

ДРЕВНЕ-  
РУССКОЕ  
ИСКУССТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР



# ДРЕВНЕ- РУССКОЕ ИСКУССТВО

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА МОСКВЫ  
И ПРИЛЕЖАЩИХ К НЕЙ КНЯЖЕСТВ.  
XIV—XVI вв.



МОСКВА  
1970

ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

Редколлегия:

В. Н. ЛАЗАРЕВ, Г. К. ВАГНЕР, В. В. КОСТОЧКИН,  
М. А. ИЛЬИН, О. И. ПОДОБЕДОВА

Ответственный редактор тома  
О. И. ПОДОБЕДОВА

**В** ИСТОРИИ русского средневекового искусства все еще не до конца изученной остается проблема формирования единого русского искусства в период сложения централизованного государства. В этой связи представляется весьма плодотворным рассмотрение как единичных памятников, так и отдельных периодов в жизни искусства феодальных центров, прилежащих к Москве или хотя и находящихся территориально в отдалении, но в силу исторических условий испытавших ее культурное воздействие. Поэтому, продолжая публикацию исследований, статей и материалов из истории Москвы XIV—XVII веков, редколлегия сочла необходимым включить в состав данного тома статьи о художественных памятниках Твери, Волоколамска, Городни, Дмитрова и других феодальных центров, находившихся с Москвой в тесном взаимодействии. Каждая новая страница жизни средневековой Руси, раскрывающаяся на основе изучения художественных памятников живописи, архитектуры и прикладного искусства, позволяет расширить наши представления об особенностях эстетических и этических взглядов, об эволюции художественных форм, находящихся в непосредственной зависимости от эволюции общественной мысли, а главное, от существенных социальных изменений, в сложный период становления единого централизованного государства. Почти каждый автор ставил задачей своего труда, будь то проблемная или историческая работа, не ограничиваться рамками культуры древней Руси или взаимодействия отдельных ее художественных центров, но и наметить общие закономерности в развитии искусства всего славянского мира и Византии. В этом существенное отличие содержания данного тома от ранее вышедших в данной серии.



## ГЕРОИЧЕСКОЕ СКАЗАНИЕ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

К. Г. ТИХОМИРОВА

**Б**ОЛЕЕ пятисот лет тому назад была написана храмовая икона Архангельского собора Московского Кремля. Соборное предание называет ее заказчицей инокиню Ефросинью — вдову Дмитрия Донского; оно, видимо, восходит к сказанию Степенной книги о создании иконы «Архангела Михаила», воплотившей видение княгини. Икона, по сказанию, была поставлена в церкви Рождества Богоматери в Кремле. Это предание, даже если оно довольно позднего происхождения, дошло до нас как свидетельство признания большой древности «Архангела Михаила» (стр. 9).

В середине изображен архангел-воин. Его торс полон напряженной силы, ноги крепко стоят на поземе, обнаженный меч с угрозой поднят — во всем готовность к действию.

Эта особенность движения архангела сразу же отделила его от очень цельной группы икон XV—XVI веков с изображением покровителя воинов в спокойном и торжественном предстоянии. В иконе Архангельского собора начертан образ противостояния, противоборства, действительной защиты.

По-видимому, подобные иконографические различия не случайны, и обнаруженные аналогии подтверждают это. Среди произведений станковой живописи их не оказалось, но в стенописи обнаружилось несколько (стр. 27).

Архангел Михаил на западной стене в росписи ц. Успения Богоматери в Протате на Афоне (начало XIV века) — самая ранняя из них. Движение воина так же необычно, как в кремлевской иконе: рука с поднятым мечом угрожающе простерта, жесты рук сходны, хотя архангел иконы держит в левой руке не свиток, а ножны. Плащ обрешен вправо. Сходно и внутреннее состояние обоих воинов. Оно проявляется не только в стремительной резкости движения; нечеловеческая мощь во властном взгляде, напряженный взлет бровей — угрожающий знак огненной стихии, готовой обрушиться на врага, — довершает единство образов иконы и фрески. «Лице же его аки зрению молнии, очи его аки свечи огнень», — говорится в книге пророка Даниила<sup>1</sup>.

Два архангела из церкви Успения Богоматери на Волотовом поле (80-е годы XIV века) по времени создания ближе к иконе. На западной стене внутри храма у входа

<sup>1</sup> Библия, Книга пророка Даниила, X, 6.

архангел изображен в необычайно сильном движении: рука с длинной лентой свитка вскинута вверх, меч сечет наотмашь, взмах мощных крыльев вызывает плач. Архангел в притворе того же храма внешне спокойнее. Готовность к борьбе, противостояние выражены в нем со сдержанной силой. Здесь есть организованность совершенного воина, которая в наивысшей степени воплощена в иконе Архангельского собора. Но оба вологовских архангела, каждый по-своему, глубоко родственны иконе. Композиция движения (дуга торса, поворот головы, движение рук, крыльев и плаща) едина. В каждом из них равно воплощен образ борца, крепкого защитника, воина в действии.

По-видимому, такое сходство нельзя объяснить только родством художественных натур живописцев. Задачи, стоявшие перед искусством, обязывали художника к точности, требовали от него законченной ясности мысли. Подобие художественной формы должно было родиться в подобии замыслов.

Назначение ангелов, изображенных при входе в храм, объясняет текст свитков в их руках. К сожалению, у архангела из Протата свиток не сохранился (текст вологовского свитка мне не известен).

В церкви в Дечанах — сербском памятнике первой половины XIV века (1335—1350 годы) на свитке архангела Гавриила написано: «Исец стою святому [.....] веному сему храму чистые ввожду скверные отгною далече». На порталной фреске собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря 1500—1502 годов Н. В. Гусевым так прочтен текст на свитке архангела Михаила: «Божий есмь воевода оружие движу на высоту страшаа».

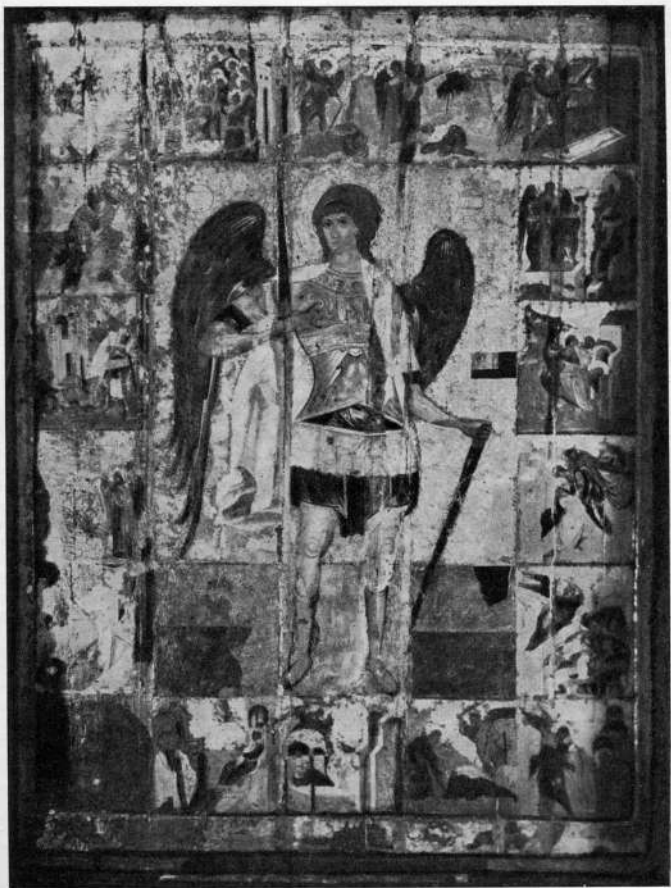
Все проложные сказания, полные и сведенные вкратце, служба на день собора архангела Михаила, похвальное слово архангелу повествуют о важнейшем его деянии — свержении сатаны с неба. С этим и связано, по-видимому, изображение крылатого воина при входе в церковь, оно должно означать изгнание «скверных» из храма. Теперь напряженный, драматический характер срединки иконы также получает объяснение. Иконографическое единство со «стражками храма» позволяет сказать, что архангел Михаил на иконе представлен в борьбе со злом — это борец с сатаной.

В кремлевской иконе есть еще одно изображение архангела-воина в клейме «Явление Иисусу Навину». Архангел стоит опираясь на одну ногу, другая несколько согнута, и отсталена, торс — в сложном волнообразном движении, широкое полукругие плечи мягко перетекает в округлое движение руки с ножнами, меч поднят не как карающее оружие, а как знак воинского достоинства. Это «покровитель воинов» — иконография, очень распространенная в XV—XVI веках. Существование двух иконографических изводов очевидно. В иконе обе иконографии представлены в истинном соотношении: покровительство воинам — только одно из деяний архангела; в срединке — движущая сила всех деяний, изображенных в клеймах: борьба с мировым злом.

Помощь ангела Иисусу Навину была символом покровительства воеводе, военному делу, эту композицию видим на древних боевых знаменах. До нас дошло «Знамя Сянеги» конца XVI — начала XVII века из Борисоглебского монастыря (ТГМ) и знамя князя Пожарского XVII века (ГИМ). Северо-восточный столб Успенского собора Кремля, украшенный изображениями св. воинов (XVII век), также начинается вверху сценой явления архангела Михаила Иисусу Навину.

В Сопочапах (Сербия, XIII век) в приделе св. Стефана есть изображение архангела Михаила влорах, но с мечом. Пурпурное императорское одеяние, оббитое лорами, — знак предельной высоты служения и знак победы над врагом. Надпись фрески: «Архангел Михаил хранитель святой Троицы». Свергнув сатану с небесных сфер, архангел несет это важнейшее служение. Архангел Михаил — хранитель храма, по-видимому, совершает иной земной подвиг — охраняет человека от сил зла. По этому на нем воинские латы — символ непрерывности битвы.





«Архангел Михаил». XIV век. Икона из Архангельского собора Московского Кремля

Смысл срединки иконы «Архангел Михаил» можно определить следующим текстом из сказания о чудесах архангела: бог «поставил как некое всеильное оружие и сохранение Михаила архистратига против силы дьявола оберегать и хранить преткнущегося [т. е. изгнанного из рая] человека»<sup>2</sup>.

Печатью необычности отмечено не только изображение архангела в срединке кремлевской иконы, но и его фон. На левкасе прографлены изгибающиеся стебли с листьями сложного рисунка, из которых иногда выглядывают диагональной штриховки треугольники; между стеблями на фоне множество вдавленных точек. Вся покрытая золотом поверхность напоминает укромный резной или гравировкой металл. Образцы этой техники встречаются в сербских и византийских иконах. В древнерусских памятниках она больше известна по произведениям Новгородца и Пскова XV века. Но и в XIV веке мы видим эту технику на «Отечестве» из Новгорода<sup>3</sup>, повторяющем, по свидетельству Л. С. Ретковской<sup>4</sup>, югославянский памятник, и в «Архангеле Михаиле» — иконе из Ярославля, написанной около 1300 года<sup>5</sup>. Последний пример особенно интересен в связи с тем, что изображения архангела Михаила с узорным нимбом встречаются не один раз. Фон, заполненный резным орнаментом, — редкое явление в древнерусском искусстве. «Распятие с предстоящими» на окладе Евангелия Симеона Гордого, 1344 год, — пока единственная аналогия среди данных памятников. Композиция вырезана на трех металлических пластинках. Вокруг фигур — лиственный орнамент. Решение, по форме близкое кремлевской иконе, но в существе совсем иное. Резьба или гравировка — техника, естественная для металла, — на левкасе — необычна.

Конечно, можно предположить, что левкас на кремлевской иконе был прографлен в подражание золотому металлическому окладу, из художественных соображений. Мастера этим приемом не только особенно украсили икону, но и сохранили единство живописной поверхности, все-таки существенно нарушаемой басмой или окладом. Но в самом построении орнамента фона важно то, что он не имеет рапорта, в отличие от орнамента бамсы или оклада. Он построен не по законам симметрии, а с соблюдением гармонического равновесия деталей. Так что простым подражанием басме или окладу его считать нельзя. Орнамент, видимо, здесь имеет определенный смысл.

Истолкование этого замысла, — по-видимому, предмет размышления для многих будущих исследований. По этому поводу можно сделать следующее предположение. Описание рая в «Житии Василия Нового»<sup>6</sup> можно соотнести с изображением фона иконы: там говорится о золотистых деревьях и виноградниках Эдема, откуда были изгнаны Адам и Ева<sup>7</sup>.

Не объясняются ли все особенности фона тем, что это не орнаментальное украшение, а изображение жившегося золотистого виноградника, вырастающего из зеленого позема? Может быть, это изображение Эдема. Архангел с поднятым оружием перед эдемскими кущами стоит как хранитель рая. Возможно, что подразумевается изгнание «скверных» — Адама и Евы, подпавших под власть сатаны, из рая. Вместе с тем этим знаменуется начало служения ангелов во главе с архангелом Михаилом человеку, начало борьбы с сатаной и его демонами на земле.

<sup>2</sup> Великие Мшвен Четин, собранные митрополитом всероссийским Макарием. СПб., 1897, ноябрь, дни 1—12, стлб. 251.

<sup>3</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 25.

<sup>4</sup> Л. С. Ретковская. О появлении и развитии композиции «Отчество» в русском искусстве XIV—XVI веков. — «Древнерусское искусство. XV — начало XVI века». М., 1963, стр. 245.

<sup>5</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Указ. соч., № 163.

<sup>6</sup> ГБЛ, Ф. 299/4.

<sup>7</sup> Так, например, описывается в «Житии Василия Нового» его небесное жилище: там «различны деревья азел красны, листовое злато имоще... град, еже есть рай, его же Бог насади на востоце, что бы рекл еси... сей противу оному стень есть и сон (л. 49); «и вниде в сущий на востоце чюдный и преудивленный рай эдемский, Богом насаженный он виноград, от него же Адам изгнан бысть за преступление заповеди» (л. 217). Указание на житие было сделано М. А. Ильиным, за что приношу ему глубокую благодарность.



Голова архангела Михаила  
Деталь иконы «Архангел Михаил» из Архангельского собора Московского Кремля

В связи с вышесказанным останавливаемся на мысли о том, что и фон, и изображение в среднике находятся в тесной смысловой связи.

Восемнадцать клейм с деяниями ангелов окружают средник иконы «Архангел Михаил». Литературного источника порядка их расположения пока обнаружить не удалось.

Наиболее полный сборник сказаний о деяниях ангелов — «Великие Минеи Четии» митрополита Макария<sup>8</sup> — содержит такие варианты последовательности деяний:

«Сказание чудес великого божия архистратига Михаила сведено вкратце» — изложение деяний в порядке последовательности событий в Библии.

«Похвала архистратигу Михаилу» — названо только шесть чудес, из них одно — «Побиение войска ассирийского» — изображено в иконе.

Проложное сказание «Собрание девяти чинов...» — семь чудес в хронологическом порядке Библии.

«Пандолеонта диакона и хартофилака великия церкви сказание чудес превеликого и преславного Михаила, архистратига» — тридцать шесть разных по объему глав, каждая из которых повествует о каком-либо деянии. Изложение идет в порядке библейской последовательности событий; есть одно отступление — глава о Енохе помещена в середине сказания.

В просмотренных рукописях XIV—XVI веков из собрания ГБЛ сказания о чудесах архангела Михаила повторяют те же варианты, которые собраны в «Великих Минеях Четиих».

В печатном Прологе 1675 года повторено в основном «Сказание... сведено вкратце» с прибавлением текста о «Всемирном потопе» и «Чудо о Навуходоносоре». «Явление ангела Пахомию Великому» является частью жития этого святого. «Чудо в Хонех» описывается в обширном сказании в Минее на 6 сентября (в сказаниях о деяниях ангелов не упоминается).

Так как клеима в иконе не соблюдают последовательности событий Библии, то можно предположить, что порядок клейм не восходит к определенному литературному источнику, а является выраженным самостоятельным замыслом создателей «Архангела Михаила».

Нумерацию клейм принимаем такую, которая обычно наблюдается в последовательности клейм икон. 1 — «Троица», 2 — «Собор архангелов», 3 — ?, 4 — «Видение Даниила», 5 — «Борьба за тело Моисея», 6 — «Лествица Иакова», 7 — «Три отрока в печи огненной», 8 — «Архангел перед Иисусом Навином», 9 — «Изведение апостола Петра из темницы», 10 — «Явление ангела Пахомию Великому», 11 — «Борьба Иакова с ангелом», 12 — «Разрушение Содома», 13 — «Побиение войска ассирийского», 14 — ?, 15 — ?, 16 — ?, 17 — «Покаяние Давида», 18 — «Чудо в Хонех».

Большая часть сюжетов клейм иконы ясна по значительному количеству аналогий, но некоторые из-за редкости изображения и совершенной утраты надписей в композициях до сих пор не получили убедительного истолкования. Сомнение вызывает расфировка следующих композиций: среднее клеймо верхнего ряда (3-е) и три левых клейма — нижнего (14, 15, 16-е).

3-е клеймо. В центре композиции ангел в короткой темно-зеленой тунике, наклонившись над упавшими людьми, замахнулся на них мечом. За его спиной в левой час-

<sup>8</sup> Великие Минеи Четии, собранные митрополитом всероссийским Макарием. Ноябрь, дни 1—12.

ти клейма—здание, похожее на крепостную башню. Предполагается, что это «Побегение войска ассирийского». Но этот эпизод изображен в 13-м клейме. Люди под ногами ангела изображены не в воинском одеянии, а потому не могут быть войском Синахериба.

Ангел одет в короткую зеленую тунику с повязкой на груди. Обычно так бываюют одеты те, кто казнят людей. Например, в Дечанах<sup>9</sup> на фресках, изображающих события церковного календаря под 30 октября, мы видим сцену усекования главы св. Зиновии и св. Зиновия. Палач одет в короткую подпоясанную тунику, схваченную на груди широкой повязкой. Да и в середине самой иконы из-под лат архангела видна темно-зеленая рубашка, не доходящая до колен, с поднятыми, как и у ангела в клейме, до локтя рукавами. Значит, эту одежду можно назвать воинской. Следовательно, в клейме ангел-воин карает мечом поверженных людей.

В «Егоровском сборнике» XVI века<sup>10</sup> одна из последних миниатюр к «Сказанию Пандолеонта» о чудесах архангела Михаила иллюстрирует главу «О праведном Иове». Она изображает в нескольких сценах пророчество Иезекииля о гибели Иерусалима<sup>11</sup>, которое в сказании Пандолеонта изложено как пророчество о последних днях мира. Призванные божеством мужи должны пройти «посреди Иерусалима» («посреди мира» — у Пандолеонта), и один из них на темнах праведных делает знак, а шесть вооруженных, идущих вслед за ним, получают приказ: «и сеците, и не падите очима вашима, и не помилуйте старца и уношу и девица и младенца и жены убитее не потребление...»<sup>12</sup>

В миниатюре соединены три сцены: появление того, кто приказывает это совершить; ангел в лорах отмечает знаком праведных; шесть ангелов поражают упавших на землю неправедных. Композиция очень сходна с клеймом иконы, только вместо шести ангелов пророчества—в иконе—один. Думается, что, несмотря на это, клеймо можно толковать как «Пророчество Иезекииля». Приведем еще и следующие соображения.

Здание типа крепостной башни можно принять за изображение Иерусалима, к которому отнесен текст пророчества в Библии; за этим клеймом следует «Видение Даниила» о зверях четырех царств. Огненные языки, вырывающиеся из-под лап зверей,— знак того, что изображена гибель царства последнего зверя, тело которого было «предано на сожжение огню»<sup>13</sup> и который в росписи Успенского собора г. Владимира символизирует «Антихристово царство». В 3-м клейме упавшие люди также охвачены пламенем; видимо, изображена гибель подчинившихся власти Антихриста; в пророчестве Иезекииля их уничтожили посланцы божества. 3-е и 4-е клейма объединяет фигура ангела. Движением рук он указывает на горящих зверей и оглядывается вниз на охваченных пламенем поверженных людей. Все это позволяет нам истолковать клеймо как «Пророчество Иезекииля».

*14-е клеймо.* Композиция представляет собой большой круг, в который вписан второй со смещением книзу центром. Оба круга залиты темно-голубой краской. Во внутреннем — падающие дома, чудища, люди в сильном движении,— все кажется призрачным и видится как бы из-под воды. Более темным и вещественным выглядит некое подобие длинного ящика в центре большого круга. Оно разграфлено горизонтальными и вертикальными так, будто сложено из камней или сколочено из досок.

Композиция расположена под клеймом «Разрушение Содома», и ее можно понять как «Разрушение Содома и Гоморры серным дождем». В росписи Архангельского собора Московского Кремля (1652—1666) имеется этот сюжет и так же изображено

<sup>9</sup> Павле М и ј о в и Ђ. Дечани. Београд, 1963, табл. 52.

<sup>10</sup> ГБЛ, Е. 1844.

<sup>11</sup> Библия, Книга пророка Иезекииля, IX, 6—12.

<sup>12</sup> Великие Минеи Четии, стлб. 280.

<sup>13</sup> Библия, Книга пророка Даниила, VII, 11—12.

затопление города водой. В шитой пелене «Троица с бытием» 1593 года<sup>14</sup> в воде обступающей город, тонут люди и дождь белыми полосами льется на городские дома.

Однако, несмотря на внешнюю связь двух композиций, такое объяснение сюжета не кажется убедительным. Изображение круга, по-видимому, предполагает всемирный масштаб бедствия, и, скорее всего, в середине композиции — Ноев ковчег. Если это так, то во внутреннем круге изображена гибель всего живого от всемирного потопа, а косые штрихи между кругами, видимо, и есть дождь, который заливает землю.

Ни в одном сказании о чудесах архангела Михаила, записанном в Великих Четких Минеях, нет упоминания о «Всемирном потоке». Пока сюжет удалось обнаружить в печатном Прологе 1675 года: «И правитель бысть ангел ковчегу в зельных водах и ветрах». Этот текст в печатном Прологе основывается, должно быть, на каком-то упоминании «Всемирного потопа» в рукописях, так как большая часть сказания повторяет почти дословно записанное в Великих Минеях Четких «Сказание... сведено вкратце».

Маленькая фигурка ангела в правом верхнем углу клейма, наверное, и изображает правителя ковчеге, а дома, и звери, и люди, погребенные в водах, — погбиший мир.

*15-е и 16-е клейма* считаются связанными с историей покаяния царя Давида, изображенной в 17-м клеиме: в 16-м ангел изгоняет царя Давида с ложа Вирсавии — жены Урии Хеттиянина; в 15-м — царь Давид беседует с Урией Хеттыином, посылая его на верную гибель. Это предположение объясняет и соседство этих клеим и соответствует следующему тексту из «Сказания Пандолеонта»: «Урию Хеттова убил еси оружием и жену его поаял еси себе»<sup>15</sup>, — так обвиняет царя Давида пророк Нафан в 17-м клеиме иконы.

Но это объяснение можно подвергнуть сомнению, так как: явление ангела связано только с «покаянием»; царь во всех трех клеимах одет по-разному; в 15-м — на царя красный плащ, длинная синяя одежда с охряной каймой по подолу и на груди, украшенная оплечьем, на голове трехзубчатая корона; в 16-м — человек на коленях одет в красную короткую туннику с круглым воротом, отороченным каймой, голова утрачена, венец неразличим; в 17-м — царь Давид в синей длинной одежде без украшений и красном плаще, венец — род облегающей голову шапки (стр. 18).

Трудно предположить, чтобы в иконе не было соблюдено иконографическое единство в изображении одного и того же лица. Это противоречит самому существу средневекового искусства, которое было общедоступно благодаря закономерности символов, жестов, одежд. Думаем, что содержание клеим требует иного толкования.

*15-е клеимо.* Перед царем, сидящим слева на высоком престоле с двумя ступенями, стоит группа мужей. Фон составляет стена, здание с двускатной крышей, фронтон дома заполняет пальметта. Сверху к царю летит ангел с пацеленным в него копьем. (В иконе «Архангел Михаил с чудесами», XVI век, из Троице-Сергиевской лавры это клеимо лучше сохранилось: там также в руках ангела длинное копьё, пацеленное в царя.) Ноги сидящего на троне не опираются на ступени, а висят над ними в воздухе. Должно быть, это означает неустойчивость, падение. Очевидно, ангел свергает царя с престола.

В печатном Прологе 1675 года пояснить деяние ангела можно следующим текстом: «ангел же царину Навуходносора царя за гордость его от царского сана и от человека в скота страна претвори»<sup>16</sup>. Люди, изображенные перед царем, видимо,

<sup>14</sup> Вклад Д. И. Годунова в Ипатьевский монастырь (ныне в Оружейной палате). См. А. Н. С. в п. р. и п. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 110, цветная вклейка стр. 108 и 109.

<sup>15</sup> Великие Минеи Четких, стлб. 260.

<sup>16</sup> Пролог печатный, 1675 год. «Сказание о чудесах великого боярина архистратига Михаила»,

приближенные Навуходоносора, внимавшие словам, за которые он был наказан. Одевание царя сходно с одеждой Навуходоносора в клейме «Три отрока в печи огненной». Здание царского двора в этих клеймах завершено фронтоном с пальметтой, цвет палат — зеленый. Также нужно принять во внимание, что мужи в клейме перед царем безмолвствуют — руки их скрыты одеждой, — говорит царь (в согласии с библейским рассказом).

Объяснить это клеймо как «Беседу Давида с Урией» вряд ли возможно, так как в сказании нет каких-либо намеков на явление Давиду ангелов, кроме как при покаянии. Видимо, эта сцена означает «Наказание Навуходоносора», хотя в иконе цвет одежд и плаща царя в 15-м и 17-м клеймах одинаков (различие — в украшении каймой, что отсутствует на одежде Давида). Наш выбор подтверждает полное сходство одежд и трехзубчатого венца Навуходоносора в клейме «Три отрока» и в нашем, 15-м, клейме

*16-е клеймо.* Под киворием — ложе, на котором полулежит человек в красной одежде, укрытый до пояса синим покрывалом, голова его приподнята, взгляд устремлен вверх. Рядом с ним человек в красной короткой одежде, подняв руки, стоит на коленях на ложе. Над киворием можно рассмотреть фрагменты одежды ангела, занесшего меч на стоящего человека. Если предположить, что на коленях стоит царь Давид, то под киворием изображена не Вирсавия, так как на голове не видно ни белого платя, ни цветной головной повязки, непременно закрывающих волосы женщины. По всей видимости, лежащий на ложе и человек на коленях — одно лицо, на что указывают одинаковый красный цвет одежд. Значит, сюжет клейма можно прочесть так: человек лежал на ложе и, увидев ангела, в ужасе вскричал.

Ни в Библии, ни в сказаниях нет события с подобной ситуацией. Пока можно предположить только один эпизод, который находим из «Повести временных лет». Рассказывая о знамении в Печерском монастыре 11 февраля 1110 года, летописец несколько листов своего труда посвящает помощи ангелов людям. Как пример того, что и у «поганых есть свой ангел», он записывает рассказ об Александре Македонском.

Александр после победы над египтянами двинулся на Иерусалим, так как Иудея была в мире с Дарием: «И приспе ночь, и лежа на ложе своем посреде шатра, отверга очи свои, види мужа, стояща над ним и меч наг в руке его, и обличье меча его яко молнии. И заприже мечом своим на главу цесареву. И ужасеся царь вельми и рече: «не бий мене»<sup>17</sup>.

Текст близок изображению в клейме: ложе с киворием, над ним ангел, ужас проснувшегося царя. Может быть, и короткая одежда царя, подобная воинской рубахе, — свидетельство его воинственности.

Происхождение этого рассказа неясно. В своем исследовании о «Повести временных лет»<sup>18</sup> А. А. Шахматов на полях делает пометки об источнике того или иного раздела повествования. Но это место отмечено знаком вопроса, только шесть раз встречающимся в пометках Шахматова. В «Александриде» есть косвенное упоминание об этом сне, притом очень краткое и не содержащее интересующего нас эпизода. Как сербская, так и хронографическая «Александриды» не были источником клейма. Видимо, автор рассуждения об ангелах в «Повести временных лет» располагал редким источником. Возможно, им был редактор «Повести» — Сильвестр, игумен монастыря Михаила Архангела на Выдубиче.

Два момента заставляют с осторожностью предлагать нашу расшифровку. Во-первых, ангел, как свидетельствуют фрагменты, одет в гиматий и хитон; по тексту «Повести временных лет» он явился в одеждах иерусалимского первосвященника.

<sup>17</sup> Повесть временных лет, под 1110 годом, т. 1, стр. 189.

<sup>18</sup> А. А. Шахматов. Повесть временных лет, т. 1. Пг., 1916.

В поздней записи был изображен бородатый человек<sup>19</sup>, в то время как Александр — всегда безбородый (может быть, в авторской живописи также был безбородый юноша). Но так как текст не противоречит нашей композиции, остановимся на сюжете «Явление ангела Александру Македонскому».

Известные нам иконы XV века с деяниями ангелов уже не знают этого сюжета и осмысливают его по-своему. В иконах Преображенского кладбища и Троице-Сергиевской лавры художники изображают на ложе женщину в белом платье, скрывающем волосы. Вот здесь, по-видимому, представлена история Давида и Вирсавии. Но, очевидно, иконописцы руководствовались не понятым ими сюжетом иконы Архангельского собора, что подтверждается большим сходством композиции в преображенском памятнике и повторением в троицкой иконе всех восемнадцати клейм кремлевского «Архангела».

В отличие от икон житийных, в которых последовательность клейм predeterminedлена житием святого, в иконе «Архангела Михаила» с деяниями ангелов создатели замысла компоновали разновременные и очень часто не связанные друг с другом события и поэтому могли не ограничивать себя библейской хронологией, они определенным образом группировали сюжеты, вкладывали в них самостоятельную мысль, создавая сказание о деяниях ангелов, организованное по определенному принципу.

Чтобы уяснить себе этот замысел, необходимо хотя бы предположительно наметить большие группы клейм, объединенные одной мыслью, а уже затем приступить к анализу внутренних связей между клеймами. Исходя из состава сюжетов, наиболее разумным кажется разделить их на четыре группы: верхний ряд, правый ряд, левый ряд, нижний ряд.

*Верхний ряд клейм.* В первом клейме изображена «Троица» в виде трех ангелов, склоненных у жертвенной чаши. Жертва приносится во имя спасения людей от власти темного царства сатаны; следовательно, в первом клейме заключена главная мысль серединки. В следующем клейме — «Собор архангелов». Архангел Михаил взывает к собору: «станем добре перед сотворшим ны»<sup>20</sup>. Этим знаменуетя отпадение сатаны от небесных чинов и начало царства тьмы, которое утвердится на земле; среди всех композиций иконы это клеймо является вторым по значению после «Троицы», ибо с момента свержения сатаны архангел Михаил становится воеводой небесного воинства — «архистратигом». Узорный нимб архангела, который встречается в иконах не один раз, — видимо, знак его высочайшего назначения среди небесных сил. Далее, соединенные в одно клеймо, «Пророчество Иезекииля» и «Видение Даниила» предсказывают конец царства тьмы на земле.

Сопоставив все клейма, выделим единую для них мысль, по-видимому — это победа над сатаной: свержение его с небесных сфер ангелами, пророчество о конце его владычества на земле и победа сил добра над царством тьмы («Борьба над телом Моисея»). Таким образом, весь верхний ряд посвящен высшему «мысленному» миру, где прошедшее и будущее одинаково очевидны и победа светлого начала предreshена. В остальных клеймах иконы совершаются земные события.

*Правый ряд клейм.* Возглавляется он также «Троицей». Два следующих клейма: «Лествица Иакова» и «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» — по-видимому, имеют с ней смысловую связь. В «Лествице» божество является Иакову вверх лестницы, опущенной с небес на землю. Может быть, расположение этого клейма под «Троицей» и изображает два мира сна: небо («Троица») и землю («сон Иакова»). Ангел, сойдя с лестницы, благословляет землю; в Библии Иакову дан обет: «землю, на которой ты лежишь, я дам тебе и народу твоemu»<sup>21</sup>. «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» — исполнение этого обета.

<sup>19</sup> Фототека МИАР, инв. № 302Б.

<sup>20</sup> Великие Минеи Четьи, стлб. 233.

<sup>21</sup> Библия, Быт., XXVIII, 13.





Борьба Иакова с ангелом. Деталь иконы «Архангел Михаил» из Архангельского собора  
Московского Кремля



Если Иисусу Навину предстал покровитель воинов, то в «Явлении архангела Михаила Пахомию Великому» архангел — покровитель монастыря, хранитель христиан.

Два нижеследующих клейма изображают наказания за злые дела — «Разрушение Содомы» и «Всемирный потоп». По библейскому тексту, первое деяние было совершено «Троицей», второе произошло по воле божества, разгневанного на людей. Следует отметить, что тема покровительства в обоих случаях продолжена, так как среди всеобщей гибели изображено спасение Лота и Ноя.

Если обобщить смысл всех этих композиций, то с большой долей вероятности можно предположить, что весь ряд — повествование о покровительстве «Троицы» праведным и наказание богоотступников.

*Левый ряд клейм.* Общая мысль трех верхних клейм — спасение людей ангелами. Ряд возглавлен клеймом «Борьба ангела с сатаной над телом Моисея», далее спасение трех отроков и спасение апостола Петра от «руки Иродова»<sup>22</sup>.

Следующее клеймо «Борьба Иакова с ангелом» изображает, по-видимому, не самую борьбу, которая имеет иную иконографию (самую близкую по времени композицию борьбы мы имеем в ц. Успения на Волотовом поле)<sup>23</sup>, а тот момент, когда ангел уже хочет улететь, а Иаков не отпускает его, требуя благословения, и ангел возвещает: «ты боролся с богом и человек одолевает будешь»<sup>24</sup>. Будет вернее эту сцену назвать «Благословение Иакова». Ночное единоборство означало, что услышана была мольба Иакова о спасении его от «руки Исава». Таким образом, можно думать, что в этом клейме — не мотив борьбы, а продолжение темы спасения (*вклейка*).

В клейме «Побиение войска ассирийского» изображена гибель полков царя Синахериба. Войско гибнет под ударами меча ангела, посланного на защиту осажденного Иерусалима по молитве царя Езекии. Бог устами пророка Исаи возвещает ему<sup>25</sup>, что защитит и спасет город. Спасение архангелом Михаилом преподобного Архипа и своего храма от злых деяний язычников в «Чуде в Хонех» завершает ряд.

Наиболее общей темой этой группы клейм можно признать спасительные деяния ангелов.

*Нижний ряд клейм.* Начинается он со «Всемирного потопы» — темы всеобщей гибели и спасения нескольких праведников. Все нижние клейма — подобие лестницы духовного восхождения человека: гибель всего живого, посланная за злодеяния людей; наказание гордеца Навуходносора; угроза смертью Александру Македонскому за покушение на Иерусалим; покаяние Давида, снимающее с него тяжесть преступлений; спасение твердых в вере преподобного Архипа в «Чуде в Хонех», спасение храма архангела Михаила от затопления его рекой, направленной язычниками.

Все эти наблюдения позволяют собрать клейма в три смысловые группы:

Шесть клейм правого ряда — покровительственные и карающие деяния ангелов.

Три клейма над средником и три клейма под средником — битва с сатаной.

Шесть клейм левого ряда — спасительные деяния ангелов.

Несомненно, клейма пронизаны и более тонкими связями, на что указывает особое значение угловых клейм. «Троица» — композиция, начинающая верхний ряд, — символ единства; «Борьба за тело Моисея», завершающая композиция верхнего ряда — символ противостояния добра и зла. «Всемирный потоп» — первое клеймо нижнего ряда — изображает гибель мира, одержимого злом, от нашествия вод; «Чудо в Хонех» — последнее клеймо в нижнем ряду — изображает спасение праведника от нашествия вод.

<sup>22</sup> Великие Мины Четия, стлб. 252.

<sup>23</sup> «Церковь Успения Пресвятой Богородицы в селе Волоново близ Новгорода, построенная в 1359 г., по размерам и рисункам ак. архитектуры В. В. Суслова». М., 1911, рис. 59.

<sup>24</sup> Библия, Бытие, XXXII, 28.

<sup>25</sup> Великие Мины Четия, стлб. 262.



Покаяние Давида. Клеймо иконы «Архангела Михаила» из Архангельского собора Московского Кремля

Многосторонняя внутренняя организация замысла должна была определенным образом выразиться в художественном строе иконы.

Перед нами — произведение, которое воспринимается как данность, нечто живущее само по себе. Сила воздействия образов, ясность решения целого и деталей, пространственная глубина каждого цвета воспринимается как мера совершенства, которую нельзя себе представить когда-то не бывшей. Художник-труженик, покрывший мазками краски белую поверхность левкаса, исчезает из сознания, остается представление о всеильном мастере, который создал свое творение усилием мысли и мановением руки. Видение его воображения кажется чудом запечатленным на поверхности иконы.

18 Это чувство возникает, по-видимому, потому, что все детали иконы связаны в неразрывный узел. В житийной иконе в большинстве случаев средник и клейма — это два разных мира. В среднике — предстояние, воплощение идеала, сосредоточе-

ние на духовном мире, отрешенность от конкретного, в клеймах — изображение деятельности, изложение хода событий, участие в перипетиях жизни. В «Архангеле Михаиле» форма житийной иконы служит решению иной задачи. Изображенная в клеймах борьба добра со злом служит прославлению победы светлого начала, что выражено в наивысшей степени в среднике. Архангел в центре — средоточие сил добра, гибельных для царства тьмы. Малые композиции представляются проявлением во времени вечного противостояния злу. Поэтому в кремлевской иконе разорвать средник и клейма невозможно.

Асимметричная композиция средней фигуры как бы втягивает клейма в общий круговорот движения вокруг средника. Абрис архангела Михаила сложен. В левой части средника линия, извиваясь, рисует голову, мощный выступ крыла, согнутую в локте руку с ножами, дугу торса.

Композиции левого ряда клейм пронизаны теми же ритмами. Летящие ангелы будто повторяют сложный абрис фигуры: Даниил сверху и группа трех отроков, гребень скалы в «Изведении Петра» — основные направления композиций двух нижних клейм как бы отражают изгибы руки, торса, ног, архангела. Еще больше укрепляет эту связь неразрывная нить, объединяющая все композиции левого ряда. Цепочка ангелов взлетает снизу вверх, пронизывая все шесть квадратов, изгибаясь сверху под тяжестью гроба Моисея.

В правом ряду клейм вертикаль фигур архангела в «Явлении Иисусу Навину» и «Явлении Пахомию Великому» повторен отвес правого крыла архангела-воина. Диагональ «Лествицы Иакова» созвучна верхнему изгибу крыла. И, скрепляя это созвучие, все клейма правого ряда подчиняются единому ритму диагоналей.

Верхние клейма охватывают две большие дуги, повторяющие выступы крыльев архангела. Внизу подобно двум подножиям поднимаются вверх киворий над троном Навуходоносора и здание в «Явлении Александру Македонскому». Связь клейм между собой и ритмическое согласование со средником в верхнем и нижнем рядах совпадают, внося в строй иконы новое единство.

Эти особенности малых композиций наталкивают на поиски конструкции, лежащей в основании ритмического строения клейм иконы. Ею, с большой долей вероятия, можно считать окружность, проведенную из центра иконы. Диаметр окружности может быть равен высоте средника или ширине в свету. Нет точного следования линии окружности, но есть подчинение объединяющему все разнообразие построений ритму, который во всей полноте раскрывает замысел иконы. Все замкнуто круговой композицией. Даже угловые клейма направляют в центр стянутые к углам средника наклонные линии. Карнизы, подножия, ярко освещенная нога правого ангела в «Троице»; нога ангела и гроб Моисея в «Борьбе за тело Моисея», копы и крыло ангела, склон горы, в «Чуде в Хонех», во «Всемирном потоке» падающие башни — служат этими организующими деталями.

Внешне сложная, построенная на переплетении ритмов и многочисленных созвучий, в существе своем икона оказывается построенной просто и потому очень цельной. В этом смысле только «Троица» Андрея Рублева дает такую же полноту выявления гармонической основы композиции во всех частях иконы. Несомненно, это решение — результат длительного творческого процесса, и, разумеется, предыдущие наблюдения не исчерпывают всех особенностей строения композиций.

Ритмическое строение иконы «Архангела Михаила» хотелось бы назвать символически значительным. Созвучность ритмов иконы — это знак закономерности и единства; это то, что объединяет девятнадцать разнообразных композиций в картину мироздания, которую можно представить себе так.

Вверху «мысленный» мир, под ним — земной мир, где ангелы помогают человеку в его благих делах, внизу мир одержимых злом. Архангел, как явление нечеловеческой мощи, охватывает всю вселенную. Край его нимба касается высшего мира; меч направлен на град Иерусалим в «Пророчестве Иезекииля». Вряд ли это случайно.

Скорее всего, этим в космическом плане определен смысл борьбы, в которую вступил архангел Михаил в срединке, — очищение мира от зла.

Три мира иконы — бесплотный, мысленный, мир земных событий, в которых человек возвышается над обиденными поступками, вдохновляется на подвиги, и внизу мир тяжелой борьбы со злом, наказание преступлений — по всей видимости, являются частью замысла иконы, а не случайным сочетанием клейм. И так как карающие деяния ангелов отнесены в нижнюю часть иконы, мы вправе отметить то, что в связи со срединком это может иметь особое значение. Архангел как бы попирает ногами отступников добра, и не случайно верхний уровень поэма иконы — это грань, разделяющая мир благоволения от мира наказания, в котором ангелы с оружием в руках карают преступление и помогают страдающим.

Сильное движение война соотносено живописцем с земным миром — деятельной помощью ангелов людям. Крылья, руки, плащ — все вторгается своими сложными ритмами в композиции клейм, притягивает их к себе, поднимает их своей властью. Существенным кажется смысл одной из деталей строения иконы. Рука архангела Михаила с мечом в «Явлении Иисусу Навину» не только повторяет движение руки архангела в срединке, но расположена, как и перевязи их доспехов, на одной линии. Случайно ли эта параллель проведена между архангелами-воинами? По-видимому, допустимо предположить, что здесь срединка своим замыслом восполняет смысл клейма: тема покровительства расширяется и раскрывается как тема соратничества в битве.

Перед нами произведение сложной формы, состоящее из девятнадцати композиций, спаянных в нераздельный организм. Каждая деталь иконы, имея самостоятельное значение, обогащается от соприкосновения с окружающими композициями. Во всей полноте этот памятник раскрывается только тогда, когда мы постигаем происходящий перед нами живой процесс творческой мысли. Мы имеем дело с произведением искусства, созданным живописцем-философом, для которого воплощение в художественном образе идеи жизни как конечной победы добра было не просто изобразительной задачей, а формой утверждения нравственного идеала.

Как бы глубокий и многосложен ни был замысел произведения древнерусского искусства, форма, в которую он заключен, своей законченностью, простотой отшлифованного мастерства, рождает мысль о давней художественной традиции, создавшей свои законы организации живописной плоскости.

Традиционное решение — разграфление поверхности на клейма и срединку — основа конструктивности будущего произведения. Пропорции частей иконы основаны на простых геометрических отношениях. Стороны срединка относятся, как 2 : 3, ширина рамы клейм составляет  $\frac{1}{3}$  ширины срединки. В этой графической схеме, готовой принять все многообразие художественных решений мастера, залог цельности будущего произведения.

Второе условие сохранения единства живописной плоскости — единство пространства — решается в «Архангеле Михаиле» также традиционно. Все икону объединяет золотой фон (в клеймах почти не сохранившийся), одновременно и плоский, и обладающий бесконечной глубиной. Невещественность этой среды позволяет мастеру в полной мере выявить весомость, объемность, живую подвижность созданного им мира. Золотое пространство в «Архангеле Михаиле» — это вечность, из которой перед нами возникают отдельные мгновения — клейма. Они вещественны, пространство в них решено очень определенно, архитектурные фоны и пейзажи призваны предельно уменьшить его глубину. Горы начинаются у нижней границы клейм и заполняют их в высоту; узкие полосы поэма умецают на своей плоскости многолюдные группы, окруженные палатами («Троица», «Три отрока в пещи огненной»).

Здания заполняют значительную часть клейм и замыкают их пространство на границе с золотым фоном. Мастер, для которого, по-видимому, очень важна живая убедительность создаваемого им мира, придает им особую вещественность. Архитектуру

их нельзя назвать сложной, но конструктивность, точные пропорции проемов и плоскостей стен, четкое светотеневое решение создают впечатление монолитной устойчивости, полноты внутреннего пространства, объемности. Они призваны вносить порядок в пространство, которое горы делают подвижным: «Изведение Петра из темницы» начинается широким пластом скалы, она поднимается вверх и вглубь мелкими лещадками и затем двумя тонкими отрогами опять нависает вперед. Горы со всех сторон сужают пространство до предела, укрывая беглеца.

В каждом клейме с пейзажем горы, движущиеся в своем ритме, создают пространство, родственное характеру действия, но вместе с тем, при всей их подвижности, четкость расположения лещадок создает впечатление конструктивности и законченности, общее для всей иконы.

Между клеймами и средником есть своеобразная родственность в организации пространства. Хотя золотой фон, на котором изображен архангел Михаил, воспринимается как отвлеченное пространство, златолистный виноградник ошествляет, ограничивает его, что подчеркивает своей верхней границей, из которой вырастают лозы, и двцветный зеленый позем.

В замкнутых пространствах иконы во всей полноте предстает определенность и сила движений людей. Иконография их жестов и моделировка объемов глубоко традиционны, но острое чувство действительности, свойственное мастеру, в каждое изображение вносит глубину личного переживания. Поэтому в «Архангеле Михаиле» люди объемны, весомы и предельно выразительны их движения; поэтому так точно и точно найдены оттенки отношений людей друг к другу.

Художественная воля мастера «Архангела Михаила» в каждой детали иконы направлена на утверждение действительности созданного им мира. И как в графической конструкции, ритмическом строении, пространственном решении, он и в психологической стороне произведения находит возможность неразрывно соединить средник с клеймами, хотя архангел-воин весь обращен во внешний мир, пристально глядя в глаза созерцающему, а действие малых композиций заключено внутри клейма. Художник так решает задачу. Три отрока ходят невредимыми среди огня, осененные крыльями ангела; на него устремлены взгляды отрока слева и царя Навуходоносора. Третий юноша, разрушая замкнутость композиции, горящими глазами испуганно и благоговейно смотрит назад на крылатого воина средника. Только он один во всей иконе видит грозного воеводу небесных сил, и в этом бесконечная удаленность архангела — стража Эдема от земного круга, который таким маленьким изображен во «Всемирном потоке». Но, одновременно, его присутствие несомненно. Отрок видит архангела, для него крылатый воин — реальность, но реальность, видимая только в мгновения высочайшего вдохновения.

Взаимодействие клейм и средника, как всегда, выявляет особенности замысла. Теперь воин средника кажется огромным, — отрок видит гиганта: «Лице же его аки зрение молнии, очи же его аки свечи огнени и мышцы его и голени аки зрак меди блещаше и глас словес его, аки глас народа»<sup>26</sup>.

Традиционная основа дает возможность собрать вокруг «Архангела Михаила» родственные произведения, которые позволят составить суждение о времени создания иконы и художественном окружении, в котором воспитывался мастер.

Пропорции, ритмика движений, моделировка и строение ликов и рук ангелов в клеймах сливаются в единый образ идеала юношеской красоты. Воин в «Пророчестве Иезекииля», ангелы в «Борьбе за тело Моисея» и «Изведении Петра из темницы», несмотря на различный характер деяний, глубоко родственны. Буквальной аналогией им хочется назвать ангела — символ евангелиста Матфея из Евангелия Хитрово. Сходство между ними обнаруживается не только в многочисленных деталях, но и в целом, в полном подобии самого идеала. Овальные лики, пропорции черт лица, аб-

<sup>26</sup> Библия, Книга пророка Даниила, X, 6.

рис головы с пышными волосами, маленькие круглые руки с тонкими запястьями, твердо ступающие на плоскости ноги (сравнить с ангелом в «Лествице Иакова»), — вот характерные особенности, которые позволяют думать здесь о большой стилистической близости. Очень существенно то, что крылья ангела в миниатюре из Евангелия Хитрово такие же пропорционально большие и темные, как у ангелов иконы, и так же четко и обобщенно нарисованы. В московском искусстве конца XIV — начала XV века обычно крылья у ангелов небольшие, светлые, золотистые.

Живописное мастерство обоих художников позволяет им насыщать форму бесконечным разнообразием точно найденных оттенков деталей. Складки одежды ангелов ниспадают, охватывают, выются, безошибочно выявляя конструкцию движения. В миниатюре тонкость моделировки складок виртуозно сложна и выразительна. Задачи монументальной иконы потребовали от мастера гораздо большего обобщения формы, но сложность видения и умение передать ее особенности у автора кремлевской иконы и миниатюриста равнозначны.

Характер движения ангелов миниатюры и иконы позволяет считать их произведениями одного периода художественной культуры. Быстрота действия несколько не нарушает их внутренней безмятежности, даже самые решительные жесты не несут в себе оттенка резкости. Наоборот, тонкое созвучие линий абориса рождает впечатлительные мягкости, столь свойственное изображениям ангелов в искусстве конца XIV — начала XV века.

Нет больших оснований разделять в «Архангеле Михаиле» характер изображения ангелов и людей. Пропорции, моделировка ликов, рук, складок одежды создают тот же идеал классической поры московской живописи. Но движения людей, рожденные глубокими переживаниями, резче, выразительней; рядом с ангелами особенно очевидна их весомость и устойчивость, огромная внешняя и внутренняя динамика. Во всем чувствуется напряженный творческий темперамент, сформированный живописной стихией XIV века.

Люди в иконе находятся в разнообразных состояниях. Смятение бегущих воинов, благоговейное изумление старца Архипа в «Чуде в Хонех», вдохновенность пророка Нафана переданы мастером непосредственно и сильно. В совершенную форму классического периода московской живописи облечен внутренний мир, своей пламенностью, равный фрескам Володота и ц. Спаса на Ильине улице в Новгороде. Пророк Нафан в «Покаянии Давида» и Иаков-богоборец даже сходны иконографией движений с фигурами вологодских фресок. Личное, глубокое, творческое отношение к внутреннему миру человека — печать времени духовного возрождения русского народа. Эта эпоха, пробудившая творческие силы Андрея Рублева, и им самим выраженная, предстала перед нами в немногих сохранившихся памятниках. До нас не дошли житийные иконы рубежа XIV—XV веков, равные «Архангелу Михаилу» по высоте художественной культуры. Но до нас дошло произведение, где именно своеобразие художественного языка позволяет почти материально ощутить творческое горение, которым мастер наделяет своих героев.

Живопись «Никола в житии» из Коломны XIV века (ГГ) в своей текучей стремительности схватывает момент становления, раскрывает внутренний мир человека в мгновения творчества. В этом смысле «Архангел Михаил» и «Никола в житии» из Коломны — произведения одной эпохи; глубина духовного мира человека для нее непреходящая ценность. В этих иконах воплощен нравственный подвиг как конкретное деятельное проявление во времена испытаний творческой силы.

В «Николе» из Коломны перед нами люди, которые живут с полной мерой участия в процессе жизни. Что бы они ни делали, движение их значительно, потому что побуждение к нему возникает из понимания неповторимости совершающегося и, следовательно, необходимости творческого участия в каждом деянии.

В «Архангеле Михаиле» та же мысль заключена в иную оболочку. Во всеоружии художественной культуры, воспитанный на лучших образцах живописи, создатель,



по-видимому, не одного выдающегося произведения, художник облекает свое видение действительности в форму, которую можно назвать классической. Порыв движения имеет здесь свою закономерность, он многократно отражается во вселенной (пророк Даниил, Иисус Навин, царь Давид) как выражение все наполняющей творческой силы.

Сравнение «Архангела Михаила» с «Николой в житии» из Коломны дает возможность не только почувствовать классическую зрелость кремлевской иконы, но и мощный художественный темперамент ее создателя, который заставляет пророка Нафана стремительно нагнуться над припавшим к его ногам Давидом; та же сила чувства в сжавшемся от страха апостоле Петре, которого ангел тайно выводит из темницы; тем же драматизмом рожден образ матери, поднимающей вверх своего ребенка в тщетной надежде спасти его от гибели в бескрайних синих водах «Всемирного потопа». Сокровища клейм неисчерпаемы. Образы живых, подвижных, сильных людей оставляют незабываемое впечатление глубокой убедительностью и непосредственностью своих проявлений.

То, что говорилось о клеймах, в еще большей мере присуще образу архангела Михаила в центре иконы. Он мощно разворачивается в золотом пространстве фона. Весомость делает силу его движения сокрушительной. Чеканный доспех выразительно лепит мускулы торса, сильные плечи свободно несут тяжелей больших крыльев, округло светятся налитые мышцы рук и ног. Это совершенный воин, воплощение мужественности и доблести. Его лик освещает темные строгие глаза. Маленький, сжатый рот делает властный взгляд особенно красноречивым. Твердый подбородок и выпуклые надбровья придают облику архангела решительность. Он весь в движении. Приподнятые, отведенные назад крылья, трепет края плаща, струящийся блеск доспеха вместе с беспрерывным мерцанием графленого золотого фона рождают образ непрерывного действия и постоянного творческого процесса.

А над синим кругом «Всемирного потопа» ангел возвышается не измеримым земными мерами, не вместимым в сознание явлением вселенной. Потрясенное воображение скорее возвращается к взгляду отрока и видит опять благоговейное изумление — прямое свидетельство осязаемой сущности воина в среднике, данное нам художником. Теперь, через взгляд отрока, мир средника входит в клейма уже с памятью о пережитом чувстве бесконечности.

Все предыдущие наблюдения позволяют сказать, что перед нами произведение, которое можно назвать высшим проявлением и достижением своего времени. Созданное на рубеже двух великих эпох древнерусского искусства мастером, воспитанным живописью XIV века и своей кистью формировавшим художественный язык XV века, произведение это глубоко преемственно.

Среди московских памятников XIV века с полным правом предшественника встает рядом с «Архангелом Михаилом» икона «Борис и Глеб» (ГРМ, первая половина XIV века), неожиданно выявляя особую характерность кремлевской иконы как произведения московской школы. Тонкий, удлинённый лик, небольшой, с чуть изогнутым рисунком губ, рот, округлый твердый подбородок князя Глеба удивительно напоминают черты лика архангела. Царственная пышность золотого фона кремлевской иконы, графленого сложнейшим узором стеблей и листьев, явление, сопоставимое с изощренной красотой одежд князей. Покрытое сложным золотым узором синее корзано князя Бориса и украшенная живыми и изящными фигурками зверей и птиц, обвитых паутинкой золотого орнамента, пурпурная одежда Глеба рождены утонченной требовательностью. Изысканность цвета иконы Русского музея обнаруживает ту же высокую культуру, без которой невозможно было бы создать необычайно развитую, мягкую, но полнозвучную гамму «Архангела Михаила». Среди современных кремлевской иконе произведений только блестящая по мастерству маленькая икона «Праздники» (ГТГ, московская школа, конец XIV — начало XV века) по ясной чистоте и пространственности цвета, по несколько холодной гамме,

по тонкости и необычности сочетаний может быть названа близкой аналогией «Архангелу Михаилу».

«Борис и Глеб» написаны раньше «Архангела Михаила», но глубокое родство идеала мужественности и идеала красоты позволяет говорить о единстве духовной культуры, лежащей в основании двух этих произведений (см. 25).

Пока невелик круг памятников, родственных «Архангелу Михаилу». «Борис и Глеб», фрески церкви Успения Богоматери в Волокове, «Никола в житии» из Коломны как бы предвзвешивают его создание. Миниатюры Евангелия Хитрово и «Праздники» из ГТГ сопровождают его. Живопись рубежа XIV—XV веков в лучших образцах — это то окружение, которое позволяет нам и создание храмовой иконы Архангелского собора отнести к этому времени.

Гениального мастера, который создал эту икону, невозможно назвать учеником Феофана Грека или живописцем круга Андрея Рублева. Его совершенная творческая самостоятельность несомненна. Он предстает не учеником, подражателем или последователем, — перед нами соратник и собеседник Сергия Радонежского, Феофана Грека, Андрея Рублева. Так же, как они, этот великий мастер закладывал краеугольные камни русской национальной культуры. Всеобъемлющее чувство действительности, как источник творческого осознания нравственного идеала, поставило «Архангела Михаила» в первый ряд произведений, выразивших глубину духовной культуры древней Руси. Горячий пафос, с которым утверждается в иконе идеал, дает нам право попытаться уловить черты действительности, вызвавшие к жизни глубокие философские обобщения «Архангела Михаила».

Исследователи «Архангела Михаила» многократно высказывали мысль о том, что в этом памятнике «запечатлена романтика Куликовской победы»<sup>27</sup>.

Литературные памятники о Куликовской битве, в которых библейские события и образы не один раз объясняют или подкрепляют смысл происходящего, дают надежду на то, что символический язык «Архангела Михаила» для нас не совсем утрачен и попытка его расшифровки может быть сделана и на основании суждений современников Мамаева побоища.

Мир добра и царство зла, четко противопоставленные в иконе, имеют такое же ясное разделение и в сказаниях о Куликовской битве. Гордость и смирение противопоставят и в иконе, и в литературных памятниках. Дмитрий Донской — «смирн человек и образ нося смиренномудрия»<sup>28</sup>; Мамай — «разгордев», идет на Русь по «наваждению дьявола», дьявол его подстрекает, подучил, «како разорити православную веру»<sup>29</sup>, и сговорился он об этом с «поганым» Ягайлой и «льстивым сотонником дьяволом и советником их»<sup>30</sup> Олегом Рязанским. Литературные сказания заключают в образ борьбы с дьяволом борьбу с татарами, с Мамаем.

В «Архангеле Михаиле» мы имеем как бы двустепенную символику: весь верхний ряд клейм, по-видимому, представляет собой некий закон, по которому совершались и будут совершаться события: единение светлых сил («Собор») победит царство зла, которое утверждается на земле, всякий праведный человек находится под защитой светлых сил. Здесь представлены высшие сферы, в которых обитает архангел Михаил и в которых будущие события уже предвидятся и преддана гибель царства зла. Этот закон осуществляется в ветхозаветных и новозаветных сюжетах иконы, которые в свою очередь символизируют события, современные создателям «Архангела Михаила».

Обет, данный божеством Иакову в «Видении лестницы», можно (следуя разделению на доброе и злое начало, на покровительствуемых и наказуемых) понять

<sup>27</sup> Н. А. Демин и а. Черты героической действительности XIV—XV вв. — ТОДРЛ, т. 12. М.—Л., 1956, стр. 316.

<sup>28</sup> «Повесть о Куликовской битве», М., 1959, стр. 46.

<sup>29</sup> Там же, стр. 43—44.

<sup>30</sup> Там же, стр. 30.



Голова Глеба. Деталь иконы «Борис и Глеб». Первая половина XIV века. ГРМ

как символ покровительства высших сил русскому народу, земля отдается во владение праотцам и их потомству. Тут можно принять во внимание, что в «Сказании о Мамаевом побоище» Дмитрий Донской сравнивает себя с Иаковом.

«За грехи наша»<sup>31</sup> пошел Мамай на Русь. За «сгрешенна»<sup>32</sup> Иерусалим был разрушен ассирийским царем Навуходоносором. В «Сказании о Мамаевом побоище» нашествие Батя на Русь сравнивается с взятием Иерусалима Навуходоносором<sup>33</sup>.

«Явление архангела Михаила Иисусу Навину» символизирует покровительство «воеводы небесных сил» воинству «спиренномудрых». Перед началом похода Дмитрий Донской со своим братом «поиде в церковь небесного воеводы архистратига Михаила и бьет челом святому образу его»<sup>34</sup>, — они стояли перед иконой архангела, как Иисус Навин перед архангелом Михаилом в клеиме (в клеиме иконы Иисусу Навину именно припадает к стопам архангела, а не снимает обувь по его приказу).

«Изведение ангелом апостола Петра из темницы» — спасение его от «руки Иродовы», спасение от вражеского пленения — клеимо очень многозначительное в общей ткани повествования.

«Явление архангела Михаила Пахомию Великому» — сцена, значение которой многосложно. Можно предположить, что здесь иносказательно увековечена память Сергея Радонежского<sup>35</sup>, вдохновителя Дмитрия Донского в борьбе с татарами, о чем подробно повествуют сказания о Куликовской битве.

Иконографически обычный жест архангела, указывающего на куколю, здесь звучит с особым ударением, так как свиток с текстом, обычно развернутый (в Вологде — раскрытая книга), здесь свернут. Может быть, этот жест в данном случае — символ подвига Пересвета, зачинателя Куликовской битвы; по благословению Сергея Радонежского он на битву шел не в воинском шлеме, а в «архангельском шлеме» — куколе, как об этом повествует сказания.

«Человеков одолевать будешь», — возвещает Иакову ангел, укрепляя его веру в собственные силы. Существенно также отметить, что в некоторых редакциях «Сказания о Мамаевом побоище» Дмитрий Донской с горечью размышляет об измене союзников и, как бы предсказывая позорные последствия, говорит: «Яко же бысть в предния дни прииде Исаф на брата своего Иякова Израила и Яков став на град с копием и уби его»<sup>36</sup>. В «Повести временных лет» это событие (в Библии оно отсутствует, о происхождении его сведений не имеем) также приведено как пример наказания измены в рассказе о том, как князь Святослав изгнал из Киева старшего брата князя Изяслава, тем самым нарушив завет своего отца<sup>37</sup>. Можно уловить и другие связи с современностью. В «Сказании о Мамаевом побоище» всех русских князей великий князь московский называет «братьями», они же его... — или великим князем, или государем, или господином<sup>38</sup>. Этим подчеркивают старшинство Дмитрия Донского. Причиной гнева Исава на брата было первородство Иакова. Ангел в клеиме обещает Иакову победу, вдохновляет его не бояться Исава.

Сопоставив все это, можно предположить, что клеимо иконы вмещает в себя и много горьких мыслей о внутренних раздорах перед лицом врага, и утверждает

<sup>31</sup> «Повести о Куликовской битве», стр. 43.

<sup>32</sup> Там же, стр. 44.

<sup>33</sup> Там же, стр. 44.

<sup>34</sup> Там же, стр. 88.

<sup>35</sup> Пахомий Великий считается основателем общежительной монашеской жизни, устав которой ему дал архангел Михаил. Сергей Радонежский устроил первый общежительный монастырь в Московской Руси и возродил тем самым киевскую традицию монашеского общежития.

<sup>36</sup> «Повести о Куликовской битве», стр. 173.

<sup>37</sup> «Повесть временных лет», под 1079 годом, т. 1, стр. 121.

<sup>38</sup> Л. А. Д м и т р и е в. К литературной истории Сказания... — В кн. «Повести о Куликовской битве», стр. 429.



Архангелы на западной стене и при входе ц. Успения на Волотовом поле.  
80-е годы XIV века  
Прорись иконографического прототипа



Архангел Михаил. Фреска в ц. Успения в Протате на Афоне.  
Начало XIV века  
Прорись иконографического прототипа

покровительство истинному правителю, каким в «Сказании» является Дмитрий Донской. Любопытны и дальнейшие сопоставления. «Разрушение Содома» — Содом повержен, содомляне погибли в развалинах города, летящего в бездну. Но «содомляне» — презрительное прозвище золотоордынских татар, намекающее на приписываемые им пороки»<sup>39</sup>. В летописной повести «О побоище на Дону» так говорится о разгромленных татарах: «полци гнаша содомлян, быюще, до стана их, полонина богатства много и вся имения их содомская»<sup>40</sup>.

Удивительное сходство можно увидеть между клеймом «Побииение войска Синахериба» и описанием в «Сказании» бегства татар. В иконе летящий ангел рубит мечом беспорядочно бегущую конницу, копыта коней толчут упавших, воины с ужасом оглядываются назад. В повести: «Видевше крестьяне, яко татарове с Мамаем побегоша, и погнаша за ними, быюще и секуще поганых без милости. Бог бо невидимо силою устрои полки татарския и победдени обратина плащи свои на язвы»<sup>41</sup>. Продолжение этого текста можно соотнести со следующим клеймом — «Всемирным потопом»: «И в погони той ови татарове от крестьян язвени оружием падоша, а друзии в реде истопана; и гоиша их до реки до Мечи, и тамо бжавших бесчисленное множество погибоша»<sup>42</sup>.

Символика последних четырех клейм, по-видимому, вмещает очень многое. Сейчас можно сделать только самые общие предположения, которые непременно подвергнутся в дальнейшем изменениям и уточнениям. Может быть, они составляют поучение, завершающее «Сказание»: царь Навуходоносор был позорно наказан за гордость, Александр также был страшным видением усмирён в желании сделать зло Иерусалиму; смирение царя Давида очистило его от тяжких грехов, а вера и смирение спасли преподобного Архипа от гибели, которую готовили ему язычники. В «Сказании о Мамаевом побоище» митрополит Кириан говорит Дмитрию Донскому: «...Господь гордым противится, а смиренным благодать дасть»<sup>43</sup>. Не заключают ли последние четыре клейма этим поучением замысел всей иконы?

Если верно наше толкование, то можно по-новому осознать замысел средника. «Чудо в Хонех» как бы предваряет заключительное слово о нем. Архангел Михаил в последнем клейме — защитник от «поганых», язычников, хранитель верных людей. В «Сказании Пандолеонта» о чудесах архангела Михаила есть несколько строк, которые позволяют толковать гораздо шире это служение: «И такового и божественного архистратига Михаила... постави оттоде нам избранным христианам великого предстателя и спаса»<sup>44</sup>.

Борец с сатаной и хранитель ветхозаветных израильтян теперь раскрывается в новом осмыслении. Он хранитель христианской Руси в борьбе с «погаными», язычниками, татарами. Он сокрушает «распаляема дьяволом» Мамаю, его приспешников, его бесчисленное войско, «наушением дьяволим» приведенное на Русь. Он не просто покровитель князей в военном деле — он символ защиты всего народа, всей русской земли от татарского ига, от вражеских нашествий.

В видении, описанном в летописной повести «О побоищи на Дону», эта защита представлена очень конкретно: полк святых мучеников и ангелов помогает русским воинам в битве с татарами, во главе его — «воевода свершенного полка небесных вой архистратиг Михаил»<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> «Повести о Куликовской битве», стр. 241, прим. 26.

<sup>40</sup> Там же, стр. 36—37.

<sup>41</sup> Там же, стр. 36.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же, стр. 48.

<sup>44</sup> Великие Минеи Четьи, столб. 251.

<sup>45</sup> «Повести о Куликовской битве», стр. 36.

# ИКОНОСТАС УСПЕНСКОГО СОБОРА ВО ВЛАДИМИРЕ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

М. А. ИЛЬИН

**П**ЕРВОЙ нам известной работой, где Рублев должен был и мог себя чувствовать безусловно самостоятельным, были росписи владимирского Успенского собора и его иконы. Хотя имя его названо в летописи вторым после Даниила Черного, все же здесь можно говорить о свободе его творчества. Ведь вся дальнейшая его работа совместно с Даниилом свидетельствует о их глубоком взаимопонимании. Они трудились рука об руку в полном, видимо, согласии друг с другом.

Все исследователи, писавшие о рублевском иконостасе владимирского Успенского собора, считают, что деисусных икон было пятнадцать. Проверим правильность этого предположения. Ширина центральной иконы «Спас в силах» равна 2,20 м. Ширина остальных колеблется между 1,04 м и 1,06 м, что позволяет считать их среднюю ширину в 1,05 м. Лишь два архангела имеют ширину 1,28 м. Следовательно, если принять количество деисусных икон за 15, мы получаем общую их ширину, равную 17,34 м. Иными словами, если поставить их в ряд в соборе, то они закроют собой не только все три абсиды вместе с разделяющими их столбами, но и срезы («лопатки») стен собора Андрея Боголюбского. Правда, при таком расположении не будет хватать нескольких десятков сантиметров до внешних краев срезов стен древнейшей части здания, но эта нехватка могла бы уйти на декоративные колонки, разделявшие чиновые иконы. При таком расположении деисусных икон крайние нефы собора — южный и северный, относящиеся к пристройкам Всеволода, чиновых икон не имели, и их крайние восточные части не отделялись бы от пространства нефов единой системой деисусного чина.

Однако, казалось, столь удачное размещение чиновых деисусных икон на самом деле не могло иметь места, поскольку на западных сторонах восточных столбов сохранились фрески рублевского времени, в частности изображение Зосимы в круге и другие фрагменты фресок с правкой XVI века, удаленной при реставрации последнего времени<sup>1</sup>. Следовательно, деисусный чин владимирского Успенского собора, как и связанные с ним чиновые иконы других ярусов, представляли собой не

<sup>1</sup> В. А. Плугин. Об иконографии единоличных изображений в стенописи Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе во Владимире. — Сб. «Культура древней Руси». М., 1966, стр. 198—203.

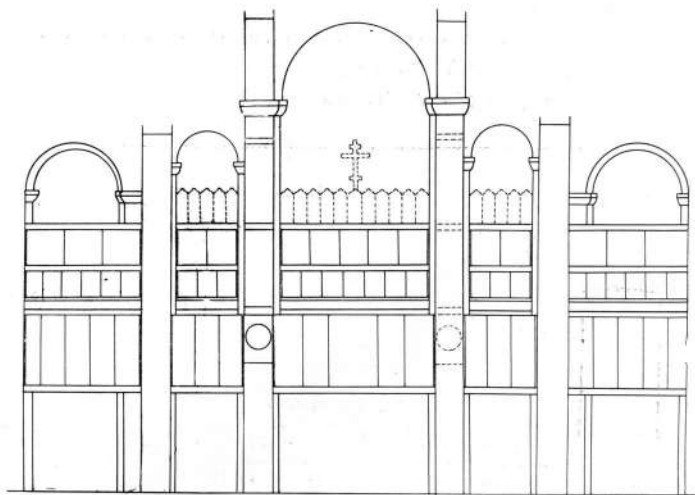


Схема реконструкции иконостаса Успенского собора во Владимире. Начало XV века

фризоподобные ленты фигур, а состояли из отдельных частей-отрезков, разделенных лопатками столбов, с написанными на них фресками.

Рассмотрим подробно этот второй вариант размещения чиновых икон. Пролет средней абсиды равен 6,94 м. Следовательно, здесь размещался «Спас в силах» (2,20 м) и четыре чиновых иконы — Богородица, Предтеча и два архангела (4,67 м), т. е. классический состав деисусного чина древнейшего времени. Далее на западных гранях восточных столбов были написаны фрески с изображением святых в кругах. Пролеты жертвенника и диаконника были равны: жертвенника — 3,23 м, диаконника — 3,17 м. Следовательно, здесь могли разместиться еще шесть чиновых деисусных икон. Таким образом, центральную часть собора — пролеты его трех абсид «закрывали» 11 чиновых деисусных икон. Но до нас в более или менее удовлетворительном состоянии дошло 15 икон. Где же и как размещались остающиеся четыре иконы и было ли их четыре?

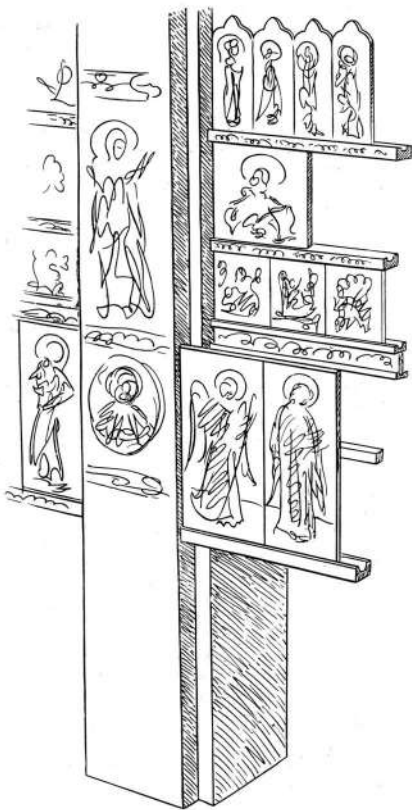
Следует думать, что срезы («лопатки») стен собора Андрея Боголюбского, обращенные к западу, также были украшены фресками, написанными Андреем Рублевым и Даниилом Черным, что соответствовало принятой здесь системе построения иконостаса. Вместе с тем на боковых западных гранях «контрфорсов» всеволодовых пристроек южного и северного нефа, примыкающих к древнейшим стенам собора, фресок, видимо, не было (вплоть до завершающего яруса икон). Это обосновывается тем, что пролеты всеволодовых нефов имеют около 5 м с небольшим ширины каждый. Иными словами, здесь могут разместиться еще по пять



деисусных икон, закрывавших боковые западные грани «контрофорсов», и те самые фрески, если их там поместить. Крайние иконы, по всей видимости, изображавшие столпников, были, безусловно, уже остальных икон деисусного чина. Если же предположить, что именные деисусные иконы размещались в этих нефах, закрывая лишь «чистый» пролет их восточных частей (вместе с закрайками лопаток так, как это имело место в центральной части храма), то тогда тут можно было бы разместить лишь по три иконы. Причем между иконами и наружной стеной оставался бы зазор примерно в 70—80 см, что вряд ли имело место. Следовательно, есть все основания считать правомерным второй вариант построения иконостаса, из чего вытекает, что иконостас Рублева состоял первоначально не из 15 икон, а из 21 деисусной иконы.

На этот расчет расположения деисусных икон обратил мое внимание Л. В. Бетин, которому я крайне благодарен за это указание, тем более, что, по описи 1708 года, древний иконостас владимирского Успенского собора содержал 83 иконы, т. е. был весьма велик по своему составу<sup>2</sup>. Помимо этого, дополнительным свидетельством в пользу первоначального состава «Деисуса» рублевского иконостаса из 21 иконы следует считать

<sup>2</sup> ЦГАДА, Монастырский приказ, «Опись города Владимира соборной церкви Успения пресвятыя Богородицы всякой утвари на 31 листе», ф. 237, оп. 1, ч. 2, д. № 2764, л. 7 («Над царскими дверями деисус, апостолы, праздники, пророки и праотцы, восемьдесят три иконы в четьре пояса»). Приношу искреннюю благодарность за эту выписку Л. В. Бетину. В. И. Антонова, видимо, не учла это ценнейшее известие, хотя и сослалась на это архивное дело. См. В. И. Антонова и Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, стр. 271.



Деталь схематической реконструкции иконостаса Успенского собора во Владимире (по рис. В. В. Филатова)

иконостас московского Успенского собора, деисусный чин которого, написанный Дионисием, также состоял из 21 иконы<sup>3</sup>. А мы знаем, что в конце XV века московский митрополит стремился по возможности воспроизвести в Москве владимирский образец не только в камне, но и, как видим, в системе внутреннего убранства<sup>4</sup>.

Тот же дионисиевский иконостас дает возможность восстановить и состав рублевского иконостаса. Московский иконостас 1481 года состоял из 21 иконы деисусного чина, 25 праздничных икон, 15 пророков и 21 прототца, т. е. из 82 икон. По видимому, завершающее иконостас «Распятие» отдельно не упоминалось, во включалось в общее число икон. Итого 83 иконы, т. е. полное соответствие с рублевским иконостасом во Владимире (отсюда становится ясным, откуда у Дионисия появились рублевские прориси в его более поздних произведениях). Правда, летопись (Львовская) упоминает под 1481 годом, что Дионисий с попом Тимофеем, Ярцом и Коном получили 100 рублей за написание «Деисуса», праздников и пророков. Но отсутствие упоминания прототцев ничего не говорит. Ведь в 1405 году, когда сообщалось о росписи Благовещенского собора, не было сказано ни слова об иконостасе Феофана, содержавшем, как мы теперь знаем, «Деисус», праздничный и пророческий чины. Умолчание в летописи о каком-либо факте еще не значит, что он не имел места. Помимо этого, иконостас собора Кирилло-Белозерского монастыря рубежа XV—XVI веков также имел 21 икону деисусного чина, чем подтверждается одновременность всех икон дионисиевского иконостаса в московском Успенском соборе и косвенно состав рублевского иконостаса во Владимире.

Итак, рублевский иконостас представлял собой следующее: во всю ширину собора шел деисусный чин в составе 21 иконы, прерываемый лишь фресковыми росписями на западных гранях столбов. Над ними также во всю ширину собора размещались 25 икон праздничного цикла. Сохранившиеся праздничные иконы имеют ширину, которая колеблется между 92 и 94 см (возможно, были и более узкие или более широкие иконы в зависимости от занимаемого места). В центральной абсиде их размещалось семь. Праздничные иконы в пролетах жертвенника и диаконалика должны были быть примерно такого же размера, в то время как во всеволодовых нефках их размещалось по шести, т. е. они были уже, чем 90 см. Вместе с тем в расположении праздничного чина и остальных двух верхних чинов в центральной части собора имелась одна любопытная подробность. Если деисусный чин размещался от края и до края западных лопаток восточных столбов, то чины, названные выше, были вставлены в тябла, укрепленные в вырубках-пазах поперечных лопаток. Иными словами, деисусный чин выступал вперед, а остальные чины икон, расположенные над ним, отступали в глубь абсид. Благодаря такому расположению чиновых икон в перспективе с относительно близкого расстояния «Деисус» закрывал низ праздничного чина. С целью избежать этого недостатка под праздничный чин была вставлена на ребро доска, надо думать, украшенная живописным орнаментом, которая вместе с тяблами примерно была равна 70—75 см. Тем самым праздничный чин был хорошо виден и не загоразивался верхом икон деисусного чина. Последний, в свою очередь, имел скрытое тябло, расположенное на высоте примерно в 1,80 м от нижнего тябла. На него опирались иконы деисусного чина<sup>5</sup>. Что касается расположения чиновых икон в притворах Всеволода, то здесь они располагались заподлицо с плоскостью

<sup>3</sup> РИБ, т. III. Описи московского Успенского собора 1627 и 1638 годов. СПб., 1876, стлб. 308. «Да в той же соборной церкви деисус стоящий, 21 образ, над деисусом праздничны, 25 образов, обложены серебром же..., над праздниками пророки, пятнадцать образов..., над пророки прототцы, 21 образ» (см. также стлб. 413).

<sup>4</sup> Всюмири привоз из Владимира в Москву владимирских реликвий — иконы «Владимирской Богоматери», большого синоя и др.

<sup>5</sup> Эти подробности устройства иконостаса любезно сообщил мне В. В. Филатов, которому и пишу эту искреннюю благодарность.

среза стен храма Андрея Боголюбского. Тем самым расположение икон во владимирском иконостасе носило не плоскостной, а пространственный характер.

Пророки, имевшие ширину примерно в 1,48 м (высота 1,65 м)<sup>6</sup> и написанные по одному на каждой иконой доске, размещались, как и деисусный и праздничный чин, во всю ширину храма. В центральной абсиде их ширина должна была быть меньше, чтобы выделить икону «Знамения Богоматери» или «Богоматерь на престоле», расположенную в середине. Над ними размещались в количестве 21 иконы пророки, занимая пролеты трех абсид (на чертеже их высота условна, ширина же примерно равнялась 50—55 см). В центре, судя по всему, находилось изображение «Отечества». По высоте они также были сравнительно невелики. Иконостас в центре завершался, надо думать, «Распятием» или изображением «Спаса Нерукотворного». Такую композицию иконостаса собора, принимая во внимание уникальную высоту икон, можно с полным правом назвать наиболее грандиозной из всего, что знала древняя Русь. Ведь общая ширина иконостаса достигала (вместе со столбами, украшенными фресками) примерно 28,5 м в ширину. Три фриза — деисусный, праздничный и пророческий — тянулись во всю ширину собора, охватывая все его пространство. Лишь в центре иконостас поднимался на большую высоту, усложненный ярусом праотчического чина, что придавало ему облик ступенчатой пирамиды, торжественно воздымавшейся в глубине собора и повторявшей своим построением его пространственную архитектурную композицию.

Эдесь следует особенно подчеркнуть взаимосвязанность архитектуры собора, его масштаба с размером и ритмом чиновых икон. Они настолько ярко ощутимы, что даже в примерной реконструкции рублевского иконостаса мы осознаем глубокое чувство архитектуры и пространственного объема здания. Размер и пропорции деисусного чина Рублева — основной композиционной части иконостаса — были согласованы с архитектурой собора, как бы предвещая участие мастера в более позднем строительстве соборных храмов (Спас-Андроников монастырь). Владимирский иконостас Андрея Рублева, будь он на месте, должен был производить одно из самых сильных впечатлений своей редкой монументальностью и связью с архитектурой всего здания. Уже здесь один замысел общей композиции свидетельствует о величии таланта его создателя.

Казалось, что, пройдя определенную школу мастерства у Феофана, Андрей Рублев должен был как-то отразить преподанные ему уроки или даже повторить во Владимире то, чему он мог научиться у Феофана — этого величайшего мастера-монументалиста. Однако этого не случилось.

До сих пор мало уделено внимания тому, что иконы деисусного чина владимирского Успенского собора отличаются от соответствующих икон Благовещенского собора, обладая своими собственными высокими декоративно-художественными достоинствами. Что касается икон праздничного чина, то различия здесь менее осязательны, поскольку каноничность композиции основного состава праздничных икон восходит к гораздо более древнему времени. Такие иконы, как «Успение», «Преображение», «Благовещение», «Рождество Христово», весьма близки друг к другу в обоих иконостасах. Помимо этого, они легко находят себе соответствие в других русских и византийских иконах предшествующих веков. В праздничных иконах следует обращать внимание скорее на частности, на характер изображения, нежели на общее их построение.

Итак, остановимся на существенном отличии владимирских икон Андрея Рублева от икон Благовещенского собора. Но отметим в то же время, что соответствующие иконы Троицкого собора, как это ни странно, весьма близки к аналогичным

<sup>6</sup> Сохранившаяся в ГРМ икона «София» имеет размеры 1,57×1,48,5 м, но верхнее и нижнее поле оплели примерно на 4 см. Приношу искреннюю благодарность Э. С. Смирновой за сообщение этих данных.

по тематике иконам Благовещенского собора. Естественно, что следует разобраться в этих странностях, если не противоречиях.

Формирование и сложение многоярусного и многофигурного иконостаса на русской почве вряд ли когда можно будет проследить со всеми подробностями и на всех этапах — слишком велики утраты, в особенности за домонгольское время, как и за XIII—XIV века. Мы вряд ли получим возможности хотя бы в самых общих чертах представить себе его становление и развитие. И все же мы можем утверждать на основе исследования Г. К. Вагнера<sup>7</sup>, что многофигурный «Деисус» с фигурами в рост уже украшал Георгиевский собор Юрьева-Польского 1230—1234 годов. Выпос на наружные стены собора изображений Христа, Богоматери, Претечи, архангелов, апостолов, святителей и мучеников-воинов свидетельствует о том, что аналогичные изображения уже занимали соответствующее место и внутри подобных храмов. В. Н. Лазарев показал, как византийский темплон с оплечными фигурами в кругах сыграл в этом процессе также известную роль<sup>8</sup>. Однако переход от оплечных фигур к относительно большим фигурам в рост произошел, видимо, на русской почве самостоятельно.

В этом можно убедиться на примере пятифигурного деисусного чина Георгиевского собора. Он обращает на себя внимание фронтальным положением фигур. Композиционно они весьма неукреплены, если не примитивно, связаны с центральной фигурой Христа. Художник чувствовал эту композиционную слабость. Он попытался преодолеть ее, соответственно наклонив головы Богоматери и Претечи, а также неукрепно повернув их ступни в сторону Христа, тем самым он стремился показать их общий поворот к Христу. Но эта несурзанность в построении фигур мало беспокоила художника. Он хотел показать доступными ему средствами зависимость и взаимосвязанность фигур «Деисуса». Архангелы же стоят совершенно фронтально. С целью связать их с Христом художник слегка наклоняет копы, которые они держат. Тем самым он добивается известной слаженности общего построения, но не более.

В фигурах воинов-мучеников и других святых, расположенных уже между колоннами колончатого фриза, наблюдается полная фронтальность. Она отвечает ритму и характеру архитектурных элементов убранства собора, как и фронтальности построения его фасадов. По всему видно, что полнофигурный деисусный чин в 30-х годах XIII века находился, если так можно сказать, в первичной стадии своего формирования. Вместе с тем уже в эту пору он вошел в облик храма как снаружи, так и, видимо, внутри значительную торжественность и величественность, наделенные порой социальными представлениями времени.

Появление полнофигурных «Деисусов», по-видимому, следует объяснить теми изменениями, которые наблюдаются в русском каменном зодчестве в XII—XIII веках. Уже в XII столетии русские каменные храмы обнаруживают тяготение к уменьшению своего внутреннего объема, за счет более эффектного внешнего облика. В XII столетии значительное большинство русских храмов были как бы переосмыслены. Они сделали не столько местом моления, сколько объектом поклонения, что обусловило существенное изменение их внешности и наружного убранства, вплоть до выноса на наружные стены изображений святых, ранее помещавшихся, как правило, внутри. Здесь следует напомнить что храмы XI века, как и еще некоторые соборы XII столетия, тяготели к византийской системе внутреннего построения и убранства. Они имели широкие и могучие купола, которым отвечали не менее просторные абсиды. В качестве примеров здесь можно вспомнить соборы Софии в Киеве и Новгороде, соборный храм Михаила Златоверхого монастыря, соборы Бориса и

<sup>7</sup> Г. К. Ва г н е р. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. г. Юрьев-Польский. М., 1964.

<sup>8</sup> «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 466 и сл. См. также В. Л а з а р е в. Три фрагмента расписных экистид и византийский темплон.— «Византийский вестник», т. XXVII. М., 1967, стр. 162—196.

Глеба в Чернигове и Елецкого монастыря там же, Петра и Павла в Смоленске. К этой же группе можно отнести и церковь Спаса на Нередице и собор Спаса в Переславле-Залеском. В абсидах этих храмов, отделенных легкой и сквозной алтарной преградой, помещалась обычно на стенах сцена «Евхаристии» с подходящими ко Христу за причастием апостолами. Внизу под ней фронтально размещались святители — отцы церкви. Вверху же над конхой «на лбу» арки помещался трехчастный «Деисус», чаще всего в виде трех оглавных медальонов.

Но, как говорилось выше, в том же XII веке намечилось резкое уменьшение объемов храмов и, следовательно, диаметра куполов, что, естественно, не преминуло сказаться и на размере абсид. Очевидно, что в таких храмах, как церковь Покрова на Нерли, Параскевы Пятницы в Чернигове, Перинского скита в Новгороде и им подобные, на стенах абсид написать «Евхаристию» полного состава, как и всех святителей-отцов церкви стало невозможно. Если все же предположить такие попытки, то очевидно, что фигуры должны были сильно уменьшиться в размере или их писали на «щековидных» отрезках стен глубоких абсид. Подобные изменения в характере изображения, безусловно, сказывались на возможности их обозрения из храма. Отсюда они должны были восприниматься в сильном перспективном сокращении и были, следовательно, плохо видны. Кроме того, их обозрению должна была препятствовать и алтарная преграда, на тыле которой устанавливалось все большее количество икон, как и иконы в киотах, стоявшие перед алтарной преградой, начиная образовывать так называемый местный ряд. Все эти иконы загромождали изображения, написанные на стенах абсид, игравшие такую большую роль в храмах византизирующего облика.

Таким образом, сам собой стал вопрос об изменении убранства восточной части храма. Вместе с тем необходимо было сохранить освещенную традицией систему изображения, помещавшуюся здесь. Мне представляется, что шестие апостолов из «Евхаристии» (кстати перенесенной в цикл праздничных икон) подсказало построение многофигурного «Деисуса» в рост, обращенного к центральной фигуре — Христу. Сюда же были по необходимости включены и отцы церкви. Однако их фронтальное изображение в первое время препятствовало созданию композиционно слаженного многофигурного «Деисуса». Но постепенно этот недостаток преодолевался. К Христу, теперь уже сидящему в центре на троне во славе, постепенно обратились все фигуры «Деисуса». Они образовали монументальную композицию, напоминающую античный фриз с равноугольным расположением фигур. Таким образом, три основные части убранства византизирующих храмов XI—XII веков — трехчастный «Деисус», евхаристическое шестие и ряд отцов церкви — превратились в многосоставный «Деисус» с фигурами в рост. Здесь я, конечно, набросал лишь одну из возможных схем становления русского иконостаса в промежутки времени между XII и XV веками. Следует лишь отметить, что отработка фигур «Деисуса» шла именно по линии полных фигур. Их надо было соответственно нарисовать обращенными ко Христу. Полуфигурные или олицевые чины этой возможности не давали, поскольку в построении фигур, повернутых к центру, существенную роль играли нижние части их торсов и ноги. Можно утверждать, что скванность и схематизм изображений полнофигурных деисусных чин, типа Юрьева-Польского, ко второй половине XIV века были преодолены.

Переосмысление росписей абсид византизирующих храмов XI—XII веков, превратившихся в многофигурный «Деисус», подкреплялось и изменением идейной стороны замысла. Ведь «Евхаристия» не только наглядно рассказывала о таинстве причастия, но и знаменовала собой спасение человека, очистившегося от скверны и готового принять причастие. Причастие же знаменовало собой спасение. События монгольского времени со всеми его ужасами невольно заставляли думать о наступлении конца мира и грядущем Страшном суде. В предчувствии этих ожидаемых событий человек должен был черпать веру в заступничество небесных сил перед Христом.

Деисусный чин как нельзя более отвечал этим мыслям, думам, стремлениям. Человек, глядя на святых, обращенных к Христу в молитвенной позе, обретал большую духовную силу в борьбе со злом и своими собственными проступками. Святые выступали здесь как защитники, как заступники человека перед Христом. Тяжелое время жизни Руси XIII—XIV веков подготовило переосмысление старой системы росписи, предложив ее новый вариант — иконостас, созвучный требованиям времени.

Сравнение «Деисусов» Благовещенского и владимирского Успенского соборов дает право сказать, что Феофан пользовался для своего чина одним «изводом», а Рублев другим. Естественно, что напрашивается вопрос о причине, почему Рублев не повторил того, что было осуществлено с таким мастерством в придворном московском храме. Вряд ли можно думать, что художник не имел к этому времени рисунков — прорисей с феофановских композиций. Уцелевшие праздничные иконы владимирского собора, как и иконы Троицкого собора, говорят, что эти рисунки были в его распоряжении. Можно также думать, что к 1408 году Феофана не было уже в живых, иначе именно он, как и в предшествующие годы, возглавил бы эту самую грандиозную работу — роспись владимирского Успенского собора. Следовательно, причина отказа Рублева от феофановских рисунков в деисусном чине заключалась в другом.

Начнем наше сравнение с центральной иконы чина — со «Спаса в силах», оговорив с самого начала, что В. Н. Лазарев не прав, сказав, что Христос дан в том же иконографическом типе, как на иконе Феофана Грека в Благовещенском соборе<sup>9</sup>. Единственной общей чертой является лишь то, что обе фигуры сидят на троне с полукруглой спинкой. В остальном же, в расположении самой фигуры, повернутой к зрителю строго в фас, в положении рук, ног, складках одежды, даже в системе построения окружающих Христа ромба и овала, — все существенно отлично друг от друга. В противоположность феофановскому «Спасу» — «Спас» Рублева изображен не в белых одеждах, а в охряных, некогда густо покрытых золотым ассистом. О его первоначальном виде можно судить по маленькой иконе аналогичной темы из солдатенковского собрания, находящейся ныне в ГТГ<sup>10</sup>. Можно думать, что эта иконка, как и другие, подобные ей, изображавшие порой полные многофигурные чины, служила своего рода образцом, по которому мастерами выполнялись основные иконы нужного размера.

Посредственно сохранившийся (сильно смятый) владимирский «Спас» поражает величием своего облика. Здесь играет роль не только уникальный масштаб изображения (3,14 м), но главным образом характер изображения. По сравнению с феофановским «Спасом» обращает на себя внимание большая обобщенность форм. Рублев отказывается от ряда феофановских деталей — от выноса ножек трона за овал, окружающий фигуру Христа, от раздвоенности конца гиматия, от резкого сопоставления цвета обнаженных частей тела белым одеждам. Изменение положения феофановской фигуры Христа чуть развернутой в пространстве трона, заменяется строгой фронтальностью, что так отвечало всей композиции иконостаса и архитектуре собора в целом.

Икона «Христа» задает тон остальным чинным иконам деисуса — «Богоматери», «Предтечи», апостолам, отцам церкви. Все они не только больше по масштабу фигуры, но на редкость монументальные изображения. Они, как и «Спас в силах», поражают своим лаконизмом, остротой силуэта, плавностью линий и той гармонией общего построения, которые сделаются неизменными свойствами рублевских произведений.

<sup>9</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 127.

<sup>10</sup> В. И. Антонова. Андрей Рублев и его произведения. — Каталог «Выставка, посвященная шестисотлетию юбилею Андрея Рублева». М., 1960, стр. 14.

Очевидно, что названные качества деисусных чиновых икон владимирского Успенского собора обусловлены в первую очередь размером и самой архитектурой собора. Ведь перед Рублевым стояла совершенно иная задача, чем перед Феофаном. Именно архитектурные свойства собора — его высота, ширина, а главное, просторность — заставили его отказаться от образцов Феофана и предложить новые изображения, отвечающие архитектурно-пространственному облику владимирского собора. Именно его торжественно-величавый внутренний архитектурно-пространственный строй предопределил монументальные свойства основного чина собора, основной декоративной части его убранства. Можно смело сказать, что в послемонгольском русском искусстве не было достигнуто такого редкого гармонического единства между архитектурой и живописью, как во владимирском соборе.

Рублев и его помощники в написании икон владимирского иконостаса не только исходили из архитектурно-пространственных свойств собора, но и принимали во внимание восприятие иконостаса как некоего целого — иными словами, далекую точку зрения, откуда он был виден зрителям во всем своем величии. Именно дальняя точка зрения обусловила обостренность силуэтов изображений и планность «шестивия» фигур чина ко Христу, сидящему во славе на троне. Обострение силуэтности фигур осуществлено за счет определенной роли фона, на котором они отчетливо выступают в той или иной позе. Если фигура Христа вместе с его сложными ореолами занимает все живописное поле иконы, то Богоматерь выступает ясно очерченной фигурой на окружающем ее фоне. Очевидно, что фигура, покрытая с головы до ног спадающими одеяниями, в декоративном отношении мало что может дать художнику-живописцу. Однако Андрей Рублев нашел способ, делающий фигуру Богоматери достаточно запоминающейся. В противоположность феофановской Богоматери с асимметричным расположением плаща-мафория и большей планностью линий, Рублев вытянул фигуру своей Богоматери, приблизил к краям живописного поля почти одинаковые по длине и рисунку концы плаща, добившись тем самым симметрии и, следовательно, большего общего спокойствия. Вместе с тем он обострил силуэт фигуры, придав концам мафория подчеркнутые острые спускающиеся вниз углы, как бы упирающиеся в позем (отметим одновременно, что этим приемом он пользуется и в других иконах того же чина, например в иконах апостолов Петра, Павла, Андрея)<sup>11</sup>. Создается впечатление, что концы плаща словно упираются в позем, что, естественно, обращает на себя внимание, делает фигуру Богоматери более «декоративной».

Аналогично Рублев поступил и с фигурой Иоанна Предтечи. Он отказался от античных одеяний феофановского Предтечи, облаченного в длинный хитон и гиматий. Предтеча Рублева одет в власяницу и поверх накинутый желтовато-охристый плащ. Ноги его до колен обнажены. В левой руке он держит свиток, правая же сложена в молитвенном жесте. Знаменательно, что плащ туго охватывает слегка склоненную фигуру пророка, образуя своими складками своего рода клин, обращенный острым углом вниз, — тот же декоративный прием, что и на иконе «Богоматери». Как видно, эти приемы позволяют достигнуть композиционной гармонии. Вместе с тем они достаточно разнообразны, оттеняя величественную фигуру Христа.

К сожалению, фигуры архангелов до нас не дошли, так как доски, на которых они были написаны, были снесены, а изображения написаны заново. Возможно, что контур новых фигур повторяет старый. Следовательно, при окончательной реконструкции иконостаса эти иконы сбрасывать со счета было бы неверно. Помимо этого следует принять во внимание дионисиевских архангелов из иконостаса Ферапонтова монастыря, так как теперь мы твердо знаем, что Дионисий использовал рисунки-прорисы Рублева при написании своих икон для иконостаса московского Ус-

<sup>11</sup> И в иконе «Архангела Михаила» из Благовещенского собора одно крыло архангела и концы алого плаща «упираются» на позем, что еще раз свидетельствует о принадлежности иконы кисти Рублева.

пенского собора. Думается, что фигуры рублевских архангелов по контрасту с иконами «Богоматери» и «Предтечи» были не столь острыми по силуэту, более плавными по контуру, соответствуя следовавшим за ним иконам «Петра» и «Павла», как и остальные иконам. Последние отличаются именно своими мягкими и плавными очертаниями. В совокупности они образуют тот торжественный ритм, который можно уподобить величавой музыкальной фразе.

Однако и в этих фигурах, то облаченных в античные гиматии, то в епископские саксоны, можно уловить стремление художника усилить их декоративные свойства с тем, чтобы они могли быть хорошо видны на сравнительно далеком расстоянии. В качестве примера сопоставим иконы «Григория Богослова» и «Иоанна Златоуста». Здесь следует обратить внимание на кресты и полосы на омофорах — в одном случае темно-коричневые, а в другом — темно-зеленые. Соответственно меняются цвета обреза книг, которые святители держат в руках. Аналогичное относится к подкладкам саксонов — у одного она красно-розового цвета, у другого — зеленовато-фисташкового. Цвета от краев сильно высветляются, переходя почти в белый, чуть подвеченный соответствующим легким тоном. Подобные высветления не раз позднее встретятся в произведениях Рублева. Помимо этого и в фигурах святителей, облаченных в епископские саксоны, мы встретим рублевские ниспадающие острые углы одежд. Их образуют обшлаги просторных рукавов, концы омофоров, полосы на подрясниках или распахнувшиеся на проемах саксоны, обычно застегивающиеся на пуговицы.

Деисусные иконы владимирского Успенского собора, конечно, в первую очередь были рассчитаны на то, чтобы захватить внимание зрителя своим масштабом, связью с архитектурой, особой декоративностью, производившей неизгладимое впечатление на вошедшего в собор. Но вместе с тем по характеру своего изображения они перекликаются с рублевской фреской, изображающей сидящих апостолов с ангелами за ними. Вглядываясь в лица апостолов и святителей на иконах иконостаса, мы обнаруживаем в них ту прелесть, душевность, доброту, которые так всегда подкупают в произведениях Рублева. При взгляде на Григория Богослова и обычно сурового аскета Иоанна Златоуста кажется, что перед нами стоят те тверские епископы XIV века, которые ввели свою паству в мир и любовь. Тем самым в торжественно-величественный деисусный чин привнесено то живое человеческое чувство, те эмоции, которые волновали лучших русских людей конца XIV и начала XV веков.

Праздничные иконы владимирского собора дошли до нас лишь в количестве пяти — из общего числа в 25 штук (сохранились еще пять с новой живописью на спемзованных старых досках). Как уже говорилось выше, в них меньше индивидуальных черт, поскольку каноничность композиций основного их состава сложилась давно. Однако при их изучении все же можно обнаружить много интересного. Первое, что следует отметить, — это их относительно небольшой размер. Казалось, что при грандиозном трехметровом размере икон деисусного чина праздничные иконы должны были быть больше по масштабу. Однако, хотя они больше, чем обычные, все же, повторяю, они относительно невелики. Уже это одно говорит, что основное внимание, было уделено Рублевым деисусному (и добавим, пророческому) чинам, тем более, что связать в единую композицию иконы праздничного цикла было почти невозможно. Ведь каждая из них представляет собой самостоятельное по построению произведение, давно обретшее полную завершенность. К тому же большое количество примененных в них разнообразных цветов не только обобсбливало их друг от друга, но и пренятствовало стремление добиться полной художественной связи как друг с другом, так и с остальными чиновыми иконами иконостаса.

В. И. Лазарев обратил внимание на то, что икона «Благовещение» из праздничного цикла собора не только во многом соответствует иконе из Благовещенского собора, но и повторяется в иконе из иконостаса Троицкого собора<sup>12</sup>. Более того, он



справедливо усматривает их прототип в чудесной по композиции, ритму и цвету иконе «Благовещение» из ГТГ, принадлежащей, по его мнению, греческому художнику<sup>13</sup> и, следовательно, либо привезенной на Русь на рубеже XIV—XV веков, либо выполненной на Руси греческим мастером. В. Н. Лазарев считает автором иконы «Благовещение» из Благовещенского собора Андрея Рублева<sup>14</sup>, но отказывает Рублеву в авторстве по отношению к владимирской иконе<sup>15</sup>. Здесь хотелось бы отметить, что авторство Рублева в данном случае существенного значения не имеет, поскольку, повторяю, нельзя допустить, чтобы Феофан полностью отстранился от надзора за своими помощниками и предоставил им полную свободу действия. Как мы знаем, это было далеко не так<sup>16</sup>. Следовательно, близость чиновых икон «Благовещения» к греческой иконе на ту же тему XIV—XV веков, поражающей нас динамизмом движения слетевшего ангела и бесподобной красотой красок, следует объяснить тем, что именно эта икона была предложена Феофаном своим помощникам в качестве образца. Но мог ли Феофан, этот крупнейший и столь индивидуальный художник XIV—начала XV века, предложить своим помощникам чужой образец? Не будет ли правдоподобнее считать, что икона «Благовещение», послужившая образцом русским мастерам, была написана самим Феофаном в его московский период деятельности? Ведь ее красочная гамма близко напоминает красочные сочетания инициалов Евангелия Федора Кошки, относящегося к творчеству великого мастера<sup>17</sup>.

Следует отметить, что владимирская икона «Ескеста» по цвету и подчеркнута резка по графике рисунка, тем самым выпадая из обычной для Рублева манеры письма. По-видимому, то и другое отнеси следует за счет расположения праздничного чина в просторном соборе на большой высоте и далеко от зрителей. Именно архитектурные особенности собора заставили усилить декоративные свойства икон с тем, чтобы они были хорошо видны на далеком расстоянии, воспринимались сразу в их декоративно-композиционном единстве. Именно эти свойства живописи играли ведущую роль в написании всех чиновых икон грандиозного собора, каким является собор во Владимире.

Особый интерес представляет икона «Вознесение», безоговорочно относимая В. Н. Лазаревым к творчеству Андрея Рублева<sup>18</sup>, с чем вполне можно согласиться. Вместе с тем он также вполне обоснованно считает, что прототипом владимирской иконы была чиновая икона Благовещенского собора, которую он относит к творчеству Прохора из Городца<sup>19</sup>. Следовательно, и здесь Рублев пользовался рисунками-прорисьями Феофана для Благовещенского собора. Однако, как отметил В. Н. Лазарев, Рублев переработал прототип. Первое, что он сделал, — увеличил фигуру возносящегося Христа в концентрических кругах, поддерживаемых ангелами. Тем самым он принужден был отказаться от чрезмерно вытянутых фигур прототипа. Одновременно он значительно умерил бурную жестикюляцию, сделал свое произведение более спокойным, ритмичным и плавным по линиям. В результате рублевская икона оказалась композиционно более гармоничной и крепче построенной. Принципы симметрии проведен здесь с большей последовательностью, что в немалой степени зависит от увеличившегося «медальона» с Христом. Богоматерь стоит строго фронтально под ним. За ней, как и в прототипе, помещены в белых одеядах ангелы, что необычайно выделяет ее фигуру. Справа и слева у края иконы разместились декоративно скомпонованные группы апостолов. Декоративность построения этой иконы

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же, стр. 19.

<sup>15</sup> Там же, стр. 30 и 130—131.

<sup>16</sup> М. А. Ильин. Изображение Иерусалимского храма на иконе «Вход в Иерусалим». — «Византийский вестник», т. XVII. М., 1960, стр. 105—113.

<sup>17</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 69 и сл.

<sup>18</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, стр. 130.

<sup>19</sup> В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 115.

проведена с редким совершенством, что сказывается в отдельных деталях. Особенно примечателен жест правой руки Богоматери, отведенной в сторону рядом стоящего апостола Петра. Именно этот жест руки вносит в фигуру Богоматери дополнительный элемент декоративности, заставляет взгляды в нее, надолго запечатлевает ее в памяти. Любопытно, что в иконе Благовещенского собора этот жест менее выразителен, — плащ скрадывает часть отведенной в сторону ладони, делая ее тем самым менее видной.

Следует отметить еще одну примечательную деталь — это белые одеяния ангелов. При взгляде на них вспоминается известие конца XIV века о призыве на Русь византийских икон, где святые были облачены в белые одежды. Феофан в своем «Спасе» из Благовещенского собора воспользовался этим нововведением, а также, видимо, посоветовал Прохору применить белый цвет в одеянии ангелов в иконе «Вознесение». Рублев продолжил эту традицию. Тем самым Богоматерь в обычных для нее вишневым и темно-синих одеяниях выделялась на фоне белых одежд ангелов. Этот прием заставляет вспомнить аналогичный в изображении «Успения» на обороте иконы «Донской Богоматери». Там она, одетая в те же по цвету одежды, лежит на белом одре, что с особой силой выделяет ее фигуру в иконе, отмеченной сумрачным и напряженным колоритом. Мне кажется, что это совпадение живописно-декоративных приемов далеко не случайно, так как цвета одежды апостолов на иконе «Вознесение» из владимирского собора во многом походят на одежды апостолов из «Успения» на обороте «Донской иконы», хотя по интенсивности цвета рублевская икона значительно мягче. Из этого сопоставления можно сделать вывод, что обе иконы «Вознесения» были написаны под впечатлением декоративных и колористических приемов иконы «Успения» на обороте «Донской». Будь целая икона «Успения» из праздничного чина владимирского собора, мы могли бы еще более обоснованно судить об источниках, которыми пользовался Рублев в написании своего монументального произведения.

Реконструкция рублевского иконостаса в соборе Владимира, хотя и предложенная лишь в виде обобщающей схемы, имеет принципиальное значение. Очевидно, что по этой же системе были выполнены иконостасы в обоих звенигородских храмах, т. е. деисусные иконы перемежались с фресковыми росписями восточных столбов. В связи с этим на очередь ставится реконструкция и иконостаса Благовещенского собора. Точка зрения Г. И. Вздорнова<sup>20</sup> о том, что существующий собор построен на остатках придела Василия Кесарийского 1516 года, получает благодаря этому дополнительное подкрепление. Иными словами, иконостас Благовещенского собора XIV — начала XV века был не сплошной, как сейчас, а его чиновые иконы перемежались росписями западных граней восточных столбов. Первым же, нам известным сплошным иконостасом, где чиновые иконы располагались непрерываемыми фризами, должен считаться иконостас Троицкого собора. Следовательно, и здесь Рублев ввел нечто новое в оформлении восточной части храма.

<sup>20</sup> Г. И. Вздорнов. Благовещенский собор или придел Василия Кесарийского? — «Советская археология», 1966, № 1, стр. 317—322.

## ОБ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ ДРЕВНЕРУССКИХ ВЫСОКИХ ИКОНОСТАСОВ

Л. В. БЕТИН

# В

СВОЕЙ реконструкции иконостаса владимирского Успенского собора М. А. Ильин считает, что этот иконостас был расчленен пилястрами алтарных столпов и боковых пилонов, отделяющих нефы собора от его галерей<sup>1</sup>. Свое мнение он не аргументирует, а между тем этот факт обладает своей собственной исторической ценностью. Было бы очень важным выяснить те причины, по которым высокий иконостас на первых порах своего существования оказался расчлененным столпами<sup>2</sup>, а также рассмотреть в связи с этим некоторые особенности его архитектурной композиции. Речь идет не только об архитектонике иконостаса, но и о самой связи конструкции иконостаса с архитектурой храма и, наконец, об организации пространства интерьера. За этими, казалось бы, чисто формальными явлениями стоят сложные перелетения идейных и идеологических факторов, сливающиеся в то органическое целое средневековой жизни, которое определяло интенсивность творческой мысли художников, их отношение к традициям и их способность интерпретировать. Совершенно ясно, что здесь мы имеем дело не с только с проблемой археологической, сколько с вопросами идеологии и творчества.

Важнейшей особенностью средневековой интеллектуальной жизни является исключительная устойчивость традиций, которые, как это ни парадоксально, своей прочностью обязаны возможности интерпретаций, допускаемых средневековым образом мыслей. О прочности традиций в византийском и древнерусском художественном творчестве говорилось уже немало, но вопрос об интерпретациях поднимался еще только в очень неопределенной форме<sup>3</sup>. Это тем более странно, что для всех очевидна роль интерпретации в средние века. Ведь весь ход средневековой мысли и художест-

<sup>1</sup> См. статью М. А. Ильина в настоящем издании, стр. 29—40.

<sup>2</sup> М. А. Ильин указывал несколько ранее на известную нелогичность расчленения высокого иконостаса алтарными столпами, несущими на себе ственные изображения, поскольку пересекались две системы росписи (М. А. И л ь и н, К датировке Звенигородского чина. — «Древнерусское искусство XV—начала XVI века», М., 1953, стр. 88).

<sup>3</sup> См., например, А. Н. В е с е л о в с к и й. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 51. А. Грабар также отмечал, что в условиях искусства, которое чуждо интереса к репам действительности, которое не удовлетворяется простым наблюдением и воспроизведением вещей, а стремится к выражению их идеального всеобщего начала, движущей силой художественного процесса становится не наблюдение, а более или менее энергичная интерпретация форм (A. G r a b a r. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. — Cahiers archéologiques, I, Paris, 1945, стр. 18).

венного творчества регламентировался непоколебимым убеждением: священное писание и творения отцов церкви не могут быть изменены или улучшены, но они могут быть лишь интерпретированы.

Активный процесс восприятия произведения уже есть интерпретация его. Сама эта интерпретация обусловлена двумя условиями: во-первых, качеством художественного образа, его глубиной, неоднозначностью, а во-вторых, художественной культурой зрителя. Важно отметить, что византийская доктрина иконопочитания отводила особую роль способности зрителя интерпретировать образ. Так, считалось, что сама по себе икона (изображение) не имеет святости, но приобретает такую только благодаря зрителю. Сам же зритель через образ, посредством его восприятия, восходит умом к первообразному и оказывается перед ним<sup>4</sup>. В этом положении достаточно ясно видна роль способности зрителя к активному восприятию и роль самого образа. Но чтобы образ выполнял свою функцию, совершенно необходимо, чтобы он был аутентичным оригиналом, т. е. написан на основании словесного портрета или более древних изображений<sup>5</sup>. Эта особенность образа распространялась не только на изображения, но и на почти все формы средневекового мышления, творчества и быта. Поскольку для средневековой Византии весь видимый и невидимый мир представлялся сплошной иерархией образов, куда входил сам бог, ангелы, люди, изображения, символы и т. д., мы считаем вполне возможным обратиться к этим особенностям восточнохристианского сознания и при анализе вопроса иконостаса. Оговоримся, однако, что интерпретация не могла быть волевой фантазией на sacramentalную тему, но каждый раз оказывалась в рамках понятий, стоящих над ней. При интерпретациях иконографических схем отдельные черты, а таких было большинство, удерживались и лишь немногие изменялись, но при этом менялось и художественное и смысловое содержание образа. Радикальные интерпретации были очень редкими и соответствовали важным историческим этапам. При составлении иконографической схемы росписи храма художник приобретал несколько большую свободу, чем в процессе работы над отдельной композицией, но и здесь он не отступал от краеугольных камней системы росписи храма, закрепленной в традиции, даже когда эта система уже явно разлагалась.

Если с этой точки зрения взглянуть на историю алтарной преграды и иконостаса, то, очевидно, в принципе можно выяснить, какие черты в системе иконостаса были более или менее достойными, каноническими, а какие являлись результатом тех или иных интерпретаций. Нужно также учитывать, что новый вариант приобретал в конечном счете устойчивость и нередко, а пожалуй, даже чаще всего, сам становился каноном. Для нас особенно интересны именно такие случаи, потому что за ними стоят не случайные колебания, но генеральная линия развития.

Исторические модели развития иконостаса и алтарной преграды, предложенные до сих пор наукой, строились без учета отмеченной особенности средневекового искусства. Так, принято считать, что развитие это имело своей исходной точкой три-

<sup>4</sup> O. Demus. *Byzantine Mosaic Decoration*. London, 1948, стр. 3—9. Следует отметить, что создание художником образа также рассматривалось как процесс высокой творческой интенсивности, поскольку начиная с Григория Нисского, впервые приравнявшего создание образа в живописи к созданию человека по божественному подобию, это положение стало общим местом у восточных отцов церкви (G. Laidon. *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*. — «Dumbarton Oaks Papers», VII. New York, 1953, стр. 10). Дальшим будет объяснять, что это означало в средние века.

<sup>5</sup> O. Demus. Указ. соч. Эта традиция была исключительно устойчивой, что сказывалось еще в XVI веке (см. Ю. Н. Дми и т р и е в. О творчестве дрепнерусского художника. — ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958, стр. 552 и сл. Заметим, что явления, отмеченные Ю. Н. Дмитриевым, следует, конечно, походить не как любовь русских художников к работе с натуры, а как выполнение ими средневековых требований аутентичности изображения оригиналу. В общем-то здесь не было никакой самодельности. К этой же области относится и знаменитое дело дьяка Висковатого.

морф, а конечной — высокий иконостас древнерусских храмов, но эта схема игнорирует то обстоятельство, что в действительности не было единой линии эволюции.

Накопленные научные данные позволяют выделить несколько основных типов схем темплов алтарной преграды. Причем есть основания считать, что ими отнюдь не исчерпываются все многообразие живописного декора и росписи алтарных преград. В их основе, безусловно, лежали символика и догматика самого алтаря, которая, по мнению специалистов, сложилась уже к началу VIII века<sup>6</sup>. Казалось бы, архитектура алтарных преград в таком случае должна быть довольно единой, но в действительности мы встречаем здесь широкое разнообразие<sup>7</sup>, то же самое можно сказать и в отношении их иконографических схем<sup>8</sup>. Объяснение, очевидно, следует искать в том, что, хотя догматика и символика алтаря были общими для всех стран, связанных одной религией, их интерпретации существенно отличались друг от друга даже в условиях одной страны<sup>9</sup>.

Уже во времена, довольно удаленные от эпохи иконоборчества, когда была разработана богословская доктрина икон и религиозных образов, лежащая в основе всего дальнейшего развития декора и росписи восточноправославного храма, в том числе и алтарной преграды, существовало значительное количество типов<sup>10</sup> иконологических схем алтарных преград.

Одним из таких типов можно назвать тип пятнадцатифигурного деисусного чина (Христос, Богоматерь, Предтеча и 12 апостолов)<sup>11</sup>, который устанавливался на темплове алтарной преграды с ярусом праздников или без него. Этот тип был одним из наиболее распространенных в византийском мире и затем стал каноничным<sup>12</sup>.

Вторым типом алтарной преграды является система декора, которая состояла только из табла праздников<sup>13</sup>. Несколько позднее появилась модификация этого типа — к праздникам прибавилось изображение «Деисуса»<sup>14</sup>.

<sup>6</sup> J. В г а н. *Der christliche Altar*, I—II. München, 1924; J. S a u e r. *Symbolik des Altars*. Freiburg im Sreisgau, 1924.

<sup>7</sup> См. Р. Ш м е р д и г. *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*. Тбилиси, 1962; А. Г р а б а г. *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*. — *Зборник радова «Византологички институт»*, кн. 7. Београд, 1961, стр. 3—13. G. J e r p h a n i o n. *Une nouvelle province d'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925. Album II, табл. 70 и др.; L. В р ё б е г. *La sculpture et les arts mineurs byzantins*. Paris, 1936, стр. 20.

<sup>8</sup> Софроний Иерусалимский указывает на украшение алтарной преграды только одним крестом (Р. G., t. 87, coll. 389A), о том же говорит в своем «Толковании на литургию» и патриарх Герман (Р. G., t. 98, coll. 392A), есть сообщения и о том, что алтарная преграда того времени украшалась только одним изображением Спаса (Е. Е. Г о л у б и с к и й. *История русской церкви*, т. I, ч. 2. СПб., 1904, стр. 205), и тот же Софроний Иерусалимский (Р. G., t. 87, coll. 3557) и Павел Сиднишарий (Р. G., t. 86 (2), coll. 2145—47) сообщают о целых деисусных чинах, украшавших темплов алтарных преград того времени.

<sup>9</sup> Это явление, на мой взгляд, невозможно объяснить только наличием отдельных традиций, важно понять и то, почему обратились к той, а не иной традиции.

<sup>10</sup> В дальнейшем при выделении типов речь будет идти только о памятниках послееконоборческого времени.

<sup>11</sup> Памятники этого типа известны на территории Югославии и Южной Италии (М. Т о р о в и Ђ у б и н к о в и Ђ. *Некоторые скачущие икон старого гравчицкого иконостаса*. — *Зборник радова Народного музеја*, кн. 2. Београд, 1959, стр. 135—152) на Синае (G. et M. S o t i r i o u. *Icones du Mont Sinaï*, v. I. Athènes, 1957, табл. 117—124) и на Афоне (С. Р а д о ј ч и њ. *Уметнички споменици мајстара Хиладара*. — *Зборник радова Византологички институт*, кн. 3. Београд, 1955, стр. 176 и сл.).

<sup>12</sup> Любопытно, что в XVII веке сложный деисусный чин высоких русских иконостасов Икон стремится заменить пятнадцатифигурным апостольским чином этого типа (Н. С п е р о в с к и й. *Старинные русские иконостасы*. СПб., 1893).

<sup>13</sup> К. Вейцман особо отмечает, что наиболее древним из всех сохранившихся фриз подобно рода является фриз, состоящий из двенадцати праздников с включением в него «Воскресения Лазаря» (К. В е й ц м а н. *Ранние иконы*. — *Иконы на Балканах*. София — Белград, 1967, стр. XIV).

<sup>14</sup> G. et M. S o t i r i o u. *Указ. соч.*, табл. 95—96, 113—115. Необходимо отметить, что этот тип декора алтарной преграды отличается от «Деисуса», вокруг которого располагаются праздники,

Третьим типом алтарной иконологической схемы можно назвать также праздничный чин с «Денусосом», который в отличие предыдущего находится в центре праздничного яруса<sup>15</sup>.

Четвертым типом алтарной иконологической схемы является денусный чин, состоящий всего из пяти фигур (Христос, Богоматерь, Предтеча и два архангела)<sup>16</sup>. Этот тип известен нам уже в Киевской Руси, но особое распространение он, видимо, получил во Владимиро-Суздальской Руси<sup>17</sup>.

Пятый тип — это способ декорирования алтарного темплона только тремя иконами, в число которых входили иконы «Спаса», «Богоматери» с младенцем на руке (тип «Одигитрии» или «Умиления») и икона храмового праздника или святого, которому посвящен храм<sup>18</sup>. Такие иконостасы, очевидно, были распространены и в Руси. В этом смысле следует понимать сообщение новгородской летописи: «В лето 6845 [1337] месяца июля 8 явился знамение в Новгороде, в церкви Святыя Троицы на Редятине улице: стукну в церкви и вниде сторож видети бывшего и се икона святая Богородица, держаще сына на руку, стояще над версты от северной стороны на другом поясе и также икона в той час полдень сиде с дымом и ста о себе ничем не поддерживаема»<sup>19</sup>. Сохранилось и еще одно доказательство: на западном фасаде Спасо-Преображенского собора на Берестове находятся позднейшие изображения — в центре «Спас», слева — «Богоматери» типа «Одигитрии» и справа — «Преображение»<sup>20</sup>. Если принять во внимание, что существовал во все времена обычай при поновлении росписей сохранять старую иконографическую схему и что декор западного фасада нередко служил отображением декора алтаря и, в частности, алтарной преграды<sup>21</sup>, то можно предположить, что указанный тип иконостаса находился в церкви Спаса на Берестове.

Шестым типом был такой денусный чин, который состоял из семи фигур (к пятифигурному «Денусосу» были добавлены фигуры апостолов Петра и Павла). Думается, что

---

ибо если последний произошел в результате присоединения к «Денусосу» праздников, то первый, наоборот, — в результате включения в праздничный ряд «Денусуса», причем «Денусус» здесь располагался не в центре чина, а был по счету шестым на четырнадцатиклеймовом табло. «Денусус» здесь не выделялся по своим размерам и представлял собой точно такое же клеймо, как и любая другая композиция табла.

<sup>15</sup> Об этом см. В. Н. Лазарева, Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 88 и прим. 1 на стр. 88. Однако ссылка В. Н. Лазарева на сивяские темплоны (G. et M. Sotiriou. Указ. соч., таба. 95—96, 113—115) неверна, они представляют собой композиции второго типа.

<sup>16</sup> Такой пятифигурный «Денусус» был заказан неким боголюбцем легендарному иконостасу киевской Руси Алкивию (см. Д. Абрамович. Киево-Печерский патерик. СПб., 1911, стр. 123).

<sup>17</sup> О распространении пятифигурных денусных чинов во время Андрея Боголюбского см. Н. Н. Вороница. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. I, М., 1961, стр. 223. Пятифигурный «Денусус» украшал алтарную преграду Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964, стр. 93).

В этой связи возникает вопрос о предназначении владимирских триумфов, которые, по мнению В. Н. Лазарева, украшали алтарную преграду одного из владимиро-суздальских храмов (В. Н. Лазарева. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв.— КСИИМК, XIII, 1946, стр. 67—76). Однако, вероятно, правильнее будет считать, что обе эти композиции помещались не на алтарной преграде, а над первоначальными дверями с внутренней стороны. Об этом говорят размеры досок (72×129 и 61×146), ибо при таких размерах мы должны будем допустить, что между алтарными столбами храма помещался либо многофигурный «Денусус», либо «Денусус» с праздниками, но все двенадцать невозможно было там поместить; кроме того, во Владимиро-Суздальской Руси был распространен пятифигурный денусный чин. Очевидно, но общему, обе эти иконы и в Московском Успенском соборе были помещены над дверями.

<sup>18</sup> Иконостас подобного типа видел на Афоне Н. П. Кондаков (Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 89).

<sup>19</sup> ПСРЛ т. IV, стр. 204.

<sup>20</sup> Н. П. Бруинов. К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян.— «Архитектурное наследство», вып. 2, М., 1952, рис. 8, на стр. 7.

<sup>21</sup> Об этом см. Л. В. Бетти. Об отражении феодально-церковной идеологии в развитии иконографического сюжета.— «Сборник статей по вопросам социологии и социальной психологии». Новосибирск (в печати).

этот вариант возник не ранее XIV столетия, по крайней мере, известные нам памятники такого рода датируются только концом XIV века и позднее<sup>22</sup>. Возможно, этот тип и был непосредственным предшественником высокого древнерусского иконостаса и тем ядром, из которого последний развился<sup>23</sup>.

Несмотря на перечисленное выше разнообразие типов темплов, они оказываются между собой связанными догматическим содержанием. Во всех иконографических схемах находит свое отражение идея воплощения, искупления и Страшного суда, но каждый раз они различным образом акцентированы. Так, например, в пятнадцатифигурном деисусном чине сильнее чувствуется значение идеи Страшного суда. Что же касается идеи воплощения, то она находила свое выражение уже в одном том, что фигура Христа была написана на иконе красками<sup>24</sup>. Догмат искупления был связан с идеей Страшного суда, но здесь звучал он отнюдь не очень ясно, что, видимо, и послужило причиной добавления к пятнадцатифигурному «Деисусу» еще и фриза праздников, непосредственно раскрывавших эту идею. Идея Страшного суда трактовалась как торжество добра, как торжество человечности<sup>25</sup>. Вестороннее рассмотрение идей алтарных композиций, естественно, будет чрезвычайно неполным и неточным, если мы будем основываться только на данных иконографии, важную роль сыграло здесь и художественное переосмысление образов. Систематическое рассмотрение этой проблемы — дело будущего, в настоящей статье для нас чрезвычайно важен тот факт, что алтарные композиции являлись сложными интерпретациями символики и догматики алтаря, акцентированными то или иное его значение.

При этом переосмысливались только отдельные черты и идеи, другие же в силу условий (сакральность, неизблемость традиций) оставались неизменными. Одной из таких особенностей явилось то, что алтарная преграда долгое время размещалась между парой восточных алтарных столпов<sup>26</sup> или же расчленялась ими<sup>27</sup>.

Этот факт, с одной стороны, может быть истолкован на основании существенных особенностей византийской архитектуры, отличавшейся поразительной четкостью архитектурных членений и пространственностью, но, с другой стороны, здесь можно допустить определенное истолкование понятия алтаря, которое не оставалось, строго говоря, неизменяемым во времени. С этой точки зрения важно отметить, что со временем возросшее значение проскомидии привело к идейному слиянию алтаря и

<sup>22</sup> Памятник этого типа является Высоцкий чин (В. И. Антонов и Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 375). Очевидно, к «Деисусу» подобного типа относится и икона «Апостол Петр» северных писем из ГРМ (ГРМ, Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.—М., 1966, табл. 2).

<sup>23</sup> Имелась иконостасные фризы с изображением жития какого-либо святого. Таким, например, является фриз из капеллы Евстагия, одного из пяти севастийских мучеников, иллюстрирующий его житие (К. В. Ейца и н. Указ. соч., стр. XIV; G. et M. Sotiriou. Указ. соч., табл. 101, 111). В композициях подобного рода нашли свое отражение те же идеи, так как самое мученичество означало не что иное, как свидетельство о Христе, а следовательно, о его воплощении и искупительной миссии; кроме того, мученики рассматривались как ходатаи на Страшном суде. Естественно, что в таких композициях указанные идеи звучали более глухо, но они вполне были уместны в капеллах, тогда как едва ли можно предполагать, что они когда-нибудь были на темплене соборных или даже приходских храмов.

Известен также фрагмент архитравы с изображением святых Филиппа, Луки, Макария и Пантелеймона, датируемый IX—X веками (W. H. Висклер, W. M. Салдер and W. K. С. Гутриг. Monumenta Asiae Minoris Antiqua, v. IV. Manchester, 1933, стр. 13, табл. 17, № 40), его лучше рассматривать как пережиток развитых доиконоборческих темплов.

<sup>24</sup> O. D. et M. S. Byzantine Mosaic Decoration, стр. 6.

<sup>25</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 25.

<sup>26</sup> Об этом см. Н. Л. Окулов. Алтарная преграда XII века в Нерези.— «Seminarium Kondakovianum», v. III. Prague, 1929, стр. 7; Р. Шмерля и н. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси, 1962.

<sup>27</sup> Н. Л. Окулов. Указ. соч., стр. 5; В. Н. Лазарев. Три фрагмента расписных эпископиев и византийский темплов.— «Византийский вестник», т. XXVII. М., 1967, стр. 162—196 и илл.

жертвенника, причем в тех странах, где сразу после икоборборческого времени роль проскомидии была значительно более важной, чем в Византии, и уже в те времена появились алтарные преграды, перекрывавшие как одно целое и жертвенник и алтарь<sup>28</sup>. Но в этих же странах мы сталкиваемся очень часто с бесстолпными храмами, пещерными и базиликальными церквями, где столпов не было. Думается, что оба указанных фактора — и догматический и архитектурный — были взаимосвязаны, и та символика храма, которая рождалась в святоотеческих писаниях, была в равной мере детским богословия и осознания художественных форм архитектуры.

Обратимся конкретно к алтарным преградам и их способу размещения в крестовокупольном храме. О том, что в древней Руси алтарные преграды устанавливались между алтарными столпами, в свое время не без оснований писал Е. Е. Голубинский<sup>29</sup>. Об этом же сообщает Ипатьевская летопись в описании алтарной преграды холмской Златоустовской церкви<sup>30</sup>. И. Л. Окунев считал, что такие алтарные преграды существовали в древней Руси вплоть до конца XV века<sup>31</sup>. Есть также основания утверждать, что подобного рода памятники встречались даже в XVI веке. Представляет большой интерес история иконостаса Софии Новгородской. Реставрационные работы последних лет показали, что двенадцать икон этого иконостаса, составлявшие праздничный понос, размещались между алтарными столпами церкви и были написаны в середине XIV века. С самого начала этот иконостас не имел «Девисуса» и, следовательно, представлял собой композицию, рассмотренную нами как второй тип декора алтарной преграды<sup>32</sup>. Пятифигурный деусусный чин был написан мастером Лароном в 1431 году<sup>33</sup> и также располагался между столпами. И только в 1509 году новгородские иконописцы дописали «Девисус» в этом соборе<sup>34</sup>, а «по чину» иконостас Софийского собора был поставлен только в 1528 году по приказу новгородского архиепископа Макария<sup>35</sup>.

Видимо, несомкнутым был иконостас Покровского собора в суздальском Покровском монастыре, где на алтарных столпах имелись ниши для евангельского игумена и келаря монастыря<sup>36</sup>. В Смоленском соборе Новодевичьего монастыря первоначально также была расчленена столпами низкая алтарная преграда, и только в 1598 году там, по повелению Бориса Годунова, был установлен высокий иконостас<sup>37</sup>.

Как видим, одновременно с высоким существовали низкие иконостасы, и даже вплоть до конца XVI века, причем русские иконостасы этого времени встречались как сомкнутые, так и расчлененные столпами.

<sup>28</sup> См. Р. Ш м е р л и н г. Указ. соч., стр. 47, и ссылки на иностранных авторов. Особенно тщательно вопросы связи литургии с типом алтарного ограждения разрабатывались в работе: J. S a n g e. Указ. соч.

<sup>29</sup> Е. Е. Г о л у б и н с к и й. История русской церкви, т. I, ч. 2, стр. 200.

<sup>30</sup> ПСРЛ, т. II, стр. 196.

<sup>31</sup> И. Л. О к у н е в. Указ. соч., стр. 7.

<sup>32</sup> Предполагать, что деусусный чин, написанный одновременно с праздничным, был заменен в 1431 году новым, едва ли логично. Стоит помнить, что это были времена архиепископа Евфимия, весьма ревностно относившегося к новгородскому церковному строительству и украшению церквей. Если бы деусусный чин в самом деле был переписан, то едва ли остались бы не написанными вновь и праздники.

<sup>33</sup> См. об этом публикацию В. В. Флатова в сборнике «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968.

<sup>34</sup> «В лето 7017 (1509) повелением пресвещенного архиепископа Серапиона дописан бысть деусус в святый Софии, да праздникий, а писал Андрей Лаврентьев сын, да Иван Дермаирицев сын» (ПСРЛ, т. IV, стр. 136). Интересно, что этот сдвиг в истории новгородских иконостасов произошед, видимо, не без московского влияния: ведь заказчиком был бывший игумен Троице-Сергиева монастыря Серапион, а в числе исполнителей находился Иван Дермаирицев — сын художника Янца, работавшего с Дионисием, не исключена возможность, что с Дионисием работал и сам Иван Дермаирицев.

<sup>35</sup> ПСРЛ, т. XII, стр. 116.

<sup>36</sup> Об обиде благословения братии келарем и игуменом у алтарных столпов см. ниже.

<sup>37</sup> Л. С. Р е т к о в с к а я. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954, стр. 12.



Но прежде чем говорить о сомкнутом или расчлененном иконостасе, важно отметить другое: если в ранние времена алтарная преграда, как мы уже отметили, находилась только между алтарными столпами, то уже в XII веке появляются такие алтарные преграды, которые перекрывали также пролеты жертвенника и диаконника<sup>38</sup>. Но это вовсе не означает, что иконостас, который ранее размещался только между центральными подкупольными столпами, также расширился, наоборот, имеются данные о том, что он остался в прежних границах<sup>39</sup>. Но были случаи, когда в пролетах жертвенника и диаконника появлялись самостоятельные иконостасы<sup>40</sup>. Особенностью обоих типов алтарных преград было то, что столпы оставались незакрытыми, а алтарное пространство четко обозначено. Однако, если иконологические схемы и подвергались интерпретациям, то расчленение алтарной преграды столпами, а следовательно, и выделение алтарного пространства оставались чертами постоянными. Причем расчлененность алтарной преграды столпами касалась как сквозных, так и сплошных алтарных стенок.

Как видим, расчлененность алтарной преграды была освящена традицией, и понадобилось длительное духовное и художественное развитие, прежде чем иконостас объединил все три части алтаря, будучи расположен перед алтарными столпами. Первым шагом к этому послужило появление в восточноправославных храмах невысокой глухой алтарной преграды, которая в нижней части объединяла жертвенник, алтарь и диаконник<sup>41</sup>. Но при этом сам иконостас по-прежнему располагался между алтарными столпами. Возможно, что такого рода иконостасы были в Звенигородском Успенском соборе на Горючке и в Рождественском соборе Саввино-Сторожковского монастыря<sup>42</sup>. Столпы обоих храмов были расписаны<sup>43</sup>, и нет никаких оснований считать, что они с самого начала были закрыты иконостасом.

Однако вскоре появились такие иконостасы, в которых не только резко уменьшилось число икон, но и возросли размеры икон, в результате иконостас уже не мог размещаться между алтарными столпами, и его иконы стали заполнять собой пролеты жертвенника и диаконника, но такой иконостас оставался по-прежнему расчлененным алтарными столпами. Таким был иконостас Успенского собора в Коломне, где, как уже говорилось, во времена патриарха Никона иконостас был сомкнут и дополнен четырьмя иконами апостолов<sup>44</sup> (что было нетрудно сделать по той простой причине, что

<sup>38</sup> Архитрав диаконника сохранился в церкви Периваленты в Мистре (G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, табл. 49, 3), а в церкви Митрополи в той же Мистре сохранились архитравы алтаря, жертвенника и диаконника (G. Millet. Указ. соч., табл. 45, 42, 14). Подобного рода конструкции имели широкое распространение (L. Bérhieg. Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine.—«Nouvelles archives des missions scientifiques, nouv. ser. fasc. 9, Paris, 1913, стр. 56). Встречаются они и на Руси (Н. Н. Воронин. Указ. соч., стр. 223—224, рис. 101-а).

<sup>39</sup> М. Торовић-Дубинковић. Указ. соч., стр. 137 и сл.

<sup>40</sup> V. Džurđić. Icônes de Yougoslavie. Beograd, 1961, стр. 18.

<sup>41</sup> В самом конце XIII и в XIV столетии появляется глухая алтарная стенка с тремя отверстиями для дверей (L. Bérhieg. L'art russe des origines à Pierre le Grand. Paris, 1921, стр. 162—163). Так перестраивали даже ранее построенные сквозные алтарные преграды. А. Грабар сообщает, что в церкви Старо Нагоричице (1067—1071 годы) в начале XIV века низкая алтарная преграда с колоннами и архитравом была заложена, и получилась сплошная каменная стенка, которую расписали между 1332 и 1337 годами (А. Г. Ваг. Указ. соч., стр. 17).

<sup>42</sup> Реконструкцию принципиальной схемы такого иконостаса предложил М. А. Ильин (М. А. Ильин. Некоторые предположения об архитектуре русских иконостасов на рубеже XIV—XV вв.—«Культура древней Руси», М., 1966, рис. на стр. 86). Однако не исключена возможность, что хотя бы в одном из этих соборов находился иконостас типа того, который рассмотрен выше, но едва ли звенигородский чин предназначался с самого начала для какого-либо из этих соборов.

<sup>43</sup> Н. Д. Протоасов. Фрески на алтарных столбах Успенского собора в Звенигороде.—«Светильник», 1915, № 9—12, стр. 30; Г. И. Вздорнов. Фресковая роспись алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожковского монастыря в Звенигороде.—«Древнерусское искусство XV—начала XVI вв.», М., 1963, стр. 75—82.

<sup>44</sup> См. нашу статью в этом же сборнике.

чиновая икона «Дейсуса» равнялась по своей ширине половине ширины алтарного столпа храма или приближалась к этому значению<sup>45</sup>. Вопрос о времени написания иконостаса коломенского Успенского собора довольно туман, хотя бы уже потому, что его иконы не дошли до нас. Есть основания считать, что он был написан в конце XV — начале XVI века, когда был перестроен собор в Коломне (сообщение Л. Б. Альшутлера в ноябре 1967 года на секторе древнерусской архитектуры). Об этом же говорит и отсутствие праздничного яруса, что находит прямую аналогию в иконостасе Рождественского собора Ферапонтова монастыря 1502 года. То, что иконостасы членились столпами в столь позднее время, говорит о силе традиции расчлененных иконостасов. Расчлененным был также иконостас Воскресенского собора в Волоколамске, где на северо-восточном алтарном столпе на его западной грани сохранилась живопись начала XVI века.

Анализ размеров икон высоких иконостасов раннего времени показывает, что в алтарном пролете стали помещать только пять икон дейсусного чина (количество праздников, по-видимому, не регламентировалось), а в пролетах алтаря и диаконника помещалось по три или четыре иконы дейсусного чина в зависимости от пропорциональных соотношений храма. В такой схеме налицо выделение пятифигурного «Дейсуса» как ядра всего дейсусного чина. Отсюда вполне ясно, что расчленение столпами сохранило свой древний смысл. Расчленяя дейсусный чин, столпы устанавливали в нем точно такую же иерархию, как и ранее, когда иконостас еще находился только между алтарными столпами и те же столпы устанавливали иерархические отношения между жертвенником, алтарем и диаконником.

Византийское и древнерусское искусство постоянно использовало пространственные членения и их отношения в целях построения иерархического целого. В самом византийском и русском искусстве пространство носило сакральный характер. Эти особенности понимания пространства в византийском и древнерусском искусстве можно сформулировать как принципы пространственной автономии и иерархии. Пожалуй, ярче всего это сказалось в системе росписи византийского храма. Здесь каждая фигура занимает четко очерченное пространство, каким может быть ниша, трюм, паруса, доуха абсиды или жертвенника, скупья барабана. Здесь особое значение приобретает разгранка, особенно на стенах, становясь единственным способом расчленения физического пространства. Но все эти пространственно автономные фигуры соотносены друг с другом путем тех же пространственных отношений с такой логикой, что Отто Демус, анализируя их, решил говорить о социологическом интересе византийского искусства как одной из его особенностей<sup>46</sup>. Принцип пространственной автономии и иерархии обнаруживается также и в тех случаях, когда мы имеем дело с иконой или фреской, где изображена отдельная фигура, а порой и композиции, не отводилось особой пространственной единицы, как это было в мозаических ансамблях. Во фресковых росписях для целей пространственной дифференциации применялась разгранка или опущь, как во фресковой росписи, так и в иконах применялись архитектурные фоны, которые порой трактовались как своего рода цезуры, отделяющие друг от друга сцены и фигуры. Центральная фигура всегда находит себе отклик в архитектурном стаффаже и находится на фоне образованного архитектурным фоном условного пространства. Второстепенные фигуры группируются, и им также соответствуют архитектурные фоны и условное пространство.

На этих страницах нет возможности анализировать построение всех сюжетов вообще, и мы ограничимся указанием лишь на композиционные особенности композиций «Дейсуса» и близких к нему по смыслу.

<sup>45</sup> Например, ширина чиновой иконы иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры колеблется от 85 до 89 см при ширине алтарного столпа 176 см.

<sup>46</sup> O. Demus и с. Указ. соч., стр. 5.

В трапезной Петра Коринского в Югославии трехфигурное ядро «Деисуса» заключено в рамку, тогда как с севера к нему примыкают фигуры архангела Михаила и апостола Петра (с юга фигуры не сохранились)<sup>47</sup>. В композиции «Страшного суда» той же трапезной архангелы написаны на одном поле с трехфигурным «Деисусом», но апостолы отделялись от центральной композиции<sup>48</sup>. Аналогичное явление мы видим и в изображении «Страшного суда» во владимирском Успенском соборе, где «Деисус» написан в люнете, а апостолы на сводах. Пространственные решения подобного рода так логичны и органически вытекают из основных стилистических принципов средневекового искусства Византии и Руси, что в них едва ли можно увидеть нечто привнесенное мыслью богословов, скорее следует считать, что пространственные приемы возникли как детиче художественного сознания и позднее, а может быть, и одновременно подверглись философским толкованиям.

Если мы обратимся к иконам типа «Шестоднев» или «Покров», то обнаружим, что каждая группа, представляющая собой лик святых, написана сравнительно слитно и пространственно<sup>49</sup> выделена. Характерными примерами могут быть икона «Шестоднева», приписываемая Дионисию<sup>50</sup>, и многочисленные иконы «Покрова»<sup>51</sup>, где Богоматерь с покровом всегда находится между колонками — тягами и в ее пространство редко попадают другие фигуры.

Традиция пространственной автономии и пространственной иерархии была очень жизнеспособной в силу того, что она вытекала из самых основ средневекового искусства. Нельзя сказать, чтобы эта традиция была косной и однажды найденные принципы не подвергались художественной интерпретации. Наоборот, принципы эти все время интерпретировались, но существо или оставалось более или менее постоянным, точно так же, как в каждом отдельном случае уже в новое время при наличии изобразительного трехмерного пространства соотношение трехмерного пространства картины и ее рамы было решением творческим, но тем не менее принцип оставался прежним.

Что касается пятифигурного деисусного срединка, то на иконах до середины XIV века он располагался на верхнем поле, тогда как остальные входящие в «Деисус» фигуры — на боковых и нижнем полях. Очевидно, выделение пятифигурного срединка «Деисуса» было настолько обычным, что даже, наблюдая сомкнутый иконостас Успенского собора в Коломне, Павел Алеппский отметил: «... с каждой стороны (пятифигурного срединка. — Л. Б.) по пять больших икон с изображениями во весь рост»<sup>52</sup>.

В свете приведенных данных у нас нет никаких оснований считать, что высокий иконостас с момента своего появления был сомкнутым, но, наоборот, можно думать, что первые русские иконостасы были расчленены столпами. И в этой связи представляет огромный интерес то обстоятельство, что архитектурная и декоративная композиция иконостаса была по-новому соотношена с принципом пространственной автономии и иерархии, когда иконостас был сомкнут.

Для того чтобы преодолеть традицию пространственной автономии пятифигурного срединка деисусного чина иконостаса, нужны были сильные импульсы идеологи-

<sup>47</sup> Р. Љубицковић. Иконостас Петра Коринског.— «Старинар», VII—VIII. Београд, 1956—1957, стр. 106. Многочисленные примеры подобного пространственного выделения приведены в работе: L. V é l i e r. Anciennes clôtures de choeur intérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos.— «Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini», II. Roma, 1940, стр. 52.

<sup>48</sup> Р. Љубицковић. Указ. соч., стр. 107.

<sup>49</sup> Под понятием «пространство» мы понимаем не трехмерное, а трансформированное transcendентное пространство византийского и древнерусского искусства.

<sup>50</sup> В. И. А н т о н о в и И. Е. М и е в а. Каталог..., т. I, стр. 342—343.

<sup>51</sup> Н. К о л д а к о в. Russian Icon, Oxford, 1927, табл. XXXVI.

<sup>52</sup> Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в первой половине XVII века, вып. 2. М., 1897, стр. 148.

ческого характера, которые находили свое выражение в философских и художественных идеях<sup>53</sup>.

В том, что высокий иконостас уже в конце первой четверти XV века (иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры) оказался сомкнутым, выразилось новое понимание иерархического подчинения. Правда, это ни в коем случае не означает, что традиция иерархии оказалась сломанной, но только то, что в условиях существования и даже усиления этой традиции высокому иконостасу была дана новая интерпретация. В результате бог оказался более приближенным к тем святым, которые ценной личной силой, ценной безкорыстной, с точки зрения христианской морали, жизни, оказались в «царстве божием». Безусловно, что понимание «царства божиего» в средневековой Руси сыграло здесь важную роль.

Известно, что в конце XIV века на Руси резко усиливаются эсхатологические настроения, порой они приобретают несколько мрачный оттенок, как, например, у московского митрополита Фотия, порой они носят более светлый характер. В этом отношении очень интересно прощальное слово митрополита Киприана, которое было зачитано над его гробом. Митрополит благословляет всех русичей, просит у всех прощения в «день судный», со всеми примиряется.

Еще более интересно описание приготовлений к смерти и встречи иконы «Страшного суда» тверским князем Михаилом Александровичем, содержащееся в Тверском сборнике<sup>54</sup>. Поражает та торжественная и даже просветленная обстановка, в которой тверичи встречают икону «Страшного суда», присланную из Византии; едва ли светлые белые ризы тверского духовенства находились в соответствии, должно быть, с суровым характером византийской живописи того времени, но это не главное — важно то, что летописный рассказ подчеркивает демократизм происходящих событий. Тверской князь разговаривает с народом не с крыльца, а с нижней ступеньки храма, он просит у всех прощения и все время находится в гуще людской, а затем даже несколько униженно просит пострига.

По-видимому, в древнерусской эсхатологии имело место направление, которое мыслило Страшный суд как событие, должное установить царство добра и справедливости, царство без иерархических различий. В условиях широкого распространения эсхатологических идей в древней Руси эти настроения сыграли, видимо, не последнюю роль. Именно в это время древнерусский высокий иконостас оказался сомкнут, и таким образом ярко выраженное иерархическое подчинение было заменено идеей единства святых и бога, идеей торжества церкви, идеей справедливого «царства божиего». При идеальном характере образов древнерусского искусства это понятно.

То, что иконостас оказался сомкнут именно в конце первой четверти XV века, по-своему знаменательно. С художественной точки зрения, казалось бы, первым должен был претерпеть эти изменения иконостас владимирского Успенского собора. Здесь очевидны многие художественные предпосылки: обобщенный характер отдельных фигур, перенос акцента с психологической углубленной характеристики на корпоративное звучание образа как члена целого, цветовой и ритмической симметрии становится значительно строже, чем в деисусном чине Благовещенского собора Московского Кремля. Более того, Андрей Рублев и Даниил Черный, несмотря на то, что иконостас был разделен столпами, сделали попытку к более тесному объединению его расчлененных частей. Об этом говорят фигуры апостолов Павла и Петра, склоненных сильнее других<sup>55</sup>, они как бы всем своим внутренним движением преодолевают внезапно возникшую преграду. Но тем не менее мастера не решились нарушить традицию.

<sup>53</sup> Д. С. Л и х а ч е в. Человек в литературе древней Руси. М.— Л., 1958, стр. 102.

<sup>54</sup> ПСРЛ, т. XV, стр. 167—176.

<sup>55</sup> Ср. с аналогичными фигурами «Деисуса» Благовещенского собора, о которых речь будет идти ниже.

Что же касается иконостаса Троицкого собора, то его образы производят несколько архаическое впечатление. Здесь снова акцентируется внутренний мир каждого святого, причем в некоторых из образов (апостол Павел, Иоанн Предтеча) даже чувствуется повышенная экспрессивность. Цветовой и линейный ритм не столь строг и лаконичен, как во Владимире, цветовая гамма мрачнее. Но тем не менее иконостас был сомкнут. Логичное и предугадываемое с самого начала появления высокого иконостаса слияние его частей происходит явно в неподходящую эпоху: сомкнутый иконостас Троицкого собора прокламирует идею единства, прокламирует идеи «старта божьего» на земле, но у его творцов нет уже той былой светлой уверенности, которая так гениально выражена в иконостасе владимирского Успенского собора. По сравнению со светлым, лирическим оптимизмом и гражданским пафосом владимирского иконостаса, Троицкий рождает ощущение некоторой философской утраты, нелегких раздумий о человеческой жизни. Кроме указанного чисто идеологического фактора, мы должны принять во внимание еще один важный фактор, который прямой дорогой вел к тому, чтобы иконостас сомкнулся. Если в больших соборах иконостас членился алтарными столпами, то в маленьких bestолпных храмах его нечем было членисть. Именно эти маленькие bestолпные храмы, судя по всему, были очень распространены в русских монастырях. Есть основания думать, что пример таких иконостасов и послужил образцом для сомкнутого высокого иконостаса в четырехстолпном храме Троицкого монастыря.

Что касается более ранних памятников в больших храмах, то там до Троицкого иконостаса мы сомкнутых иконостасов, по-видимому, не имеем. Во всяком случае для решения этой проблемы очень важным памятником является иконостас Благовещенского собора в Московском Кремле.

Расматривая деусный чин этого иконостаса, невольно обращаешь внимание на то, что апостолы Петр и Павел почти не имеют обычного деусного наклона, они стоят прямо, как будто встретили на своем пути преграду. Думается, что такой преградой был именно алтарный столп, тогда становится вполне понятным, почему Феофан Грек не склонил своих фигур: пластическое чувство объема и пространства просто не позволило ему этого сделать. Движения его фигур обычно очень весомы, и возникло бы неминуемо противоречие между движением и преградой, которое привело бы к совершенно иному художественному эффекту.

Что касается содержания образов Феофана, то он всячески стремится к созданию глубокого индивидуального образа с известной степенью замкнутости. Этому служат и довольно широкие пропорции иконной доски (отношение высоты к ширине 2 : 1, тогда как во Владимире у Рублева и Даниила — 3 : 1), каждая его фигура воспринимается самостоятельно, несмотря на то, что входит в ансамбль. Ансамбль Феофан строит как бы по принципу равных слагаемых, создавая целое, но не утрачивая при этом индивидуальности и неповторимости частного. Сам характер пропорционирования иконной доски и отношение к ее площади изображенной фигуры подсказывают нам, что Феофан Грек должен был использовать столпы в целях дифференцирования ансамбля, не позволяя всем своим фигурам слиться во фризовой композиции «Деисуса».

Любопытен и сам ритм, которым Феофан Грек связывает свои фигуры «Деисуса». Движение возникает в крайних фигурах мучеников Георгия и Дмитрия<sup>56</sup>, затем

<sup>56</sup> В принадлежности этих икон изначальному иконостасу некоторые авторы в настоящее время сомневаются, ссылаясь на то, что у них более высокая линия позома, чем у других икон того же памятника. Думается, эти сомнения являются необоснованными. Очень ценным представляется в этом отношении наблюдение Н. Д. Протасова (Н. Д. П р о т а с о в. Указ. соч., стр. 44). Он отмечал, что роспись алтарной части в Успенском соборе на Горшке в Звенигороде не локализуется по левому росписи самого собора, но и роспись алтарной части несколько ниже. То же самое имел возможность наблюдать в Мелетове (настенная роспись церкви Успения 1465 года) и автор этих строк. Аналоги-



Период существования расчлененного иконостаса интересен также целым рядом других особенностей, которые говорят об отсутствии сплошных иконостасов в ранние времена. Одной из таких особенностей следует считать пирамидальность расчлененных иконостасов. Так, во владимирском Успенском соборе эта пирамидальность была обусловлена тем, что в средней части между алтарными столпами и между этими столпами и пилонами боковых галерей располагались иконы праотцев, которых не было над частями иконостаса, расположенными в галереях.

Мы располагаем памятниками, которые еще более укрепляют нас во мнении, что ранние русские иконостасы имели пирамидальную форму. Примером может служить известная походная церковь из Киевского Государственного музея русского и украинского искусства. Здесь на одной доске представлены «Деисус» и праздники. При этом в праздничном ярусе доска вырезана по углам, так, что «Деисус» получается несколько шире и вся композиция приобретает пирамидальную форму<sup>59</sup>. Пирамидальную форму имели также византийские и южнославянские иконостасы, которые располагались между алтарными столпами<sup>60</sup>. Имеются также описи многочисленных церквей XVI и XVII веков, где в верхних ярусах названо очень немного икон,

были идентичными, хотя бы и с известным допуском, храму-образцу, то храм считался копией. Так, копией владимирского Успенского собора был московский Успенский собор, алтарные пролеты которого раньше пролетам первого. Размеры храма играли важную роль, так, например, строй свой Успенский собор, монахи Кирилло-Белозерского монастыря пожелали, чтобы собор их был на аршин шире и длиннее Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (искрenne благодарю С. С. Подъяпольского, сообщившего мне этот интересный факт).

Анализ исторических условий говорит о том, что Василий Дмитриевич имел все основания построить храм в подражание ивандеевской части владимирского Успенского собора. Вспомним ту роль, которую приписывали иконе «Владимирской Богоматери» в связи с бескровной победой над Темир-Аксаком. Есть основания полагать, что Благовещенский собор строился именно в честь этой бескровной победы (о датировке начала строительства собора см. указанную статью Г. И. Вадворнова). Праздник Благовещения, которому посвящен собор, рассматривался после счастливого избавления от нашествия Темир-Аксака, как «праздник, положивший начало нашему спасению» (Е. Е. Годубинский. Указ. соч., т. II, ч. I, стр. 264). В итоге можно предположить, что московский князь, строя собор в честь такого важного события, мог пожелать придать ему сходство с главным паладиумом русской земли — владимирским Успенским собором, где Андреем Боголюбским была в свое время установлена икона «Владимирской Богоматери».

Естественно возникает вопрос о самой возможности строительства такого гиганта в Московской Руси, от времени которой до нас дошли только сравнительно небольшие храмы. Ответ на этот вопрос даст будущее, когда будут произведены раскопки коломенских храмов. Однако уже сейчас можно отметить, что собор в самом деле был велик, а мастера, его строившие, не обладали умением прочно строить перекрытия. Впрочем, этот грех лежит не только на мастерах Благовещенского собора, настораживает уже тот факт, что большинство памятников раннемосковского зодчества погибло еще в древности и летописи сообщают именно о падении верхов. Это заставляет предполагать, что строились, возможно, и значительно более величественные соборы, перекрытия которых составляли сложную инженерную задачу.

В 1482 году великий князь был вынужден отдать приказ о разборе верха Благовещенского собора, который пришел, видимо, в критическое состояние (возможно, что этому способствовало и землетрясение 1474 года). Верх был разобран, а стены на зиму укрыли лубьем. Это было необходимо не только и не столько для того, как полагают некоторые специалисты, чтобы сохранить древнюю живопись, но в основном для того, чтобы влага не проникала в раскрытую кладку стен и замерзала, не разрушала ее. Точно также укрывали лубьем стены при строительстве вологодского Софийского собора (Н. М. у р а в л е в. Русская Фиваида на Севере. СПб., 1894, стр. 57). Это говорит о намерении великого князя возобновить собор в старых размерах. Однако, видимо, не нашлось мастеров, которые могли бы взяться за возведение столь огромного сооружения. Исконичи, заново построившие собор, строили только небольшие церкви в Москве (М. А. И л ь и н. Работы исконичских зодчих в Москве в XV веке.—«Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., 1968), да и их псковская практика не имела примеров строительства очень крупных соборов. Очевидно, не научились они строить крупные здания и у «немцев», где они стажировались. Это обстоятельство, кстати скажут, может облегчить ученым поиск их учителей. Собор же был в течение двух лет разобран до основания и построен заново.

<sup>59</sup> Икона эта датируется концом XV — началом XVI века.

<sup>60</sup> Е. Е. Годубинский. Указ. соч., т. I, ч. 2, стр. 206.

которые ни при каких обстоятельствах не могли равняться по ширине многококонным нижним ярусам.

Однако, судя по иконостасу Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, сомкнутый иконостас тут же утратил свою индивидуальность. Он стал вполне стенообразным. Это явление станет нам вполне понятным, если обратиться к принципу древнерусского и византийского искусства, который можно определить как принцип ассоциативной взаимосвязи форм. Действительно, пирамидальная форма расчлененного иконостаса близка к такой же форме кивория в алтаре и самой форме высотного построения храма с повышенными подпружными арками<sup>61</sup>.

При сомкнутом иконостасе стена алтаря — иконостас — оказывается ассоциативно связанной в своем формальном решении со стеной храма. С введением в интерьер храма сомкнутого иконостаса существенно меняются сами принципы построения интерьера. Здесь, безусловно, сказалась та демократическая тенденция в организации интерьера, которая в зодчестве привела к интерьеру, где отсутствовали хоры и архитекторы достигали в своем решении удивительной слитности подкупольного пространства с пространством боковых нефов. Эта тенденция родилась в небольших монастырских и приходских храмах, в последних она проявилась наиболее радикально. Храм в селе Каменском и церковь Иоанна Предтечи на Городище близ Коломны являются примерами вообще бесстолпных храмов, где не существует никакой иерархии внутреннего пространства.

В дальнейшем эти тенденции повели еще дальше — к созданию двухстолпных и бесстолпных храмов в массовом количестве. Безусловно, что в таких храмах иконостас в организации интерьера играл решающую роль.

Итак, мы можем констатировать, что смыкание иконостаса имело в своей основе демократические тенденции в политической жизни древней Руси, преломившиеся и опосредованные в ее художественной жизни. Художественные требования к иконостасу стимулировали факт его смыкания, но это стимулирование шло с двух сторон. С одной стороны, из самой природы фризовой композиции, с точки зрения формальной. С другой стороны, этот факт настоятельно диктовался самим внутренним идейным и философским содержанием иконостаса. И, наконец, нельзя сбрасывать со счетов идейного и формального воздействия самой архитектуры интерьера, существенной частью которой иконостас являлся. Не следует также забывать, что сам иконостас также оказывал влияние на стилистическое развитие архитектуры. Но это проявилось уже позднее.

Нами не был рассмотрен еще один фактор, который ни в коей мере не может быть брошен со счетов. Это — сам культ. Думается, что именно это придавало своеобразную сакральность расчленению художественно организованного пространства жертвенника, алтаря и диаконника.

Как известно, центральным моментом в богослужении вплоть до конца XII века была евхаристия, все прочие элементы имели второстепенное значение и не являлись, в противоположность евхаристии, строго определенными<sup>62</sup>. Однако с конца XII века и далее наблюдается тенденция к строгому регламентированию и других обрядов, в частности обряда проскомидии<sup>63</sup>, значение которого повисилось. Была намечена и другая тенденция к усложнению литургических обрядов и их объединению. Евхаристия теперь уже не понималась как центральный момент при второстепенных вспомогательных обрядах, но стала кульминацией единого связного литур-

<sup>61</sup> Нам представляется убедительной гипотеза о том, что раннемосковские храмы имели сложное ступенчатое завершение.

<sup>62</sup> O. N o b b a u m. Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000. Bd. I Bonn, 1965, стр. 16 и сл.; Bd. II. Bonn, 1965, стр. 47 и сл.; J. S c h u l z. Byzantinische Liturgie, Freiburg in Breisgau, 1964, стр. 9.

<sup>63</sup> С. М у р е т о в. Чин проскомидии в русской церкви с XII по XIV век (до митрополита Киприана). — «Чтения в обществе любителей духовного просвещения», 1894, октябрь, стр. 485 и сл.



гического действия. Фактически все эти изменения в литургической драме оказываются связанными с принятием иерусалимского богослужебного устава<sup>64</sup>.

Иерусалимский богослужебный устав на Русь проник довольно рано, в конце XII века, однако еще в течение долгого времени богослужение шло по более распространенному студийскому уставу. При этом в уставах не было унификации, богослужебные уставы даже в пределах одного княжества имели серьезные отличия друг от друга<sup>65</sup>. Распространение иерусалимского устава богослужения как официального для русской церкви связывается с именем митрополита Киприана<sup>66</sup>.

Указанные изменения в богослужении привели к тому, что в самом богослужении уже не ощущались столь строго, как раньше, границы между жертвенником и алтарем, литургическая драма их в значительной степени стерла. Повышение драматического и мистического элемента в литургическом богослужении вызвало необходимость закрывать алтарь в определенные моменты от глаз верующих. Так, например, можно фиксировать, что стали закрывать алтарь сплошной алтарной преградой, которая объединила в нижней части все три отделения алтаря вместе с принятием иерусалимского устава (жертвенник, собственно алтарь и диаконник)<sup>67</sup>. Нельзя отрицать того факта, что литургические изменения послужили основой для нового архитектурного и художественного интерпретирования алтаря и открыли новые возможности для решения композиций иконостаса, которые вскоре и были даны на русской почве.

Отличиями богослужебного культа объясняется очень многое, но не все. Нужно в полной мере оценить всю силу традиции в средневековом мире. Если во вновь построенных соборах очень быстро появлялись глухие алтарные преграды, то едва ли они с той же скоростью появлялись в старых соборах. Есть серьезные основания полагать, что в иконостасе владимирского Успенского собора алтарное пространство под иконостасом было открыто<sup>68</sup>. Думается, что алтарная преграда иконостаса этого собора выглядела примерно так, как это показано на изображении интерьера Спасо-Преображенского собора Хутынского монастыря на иконе «Видение пономаря Тарасия» конца XVI века (НИХМ). Здесь нижнее тябло иконостаса, которое было, вне сомнения, подвешено к граням подкупольных столпов, опирается еще и на столбики, имеющие в верхней части два рога и напоминающие столбы для удерживания балок перекрытия в деревянной архитектуре. Такие столбики в русских храмах заменяли греческие каменные колонки алтарных преград.

При подобном устройстве нижней части иконостаса вполне понятны требования ряда русских служебников, чтобы диакон на более соразмерял свои движения с находящимся в алтаре архиереем в те моменты богослужения, когда царские врата

<sup>64</sup> Р. Г р у ј и Ђ. Палестински утицај на светог Саву при реформисану монашког живота и богослужебних одоса у Србији. — «Светосавски зборник», т. I. Београд, [б. г.], стр. 280 и сл.

<sup>65</sup> См. И. Д. М а н с в е т о в. Митрополит Киприан и его литургическая деятельность. М., 1882. Пестрый характер русских служебников объясняется условиями феодальной раздробленности, в силу чего, по меткому выражению А. И. Клибанова, «инокордоек православие» действительно отличалось от «московского православия» (А. И. К л и б а н о в. Реформационные движения в России в XIV—XVI вв. М., 1960, стр. 87).

<sup>66</sup> И. Д. М а н с в е т о в. Указ. соч., стр. 7 и сл.

<sup>67</sup> Например, в церкви Старо Нагоричино в Сербии (1067—1071) алтарная преграда, которая с самого начала была сквозной, в начале XIV века заменяется глухой стеной, то же самое касается церкви в селе Бела Црква, где алтарная преграда была создана в начале XIV века и расписана между 1332 и 1337 годами (А. Г р а б а р. Указ. соч., стр. 17).

<sup>68</sup> Мнение Е. Е. Голубинского, что еще в домонгольских храмах решительно преобладала в качестве алтарной стены деревянная стенка, «глухая и украшенная» (Е. Е. Г о л у б и н с к и й. Указ. соч., т. I, ч. 2, стр. 200), фактами не подтверждается. От домонгольского времени ни в России, ни за рубежом не сохранилась глухих алтарных преград, за исключением Спирин и связанной с ней территории. Мнение же, что глухая алтарная преграда находилась в Георгиевском соборе Юрьева-Польского, хотя и не лишено основания, все же нуждается еще в подкреплении археологическими данными.

были закрыты<sup>69</sup>. Что касается местных икон иконостаса, то, во-первых, их было немного, а во-вторых, они не монтировались между столбиками алтарных преград, а стояли на специальных подставках, представляющих собой вилку, перед алтарными столпами и у концов иконостаса<sup>70</sup>.

Важно отметить, что Андрей Рублев и Даниил Черный бережно отнеслись к древним владимирским традициям и не заменили старой сквозной алтарной преграды сплошной каменной стенкой. В Новгороде, отличавшемся в XV веке известными консервативными тенденциями, глухая каменная стенка в это время так и не появилась, там продолжали устраивать алтарные преграды по старинке, как мы это видим из упомянутой иконе «Видение пономаря Тарасия». Псковские иконостасы были в этом отношении столь же консервативны. В Успенской церкви в Мелетове (1461) иконостас в верхней своей части состоял только из одного тябла в центральном пролете алтаря<sup>71</sup>. В нижней части алтарная преграда представляла собой пару деревянных колонок, поддерживающих тябло, и типологически была сходна с новгородскими иконостасами.

Думается, что структуру новгородских и псковских иконостасов, помимо прочих причин, следует объяснить еще и особенностями богослужения, которое во Пскове и Новгороде по сравнению с Москвой было несколько архаичным. Так, в новгородских служебниках чин проскомидии является крайне неустойчивым и совершенно неразработанным<sup>72</sup>. Это обстоятельство указывает на то, что в новгородском богослужении еще не произошло органического слияния частей литургии и удерживалась иерархия пространства жертвенника и диаконника как второстепенных по отношению к алтарю. Здесь не было создано предпосылок для создания глухой алтарной преграды. Новгородский иконостас радикальным образом изменился только после воссоединения с Москвой. Примером может служить, как уже говорилось, история иконостаса Софийского собора. В 1509 году иконостас был расширен так, что он закрыл собой пролеты жертвенника и диаконника в верхней части. А в 1528 году при митрополите Макарии появились сомкнутый местный чин и за спиной святителя оказались иконы Петра и Павла, Спаса и Софии Премудрости, скрывшие алтарное пространство.

Таким образом, нами рассмотрены некоторые вопросы истории иконостаса, все они нуждаются в своем расширении и уточнении, что, вероятно, произойдет в будущем. Пока же мы можем только утверждать, что древнерусский высокий иконостас с самого начала своего возникновения был расчленен алтарными столпами, что сложение высокого русского иконостаса было явлением исключительной сложности, в котором важно учитывать художественный, исторический и литургический факторы. Без их комплексного учета история древнерусского высокого иконостаса не может быть написана.

<sup>69</sup> А. В. Горский и К. И. Невоструев. Описание славянских рукописей синодальной библиотеки, т. 3, ч. 1, СПб., 1869, стр. 98. Со второй половины XVI века те же моменты богослужения стали проходить при открытых царских вратах, что Е. Е. Голубинский объясняет тем, что в это время вблизи царских врат были заменены высокими (Е. Е. Голубинский. Указ. соч., т. 1, ч. 2, прим. 3 на стр. 197). Думается, что это объясняется тем, что в это время в новгородских церквях появлялся местный ряд (см. ниже).

<sup>70</sup> В описании икон Хиландара С. Радойчиц указывает, что местные иконы устанавливались там именно на таких вилках (С. Радойчиц и др. Указ. соч. стр. 176 и сл.). Известные строки из русского духовного стиха «О возвращении Агрикова сына Василия»: «Местные иконы подмади и служили честные молебны (С. В. Рендоев. Русские духовные стихи, Воронеж, 1900) — в этом смысле становятся понятными. В этом же убеждает нас и известная сцена на многочисленных русских «Кафистах Богоматери», где император и клир служат молебен у местной иконы храма Влахернского монастыря, установленной на такой же вилке.

<sup>71</sup> Следы крепления тябла древнего иконостаса были открыты при реставрации живописи этой церкви бригадой художников-реставраторов, руководимой Д. Е. Бригманом.

<sup>72</sup> И. Д. Мансегов. Указ. соч., стр. 33.

## ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДРЕВНЕРУССКОГО ВЫСОКОГО ИКОНОСТАСА

Л. В. БЕТИН



ДНОИИ из любопытных особенностей древнерусского высокого иконостаса является лицевой состав его деисусного чина, куда входили архангелы, апостолы, святители, мученики и столпники, тогда как в деисусных чинах остального восточноправославного мира, как правило, помимо трехфигурного «Деисуса», находились еще и двенадцать апостолов. Исследователи особо отмечали устойчивость для византийских и южнославянских иконостасов апостольского «Деисуса» и указывали на то, что в мире не существует ни одного такого памятника, который бы содержал в себе, кроме того, еще изображения ангелов или святителей<sup>1</sup>. Древнерусский же иконостас вплоть до времен патриарха Никона никогда не имел деисусного чина чисто апостольского состава, в него всегда входили представители всех институтов церкви<sup>2</sup>. Эта особенность состава деисусного чина русских иконостасов была уже отмечена в половине XVII века Павлом Алеппским:

<sup>1</sup> L. Bréhier. Anciennes clôtures de choeur intérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos. — *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*, II. Roma, 1940, стр. 52 и сл. С. Радойчић. Уметнички споменици манастира Хиладара. — «Зборник радова Византолошког института», књ. 3. Београд, 1955, стр. 176. А. Хунгоровло. Frescoes de style monastique en Grèce. — *Ελληνικά*, Αθήναι, 1954, стр. 510—516, табл. 178—183. М. Тороповић. Љубиќи и ќовић. Неколико сачуваних икон старог граничног иконостаса XIV века. — «Зборник радова Народног музеја», књ. 2. Београд, 1959, стр. 135—150.

<sup>2</sup> Известно, что раннехристианские темплены содержали в своем составе изображения пророков, мучеников, а порой и святителей. Софроний Иерусалимский так описывал (до 629 года) иконы темплен: «Вошли мы в храм некий совершенный, и увидели мы огромную и удивительную икону: в середине ее красками был написан Господь Христос, налево — Матерь Божия, Владычица наша и Приснодева Марья, по правую же сторону — Иоани Креститель, Предтеча самого Спаса... тут были также изображены некоторые из прославившихся из лика пророков, апостолов и мучеников, среди которых и эти — Кир и Иоани» (Софроний Иерусалимский. Слово на память мучеников Кира и Иоанна. — *G. Migne*, P. G., т. 85, coll. 3557). По сведениям Павла Силенциария, в VII веке на темплоне Софии Константинопольской находился «Деисус» в медальонах. В центре «Деисуса» помещался Христос, а по сторонам — ангелы, Богоматерь, пророки и апостолы (*G. Migne*, P. G., т. 86 (2), coll. 2145—47), причем и пророки и апостолы находились в одном ряду, что же касается порядка их следования друг за другом, то об этом Павел Силенциарий не говорит.

Имели место также темплены, где святые подбирались по деспотии замалачика, по такке вотинные композиции довольно редки и относятся ко времени, следующему сразу за иконоборчеством. Примером может служить фрагмент архитектурного из Малой Азии с полуфигурами Филиппа, Макария, Луки и Пантелеимона, датруемый концом X — самым началом XI века (W. H. Висќлер, W. M. Салдер, W. K. Гутфри. *Monumenta Asiae Minoris Antiqua*, v. IV. Manchester, 1933, стр. 43, табл. 17, № 40).

«Верхний иконостас устраивается у них не так, как принято в стране казаков и греков, но Господа помещают в центре, справа и слева Иоанн Креститель и Святая Дева, подле них два ангела, завершается правый ряд Петром, Иоанном Златоустом, Василием и двумя другими апостолами, напротив них Павел, Святая Николай, Григорий и другие два апостола — с каждой стороны по пять больших икон с изображениями во весь рост. Над этим рядом находится изображение Владычницы и пророков, предвозвестивших о ней, с той и другой стороны по пять больших икон»<sup>3</sup>.

Из этого отрывка становится ясно, что путешественника поразили в первую очередь отнюдь не размеры икон<sup>4</sup>, а именно необычный состав «Деисуса». Правда, в том составе, как он описан Павлом Алеппским, «Деисус» Успенского собора в Коломне поражает и нас присутствием с каждой стороны иконостаса по паре апостолов, которые идут вслед за святителями<sup>5</sup>. Но не это поразило Павла Алеппского — ведь он даже не называет имен этих апостолов, — а именно тот факт, что в состав древнерусского высокого иконостаса входил «Деисус», содержащий изображения архангелов и святителей; Павла Алеппского удивило и наличие пророческого яруса, который никогда не встречается в иконостасах церквей других стран православного Востока. Причем Павел Алеппский особо отмечает, что в пророческом ярусе были только пророки, предвозвестившие о Богоматери.

Особенности древнерусского высокого иконостаса, отмеченные Павлом Алеппским, заслуживают специального изучения не только потому, что они были присущи только иконостасам древней Руси и, следовательно, имеют самостоятельную ценность для исследователя, но еще и потому, что в силу специфических законов синтеза средневекового ансамбля они придавали новые смысловые акценты алтарной декорации.

Прежде всего мы попытаемся проанализировать особенности состава деисусного чина древнерусского высокого иконостаса. Древнейшим из дошедших до нас памятников этого типа является деисусный чин иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле, который датируется исследователями временем создания фресковой росписи собора, т. е. 1405 годом<sup>6</sup>, но не исключена возможность, что он был написан годом или двумя ранее<sup>7</sup>.

Памятник этот представляет собой огромный интерес, и есть все основания согласиться с мнением В. Н. Лазарева, что «мы присутствуем здесь при рождении классической формы русского иконостаса, сделавшейся исходной точкой для всего дальнейшего развития»<sup>8</sup>. Далее В. Н. Лазарев пишет: «По-видимому, Феофан был тем мастером, который впервые определил основной характер входивших в состав «Деису-

<sup>3</sup> Павел Алеппский. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в первой половине XVII века, вып. 2. М., 1897, стр. 148.

<sup>4</sup> Как известно, в половине XVII века иконостасы огромных размеров имелись на Украине и в Валахии, их неоднократно описывает Павел Алеппский (см. указ. соч., вып. 1. М., 1896). В качестве примера такого иконостаса можно указать иконостас церкви села Воронеж на территории Румынии («Воронец», Бухарест, 1959, табл. 14) и др.

<sup>5</sup> По описи коломенского Успенского собора 1579 года деисусный чин храма насчитывал 11 икон (Н. В. К а з а ч е в. Писцовые книги Московского государства, т. 1. СПб., 1872, стр. 293); следовательно, четыре иконы апостолов были добавлены к деисусному чину этого собора позднее, вероятнее всего, при патриархе Никоме, утверждавшем в русских иконостасах апостольский чин (об этом Н. С. П е р о в с к и й. Старинные русские иконостасы. СПб., 1891, гл. «Деисусный чин»).

<sup>6</sup> Н. З. Г р а б а р ь. Феофан Грек. — Сб. Игорь Г р а б а р ь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 87; В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 84.

<sup>7</sup> Для того, чтобы выполнить роспись собора, нужно было дать время ему просохнуть, но в иконостасе храм нуждался с самого начала. К тому же иконостас был самым дорогим делом, чтобы прибегать к временным алтарным претрдам. Поэтому мы считаем возможным согласиться с мнением А. Грабара, что датировка иконостаса 1405 годом является гипотезой, в которой нет ничего невероятного (А. Г р а б а р ь. Несколько заметок об искусстве Феофана Грека. — ТОДРЛ, т. XXII. М., 1966, стр. 86).

<sup>8</sup> В. Н. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 22.

са» фигур»<sup>9</sup>. Мы не склонны переоценивать здесь роль Феофана и одному ему приписывать эту заслугу, но то, что именно иконостас Благовещенского собора впервые определен как основной характер деисусных фигур, так и основной принцип состава деисусного чина, возражений не вызывает.

До самого последнего времени исследователи рассматривали в составе деисусного чина Благовещенского собора только 11 икон (иконы Христа, Богоматери, Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста, мучеников Георгия и Дмитрия), но опись Благовещенского собора 1680 года называет в деисусном чине этого иконостаса еще две иконы — столпников Симеона и Даниила<sup>10</sup>. Иконы эти, к счастью, сохранились<sup>11</sup>, но их никак нельзя считать современными всем остальным иконам деисусного чина. Можно предполагать, что они были дописаны в 1508 году, когда иконы старого иконостаса по распоряжению Василия III монтировали во вновь построенном храме<sup>12</sup>. Возникает вопрос: не могли ли эти иконы быть написаны взамен одноименных древних, которые по своим размерам не входили в линию смонтированного иконостаса?<sup>13</sup>

Есть и еще одна неясность в составе деисусного чина Благовещенского иконостаса — первоначальная принадлежность ему икон Георгия и Дмитрия мучеников. Как известно, на этих иконах линия позема проходит несколько выше, чем на остальных иконах чина. Именно это обстоятельство порождало у некоторых специалистов сомнения в однородности этих икон со всем остальным чином<sup>14</sup>. Думается, что в этом вопросе логичнее всего присоединиться к мнению В. Н. Лазарева, который считает, что стиль этих икон ясно указывает на начало XV века<sup>15</sup>. К этому следует добавить, что едва ли эти иконы могли быть написаны после 1408 года (времени написания иконостаса владимирского Успенского собора), где был сделан новый шаг не только в развитии иконостаса, но, как нетрудно увидеть, и в развитии стиля московской иконописи: усилилось значение контура, более обобщенной стала трактовка деталей и более монументальной трактовка ликов. Вне всякого сомнения, что иконы «Георгия» и «Дмитрия», как по своим формальным качествам, так и по характеру образов, значительно ближе к таким иконам иконостаса Благовещенского собора, как «Апостол Петр» или «Архангел Михаил».

Более того, мы считаем возможным вслед за С. С. Чураковым<sup>16</sup> и И. Э. Грабарем<sup>17</sup> полагать, что икона «Георгия» была написана не без участия Андрея

<sup>9</sup> Там же, стр. 49.

<sup>10</sup> Опись Благовещенского собора 1680—1681 годов. — Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 год. М., 1873, ч. III, стр. 7. Эти иконы находились в иконостасе Благовещенского собора еще в начале нашего века (Н. А. С к в о р о в. Археология и топография Москвы. М., 1913, стр. 325).

<sup>11</sup> Иконы находятся в фондах музеев Кремля. На иконе Симеона Столпника сделана пробная расчистка, но за невозможностью своих размеров она, к сожалению, не дает возможности судить о стиле. Написаны иконы на очень узких досках (соответствие 31 и 26 см.)

<sup>12</sup> ИСРД, т. XIII, под 1508 годом.

<sup>13</sup> В. И. Антонова, не приводя никакой аргументации, считает, что иконы столпников входили в первоначальный иконостас (В. И. А н т о н о в а и Н. Е. М и н е в а. Каталог древнерусской иконописи, т. I, М., 1963, прим. 1 на стр. 273), такую же возможность допускает и Н. А. Мансова, хотя и не исключает более позднего их происхождения (Н. А. М а н с о в а. К истории иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. — Культура древней Руси. М., 1966, стр. 154—155).

<sup>14</sup> Так, например, в одном из своих последних докладов М. А. Ильин склонился к мысли датировать эти иконы 1416 годом — временем возможной перестройки собора. См. В. А. К у ч к и н. К истории двух памятников архитектуры Московского Кремля (в печати).

<sup>15</sup> В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа, стр. 91.

<sup>16</sup> С. С. Ч у р а к о в. Андрей Рублев и Даниил Черный. — Советская археология, 1966, № 1, стр. 93.

<sup>17</sup> И. Э. Г р а б а р ь. Феофан Грек..., стр. 93. И. Э. Грабарь считает возможным приписать кисти Андрея Рублева обоих мучеников. В другом месте он пишет то же самое, но особенно подчеркивает принадлежность Рублеву иконы «Георгия» (Игорь Г р а б а р ь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 182). Н. А. Демина считает, что лиризм, присущий иконе «Дмитрия», заставля-

Рублева<sup>18</sup>, а икона «Дмитрия» — не без участия Прохора с Городца. Во всяком случае, эти иконы едва ли были написаны одним художником, как считает В. Н. Лазарев<sup>19</sup>, — для этого у них слишком различная трактовка ликов и одежд. К сожалению, обе иконы (особенно «Георгий») имеют значительные утраты верхнего красочного слоя, но даже при такой сохранности можно отметить, что лик Георгия написан плавно, вохрением светлой охрой по зеленому санкиро с характерными для рублевского круга вещей плавным переходом подглазных и надбровных теней в тени на щеке (фигура дана в три четверти). Одежда его очерчена плавными линиями контура и имеет звучные локальные цвета, придающие фигуре особую легкость.

Совершенно иначе трактован Дмитрий. На его лике: в углах глаз на левой надбровной дуге и под нижней губой мы обнаруживаем довольно энергичные белильные оживки, которые выявляют формы лица святого, такая же белильная оживка идет по форме лба на его границе с волосами и по гребню носа. В итоге лик святого трактован очень конкретно и пластически убедительно, но ему недостает той слитности и легкости форм, которые отличают лик Георгия, не имеющий резких белильных оживок. Одежда Дмитрия в колористическом отношении также трактована несколько тяжелее и глуше, чем у Георгия. Икона «Дмитрия» легко можно найти аналогии среди ликов на праздничных иконах, которые, на наш взгляд, довольно убедительно приписываются работе Прохора. Почти аналогично трактован лик Иоанна Богослова на иконе «Тайная вечеря»<sup>20</sup>, тот же самый изобразительный принцип положен в основу трактовки ликов Христа и апостола Петра все на той же иконе. Большое сходство имеется также между системой побелок на одежде и в колористическом решении икон «Дмитрия» и праздников, приписываемых Прохору с Городца.

Все это вместе взятое не позволяет считать, что указанные иконы были дописаны мастерами позднее.

Считая, что иконы «Георгия» и «Дмитрия» с самого начала находились в деисусном чине Благовещенского иконостаса<sup>21</sup>, и принимая гипотезу, что там же помещались и упомянутые иконы столпников, мы сейчас же столкнемся с любопытными особенностями состава деисусного чина Благовещенского собора. Его центральное ядро состоит из ставшего уже популярным к тому времени семифигурного Деисуса<sup>22</sup>, куда, помимо Христа, Богоматери и Предтечи, входили архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел<sup>23</sup>. Такой состав «Деисуса» для Руси XIV века являлся уже принятым<sup>24</sup>; остальные шесть икон изображают святых, соименных московским

ет отнести ее к кисти Андрея Рублева (Н. А. Демин а. «Троица Андрея Рублева». М., 1963, стр. 24—25), с чем мы не можем согласиться.

<sup>18</sup> Трудно думать, что каждая икона иконостаса обязательно выполнялась только одним мастером; если принять эту гипотезу, то становится совершенно туманной роль других членов живописной дружины и начинают удивлять те невероятно краткие сроки, в которые пришлось бы работать мастерам, возглавлявшим свои артели. К сожалению, до сих пор мы слишком мало знаем об организации работ древнерусских монументалистов и иконошников, но бесспорно одно — они физически не могли выполнять всю работу сами лично.

<sup>19</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа..., стр. 90.

<sup>20</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа..., табл. 24.

<sup>21</sup> О несомненности линии поэма этих икон с остальными см. нашу статью в этом же сборнике, известный под названием Высоцкого; вскоре Андреем Рублевым был написан, по всей вероятности, возможно, что семифигурный деисусный чин появился на Руси еще ранее. См., например, икону «Апостол Петр», которая могла входить в семифигурный чин (Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.— М., 1966, стр. 18, табл. 2) и др.

<sup>22</sup> О сложении семифигурного деисусного чина см. Л. В. Бетт и. К вопросу о связи идеологии с эволюцией иконографического сюжета. — «Вопросы идеологии и социальной психологии». Новосибирск (в печати).

<sup>23</sup> Семифигурный «Деисус» на памятниках прикладного искусства в древней Руси известен уже с XII века (Н. П. Ковда и др. Русские кладбища. СПб., 1896, стр. 144—153).

великим князьям, начиная от основателя династии московских князей — Даниила Александровича<sup>25</sup> и кончая заказчиком иконостаса — князем Василием Дмитриевичем.

Как известно, святым патроном князя Даниила Александровича был Даниил Столпник<sup>26</sup>, икону которого мы предположительно включили в первоначальный иконостас. Патроном следующего по времени князя, Юрия Даниловича, был Георгий-воин<sup>27</sup>. Что касается патрона Ивана Даниловича Калиты, то им был не Иоанн Лествичник, как полагают Б. А. Рыбаков и М. Н. Тихомиров<sup>28</sup>, а Иоанн Препетца<sup>29</sup>.

Сложнее обстоит дело с выяснением имени святого патрона князя Симеона Ивановича Гордого. До нас дошла его печать, подвешенная к духовной грамоте. На печати изображен святой в рост, в куколке и с крестом в руке. При изображении имеется надпись «Семен сътъ». Исследователи поняли это изображение как иконографический перевод мученика, а поскольку был только единственный мученик, носящий имя Симеон, — Симеон Перс, то именно ему было усвоено это изображение и именно его назвали патроном Симеона Гордого<sup>30</sup>. Однако против такого определения патрона Симеона Гордого есть некоторые возражения. Память мученика Симеона Перса празднуется 18 мая<sup>31</sup>, а, как сообщает летопись, Симеон Иванович Гордый родился 7 сентября<sup>32</sup>. В связи с этим представляется невероятным, чтобы старший сын Ивана Калиты получил имя в честь малоизвестного святого, память которого отстоит почти на четыре месяца от дня рождения князя. Во-первых, в выборе имен своим детям все русские князья были особенно щепетильны<sup>33</sup>, во-вторых, существовали устойчивые обычаи имянаречения, согласно которым новорожденный получал

<sup>25</sup> «Степенная книга», например, прямо указывает на Даниила Александровича как на основателя династии московских князей (ПСРЛ, т. XXI, стр. 296), то же самое мы находим и у ранних русских историографов (И. М. К а т а р е в - Р о с т о в с к и й. «Повесть...», РИБ, т. XXII, Изд. 2, СПб., 1909, стр. 625—626; Федора Грибоедова История о парах и великих князьях земли Русской. — Сообщение С. Ф. Платонова и В. В. Майкова. СПб., 1896, стр. 1).

<sup>26</sup> Н. П. Л и х а ч е в. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, ч. I. Л., 1928, стр. 94—96; М. Н. Т и х о м и р о в. Древняя Москва, М., 1947, стр. 23.

<sup>27</sup> А. В. О р е ш н и к о в. Заметки о потире Переславль-Залесского собора. — «Археологические заметки и заметки», М., 1897, № 11, стр. 338—345.

<sup>28</sup> М. Н. Т и х о м и р о в. Средневековая Москва в XIV—XV вв. М., 1957, стр. 127; Б. А. Р ы б а к о в. Русские датированные надписи. Свод археологических источников, Е-44, М., 1964, стр. 42.

<sup>29</sup> Большинство исследователей считает, что патроном Ивана Калиты был Иоанн Препетца (см. Л. В. Б е т и н. Указ. соч. — в печати). На печати Ивана Калиты, подвешенной к его грамоте, изображен Иоанн Препетца в своем характерном одеянии и со свитком в руке. М. Н. Тихомиров принял свиток в его руках за книгу и только на этом основании видел здесь изображение Иоанна Лествичника (М. Н. Т и х о м и р о в. Средневековая Москва..., стр. 127), к чему не было даже и в этом случае достаточных оснований, так как известны изображения, где Иоанн Препетца изображался с книгой (А. К и р и ч и н о в. Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели. — ЖМНП, 1893, ч. ССХС, ноябрь, стр. 12—13).

<sup>30</sup> А. В. О р е ш н и к о в. Материалы по истории русской сфрагистики, М., 1903, стр. 16.

<sup>31</sup> С е р г и й (Спаский). Полный месяцеслов Востока, т. II, М., 1876, стр. 146.

<sup>32</sup> ПСРЛ, т. XVIII, стр. 88.

<sup>33</sup> Даже во времена сразу же после принятия христианства русские князья старались дать сыну «свое» имя, причем это касалось не только мирского, княжеского имени, но и христианского. Любопытно отметить, что почти все князья с именем «Владимир» до канонизации князя Владимира носили христианское имя Василий. Всеволоды были Дмитриями или Гавриилами и т. д. Затем у каждого княжеского дома начала складываться своя система владимирских имен. Тверские князья наследовали владимиро-суздальскую традицию давать князьям воицкие имена (в честь архангела Михаила, Дмитрия и Александра Соловучских, Андрея Стратилата и Ивана Воина), московские князья нарекали своих сыновей в честь наиболее чтимых святых каждого церковного нестуга. Любопытно отметить, что Симеон Иванович Гордый мог по правилам получить имя в честь Михаила Архангела, но не получил его, видимо, потому, что монополю на это имя прочно удерживал тверские князья. Как мы увидим ниже, традиции имянаречения московских князей как бы служила выражению генеральной идеи их политики централизации Руси и объединения всех слоев населения в борьбе с иноземными захватчиками.

имя в честь того святого, чья память отстояла на восемь дней до или после рождения младенца<sup>34</sup>. Князя нередко нарушали это правило, но только затем, чтобы дать сыну имя в честь наиболее почитаемого святого, и нарушения эти никогда не превосходили более одного месяца.

Симеон Иванович Гордый, родившийся 7 сентября, согласно правилам, мог получить имя в честь Симеона Столпника, память которого приходится на 1 сентября и который был одним из почитаемых на Руси святых, причем почитание столпников на Руси и в других странах православного Востока особенно возросло с начала XIV века<sup>35</sup>.

Если патроном Симеона Гордого принять Симеона Столпника, то более понятной станет и надпись на печати, которую следует читать, как «Семен ст[олпник]», так как слово «святый», прочтение которого здесь предлагает А. В. Орешников, в надписях при изображениях ставилось всегда перед именем святого.

Остается разобраться только с иконографией святого на печати Симеона Гордого. Святой представлен здесь в куколке с крестом в правой руке, но без столпа. Что касается креста и куколки, то они вполне согласуются с известными атрибутами Симеона Столпника<sup>36</sup>, тогда как отсутствие столпа является, по крайней мере для сфрагистических изображений, чертой уникальной<sup>37</sup>.

Столь же запутан вопрос и с патроном следующего по времени князя — Ивана Ивановича Красного. На его печати изображен святой в иконографическом изводе святителя с надписью «Агнус Иван»<sup>38</sup>. Родился Иван Иванович 30 марта 1327 года<sup>39</sup>. На этот день приходится память Иоанна Лествичника, но этот святой не был святителем. На этот же день приходится память Иоанна святителя Иерусалимского, которого и считают патроном Ивана Ивановича<sup>40</sup>. Но против этого вывода есть некоторые возражения. Во-первых, Иоанн Иерусалимский не принадлежит к числу наиболее почитаемых святых в древней Руси, и его имя во всех русских минеях и месцесловах упоминается после имени Иоанна Лествичника, память которого отмечается в тот же день. Во-вторых, надпись на печати называется святого просто «Агнус Иван», не уточняя его имени. Так поступали только с наиболее известными святыми, к числу которых Иоанн Иерусалимский не принадлежал, а следовательно, должен был иметь более развернутую надпись, как это мы постоянно встречаем на печатях с малоизвестными святыми.

Упомянутая надпись могла существовать только Иоанну Златоусту, так как святой представлен в иконографическом изводе святителя. Но память Иоанна Златоуста приходится на 12 ноября и довольно далеко отстоит от дня рождения князя, но тем не менее есть основания считать, что он получил свое имя именно в честь Иоанна Златоуста.

Во-первых, к этому нас склоняет сама надпись. Во-вторых, в Москве осенью 1326 года за четыре месяца до рождения Ивана Ивановича произошли важные события — был поставлен архиепископом Новгороду Моисей, что фактически означало перенос архиепископской кафедры в Москву. Это событие имело огромное политическое значение и произошло скорее всего именно в непосредственной близости от 12 ноября —

<sup>34</sup> Фотий митрополит. Послание к иконопочитателям. — РИВ, т. VI. СПб., 1880, столб. 416.

<sup>35</sup> J. Delisle. Les stylites. Bruxelles, 1914.

<sup>36</sup> Крест в руках Симеона Столпника можно видеть на его изображении на Пюдогоческом новгородском кресте (В. Н. Лавров, П. Е. Минаев). Памятник новгородской деревенской резьбы XIV века. — «Сообщения Института истории искусств», М., 1954, № 4–5, стр. 153.

<sup>37</sup> Г. Шлюмбергер указывал, что ему при исследовании памятников византийской сфрагистики не приходилось встречать изображения столпников без столпа (G. Schlumberger. Byzantine sigillographie. Paris, 1889).

<sup>38</sup> А. В. Орешников. Материалы..., стр. 18.

<sup>39</sup> ИСРЛ, т. VIII, стр. 199.

<sup>40</sup> А. В. Орешников. Материалы..., стр. 18.



дня памяти Иоанна Златоуста. Не исключена возможность, что Иван Калита решил дать сыну имя именно в честь этого события. В этой связи нелишне будет отметить, что автор первого «Жития митрополита Петра», хиротонисавшего Моисея, сравнивает Петра с Иоанном Златоустом<sup>41</sup>. Возможен, правда, и другой вариант: князь мог получить свое имя в силу тех же самых причин, благодаря которым Василий Темный, родившийся 10 марта 1415 года, получил свое имя не в честь Василия Парийского, память которого в этот день празднуется, а в честь Василия Великого, память которого приходится на 30 декабря и который был соменником Василия Парийского, а соменничество играло в древней Руси очень большую роль<sup>42</sup>.

В Соборании Оружейной палаты имеется икона «Дмитрия Солунского», которая, по преданию, была подарена Дмитрию Донскому византийским императором после Куликовской битвы. На этой иконе изображен Дмитрий Солунский на коне, а по волям идет оклад с чеканными изображениями Василия Великого и Иоанна Златоуста в рост, датируемые XIV веком. Считается, что эти изображения были добавлены по приказу Василия Дмитриевича<sup>43</sup>. Тогда вполне возможно считать, что Василий Дмитриевич к патрону своего отца прибавил своего личного патрона и патрона своего деда в полном соответствии с системой тройного патроната<sup>44</sup>.

Святым патроном Дмитрия Ивановича Донского был, как известно, Дмитрий Солунский<sup>45</sup>. Патроном же его сына, заказчика иконостаса, был Василий Великий<sup>46</sup>.

Таким образом, если наши предположения верны, мы сталкиваемся со следующей любопытной картиной: все фигуры, которые оказались прибавлены к традиционному семифигурному среднику, являются изображениями патронов московских князей, начиная от основателя династии Даниила Александровича и кончая заказчиком иконостаса Василием Дмитриевичем. Все московские князья имеют в деусонном чине своих патронов, а в самом деусонном чине нет ни одного «лишнего» изображения. Случайное совпадение, даже если учесть систему именованности московских князей, имеет здесь ничтожную вероятность, поэтому здесь должно видеть совершенно продуманную систему, несущую на себе вполне определенную идеологическую нагрузку. Московский князь прибег к силе искусства для того, чтобы еще раз выразить идею преемственности великокняжеского престола московскими великими князьями.

Борьба за великокняжеский стол на Руси продолжалась вплоть до второй половины XV века, и, нужно думать, идея законного наследования великокняжеского престола не была праздною, ведь в это же самое время в роли объединительных центров выступали еще Рязань и особенно Тверь. Подобного рода претензии со стороны всех этих объединительных центров каждый раз получали историческое и обязательное религиозное обоснование и религиозную санкцию. В это время все без исключения объединительные центры обращались к владимирскому и даже киевскому насле-

<sup>41</sup> Макарий. История русской церкви, т. IV. СПб., 1886, стр. 309—310.

<sup>42</sup> См. В. Л. Комарович. Культ земли и рода в княжеской среде в XII—XIII вв. — ТОДРП, т. XVI. М. — Л., 1960.

<sup>43</sup> Л. Писарская и др. Памятники византийского искусства V—XV веков в Государственной Оружейной палате. Л., 1964, стр. 25, табл. X.

<sup>44</sup> В этом, конечно, следует усматривать пережитки старого культа рода, которому, по мнению исследователей, в это время не оставалось места (Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М. — Л., 1962, стр. 149—150). Но тем не менее, хотя языческая основа этого культа и была забыта, почитание предков было весьма развито, вспомним хотя бы вкладку Василия Темного в московский Спасский монастырь, где он упоминает всех великих князей, начиная от Ивана Калиты и кончая своим отцом Василием Дмитриевичем (Вкладная книга Новоспасского монастыря. — «Памятники древней письменности». СПб., 1883, стр. 6). Кроме того, известно, что понятие «по отчине и дедице» было важной юридической формулой.

<sup>45</sup> Дмитрий Донской родился 12 октября 1351 года (ПСРП, т. XXV, стр. 178), а празднование памяти Дмитрия Солунского приходится на 26 октября.

<sup>46</sup> Василий Дмитриевич родился 30 декабря 1371 года, за день до празднования памяти Василия Великого.

дию как в политике, так и в искусстве<sup>47</sup>. Преемственность была важной категорией древнерусского права и духовной жизни. При всем этом возникает вопрос: на каких традициях основывались мастера, разрабатывая сложную систему патрональных фигур деусного чина Благовещенского собора?

Патрональные святые пользовались широкой популярностью в древней Руси, и изображения их были довольно часты. Не вдаваясь в вопрос разного рода патрональных композиций, мы отметим только два их основных типа. Во-первых, эта система обобщенного патроната, выразившаяся в культуре изображений таких обобщенных патронов, как Архангела Михаила, Дмитрия и Георгия воинов, а также в культуре Бориса и Глеба, которые порой не являлись личными патронами князей, но изображались на их вещах или вкладышах в церковь<sup>48</sup>. Во-вторых, существовала система личного патроната, которая усложнилась пережитками культа рода до системы двойного и даже тройной патроната, когда изображались вместе патроны заказчика, его отца и его деда<sup>49</sup>.

Если первая патрональная система была общей для всех восточноправославных стран, то вторая система была связана с культом рода, пережитки которого сохранились вплоть до начала XIV века и стали отмирать только к концу этого столетия<sup>50</sup>.

Обе указанные системы не являлись замкнутыми и обособленными, но очень часто были только элементами более сложных патрональных построений, если так можно выразиться, идиомами в связной речи изображительных композиций.

Таким памятником, в котором нашла свое воплощение сложная патрональная речь, является деусный чин на фасадах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. На его западном и северном фасадах представлены были патроны Юрия Долгорукого, Всеволода Большое Гнездо и здравствующих князей владимиро-суздальского дома<sup>51</sup>. Иными словами, мы имеем здесь дело с развитой системой коллективного тройного патроната (дед, отец и здравствующие внуки). Идейное содержание этой сложной композиции можно определить как призыв к единению князей владимиро-суздальского дома перед самым монгольским нашествием, когда ни один из князей не мог претендовать на единовластие. Эта идея станет нам более понятной, если мы обратимся к знаменитому ответу князя Мстислава Андреевича Боголюбского, в котором единство княжеского рода выступало как идеологическое орудие борьбы против княжеской супрематии<sup>52</sup>. В эпоху же строительства собора в Юрьеве-Польском противоречия между старой идеологией родового правления были необычайно острыми. Однако внешнеполитические условия не раз заставляли идти князей на компромисс, что, конечно, не могло решить проблемы объединения Руси. Эта проблема решалась уже московскими князьями в новых исторических условиях, и, чтобы решить эту задачу, помимо всех прочих условий, нужно было разрушить идею родового управления и заменить ее идеей династической великокняжеской власти. В «Деисусе» Бла-

<sup>47</sup> Д. С. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. М.—Л., 1945, стр. 78—81; е го ж е. Русские летописи. М.—Л., 1947, стр. 297 в сл.; И. Э. Грабарь. Андрей Рублев.— «Вопросы реставрации», сб. 1. М., 1926, стр. 65 в сл.; И. Н. Воронин. Владимиро-суздальское наследие в русском зодчестве.— «Архитектура СССР», 1940, № 2, стр. 68—69.

<sup>48</sup> В. Л. Янин. О первоначальной принадлежности шлема Ярослава Всеволодовича.— «Советская археология», 1958, № 3, стр. 54—60; е го ж е. Из истории русской художественной и политической жизни XII века.— «Советская археология», 1957, № 1, стр. 113—131; е го ж е. К датировке врат Суздальского собора.— «Советская археология», 1958, № 3, стр. 94 в сл.

<sup>49</sup> В. Л. Янин. К датировке врат Суздальского собора.... стр. 94.

<sup>50</sup> Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифанья Премудрого, стр. 149.

<sup>51</sup> Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964, стр. 37—38; ср. Л. В. Беттих. Указ. соч. (см. настоящее издание).

<sup>52</sup> В. Л. Комарович. Указ. соч., стр. 87.

говецкого собора перед нами не родовые патроны московских князей, а патроны наследников великокняжеского престола.

Как видим, смысл деисусных композиций Юрьева-Польского и иконостаса Благовещенского собора различен, но язык их — один и тот же. Поэтому можно смело утверждать, что имела место преемственность патрональности деисусного чина высокого иконостаса от патрональных систем домогольской Руси. Преемственность эта была обусловлена также и тем обстоятельством, что в силу указанных выше причин древняя Русь хорошо понимала смысл патрональных композиций, композиции эти были привычны и в известном смысле народны постольку, поскольку в народном сознании коренился издревле знакомый культ рода.

И все же по поводу патрональности деисусного чина Благовещенского собора могут возникнуть известные сомнения, вызванные неполной сохранностью памятника и тем обстоятельством, что патрональные отношения до сих пор еще плохо изучены. Это обстоятельство заставляет нас привлечь косвенную аргументацию, которая обладает и своей собственной ценностью.

Мы имеем целый ряд памятников, когда в деисусный чин входили патрональные святые. К их числу относится уже упоминаемый нами деисусный чин на фасадах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. Кроме этого, можно назвать памятники XV века. Это прежде всего шитый «Деисус» на плащанице новгородского архиепископа Евфимия<sup>53</sup>, где помимо семифигурного срединка мы видим патронов архиепископа — Иоанна Богослова и Евфимия Великого<sup>54</sup>. Неканонический «Деисус» мы находим на плащанице 1389 года Марии Тверской, где вместе с пятифигурным срединком представлены еще и четыре святителя<sup>55</sup>.

Необходимо также упомянуть отдельные сохранившиеся иконы, которые входили в свое время в состав деисусных чинов иконостасов.

Мы встречаем явно патрональную икону Александра Солунского из деисусного чина тверского происхождения. Эта икона изображает патрона тверского князя Александра Михайловича<sup>56</sup>.

В деисусном чине из Пскова мы встречаем очень редкое изображение Владимира Святого<sup>57</sup>, который вполне мог иметь патрональное значение. В новгородском «Деисусе» середины XV века мы встречаем также очень редкие изображения Бориса и Глеба<sup>58</sup>. Имеется также свидетельство, что в Григорьевской церкви Спасо-Хутынского монастыря в иконостасе находилось изображение основателя этого монастыря Варлаама Хутынского<sup>59</sup>.

Появление княжеских и других патронов в деисусном чине иконостаса допускалось самым пониманием этой композиции в средневековом искусстве Руси. Вспомним знаменитую новгородскую икону XV века «Молящиеся новгородцы»<sup>60</sup>; в верхней части иконы представлен семифигурный «Деисус», а в нижней части изображаются члены какой-то новгородской семьи. Видимо, молящиеся в храме представляли собой как бы продолжение деисусного чина. В этой связи нам представляется совершенно логичным, что семифигурный канонический «Деисус» мог быть дополнен в принципе любым сочетанием святых. Например, в Георгиевском приделе Благове-

<sup>53</sup> А. Н. С в и р и н. Древнерусское шитье. М.— Л., 1964, стр. 30 и илл.

<sup>54</sup> Настоящую плащаницу Евфимия следует рассматривать как шитый иконостас.

<sup>55</sup> А. Н. С в и р и н. Указ. соч., стр. 41—42 и илл.

<sup>56</sup> В. И. А н т о н о в а и Н. Е. М и н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 237.

<sup>57</sup> Там же, стр. 194.

<sup>58</sup> Там же, стр. 124—125.

<sup>59</sup> М а к а р и й, архим. Археологическое описание церковных древностей Новгорода Великого и его окрестностей, ч. 2. М., 1860, стр. 48.

<sup>60</sup> «Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог». Л., 1963, стр. 13; К. О п а с с h. Ikonen. Berlin, 1961, табл. 107.

цеского собора в Кремле в «Деисус» были помещены «образа ангелов царствующего дома»<sup>61</sup>.

Число древнерусских патрональных композиций можно было бы без труда умножить, но и приведенных примеров вполне достаточно, чтобы констатировать факт, что патрональные композиции пользовались большой популярностью и были весьма разнообразны.

Нам остается только попробовать найти еще и иные патрональные признаки в самом деисусном чине Благовещенского собора. Обращает на себя внимание различное изображение одежд святителей Василия Великого и Иоанна Златоуста: первый из них представлен в традиционном своем одеянии — полиставрии, тогда как Иоанн Златоуст облачен в саккос, который никогда раньше на его изображениях не встречается. Казалось бы, сама симметричная композиция деисусного чина, тяготение к монументальности и средневековая склонность к равновесию требуют, или подсказывают, здесь цветовую симметрию изображений этих святителей, что, например, и сделал Андрей Рублев в деисусном чине Успенского собора во Владимире, но Феофан поступает иначе: белая крестчатая фелонь Василия Великого не находит себе никакого отклика в зеленоватом саккосе Иоанна Златоуста. Этому факту можно дать объяснение, что авторы иконостаса, поступаясь здесь очень вышаранным принципом симметрии, отмечают патрона заказчика иконостаса Василия Дмитриевича, белое пятно полиставрия которого резко выделяется среди фигур иконостаса<sup>62</sup>.

Аналогичные соображения можно привести и по поводу следующего «цветового диссонанса» — фигуры архангела Михаила, алый цвет плаща которого также выпадает из общего цветового решения иконостаса. Архангел Михаил, как известно, считался покровителем великокняжеской власти, и ему как «архистратигу войска небесного» был усеен алый плащ, который в византийском и русском средневековье рассматривался как символ княжеского достоинства<sup>63</sup>. Именно алый плащ архангела Михаила, не находящий себе цветового отклика в живописи остальных фигур, и выделяет его декоративно.

С нашей точки зрения, очень важным является и то обстоятельство, что иконостас в соборе вполне определенно соотносится с главными сюжетами фресковой росписи. К сожалению, первоначальная фресковая роспись, как и сам первоначальный собор, не сохранилась и известна нам только по чрезвычайно скудным упоминаниям Елифания Премудрого. Среди композиций, написанных в этом соборе, Елифаний называет две: «Корень Иисевеи» и «Апокалипсис», которые, как он указывает, были написаны Феофаном Греком<sup>64</sup>. Тот факт, что эти композиции писались самим Феофаном и к тому же упоминаются Елифанием Премудрым, говорит об их особой важности в системе росписи Благовещенского собора. Между тем, «Корень Иисевеи», устанавливающий родословную Христа, имел вполне определенное идейное значение. С одной стороны, эта композиция как бы доказывала именно богочеловеческое происхождение

<sup>61</sup> И. М. С и е г и р е в. Памятники московской древности. М., 1842—1845, стр. 90.

<sup>62</sup> Следует заметить, что выделение декоративными средствами фигуры Василия Великого и архангела Михаила не является совсем уж нелогичным. В живописи фигур «Деисуса» Благовещенского собора, за исключением фигур Георгия и Дмитрия, на каждом изображении ставится особый акцент, чему, кстати сказать, служат и пропорционирование иконных досок, которое позволяло свободно вписывать в них фигуры и делать между фигурами значительные паузы. Именно эти широкие паузы придают фигурам самостоятельное значение. Весь ансамбль строится очень свободно, с сохранением самостоятельности каждого отдельного образа, именно это обстоятельство, как нам кажется, и допускало обсуждаемую трактовку образов, наделив ее и чисто художественной логикой.

<sup>63</sup> В. Т у р и ф. Исторические композиции в эрсеком сликарству среднего веку. — «Зборник радова Византолошког института», књ. 8, ч. 2. Београд, 1964, стр. 74. Естественно, что это обозначение красных одежд совершенно не исключало других символических значений красного цвета.

<sup>64</sup> В. И. Л а з а р е в. Феофан Грек..., стр. 113.

ние Христа, что имело значение в свете богословского движения этого времени, представлявшего собою эволюцию исихастских взглядов, с другой стороны, эта композиция служила как бы сакральным образом феодального родословия.

Кроме того, популярность композиции «Корень Иессеев» будет очень трудно объяснить, если мы не примем во внимание того обстоятельства, что именно в половине XIV века и далее начинает складываться тот особый взгляд на мир и историю, который мы можем назвать историческим самосознанием народов Византии и южного славянства. В это время повсеместно нарастает интерес к своему прошлому, люди начинают искать в истории определенную закономерность, они как бы впервые замечают течение времени и пытаются осознать его непрерывность. Любопытна даже сама историческая память: русские летописцы перечисляют князей, начиная от Владимира и кончая своими современниками; в усыпальнице Бачковского монастыря в Болгарии художник XIV века представил своеобразную портретную галерею всех ктиторов монастыря от XI до XIV века<sup>65</sup>.

Впервые композиция «Корень Иессеев» встречается в XII веке в церкви Панатии Моритиссы в Костории<sup>66</sup> и затем получает довольно широкое распространение на всем православном Востоке, охваченном новыми культурно-историческими веяниями<sup>67</sup>.

В XIV веке в Сербии под влиянием этой композиции создается новая историческая композиция «Лоза Неманяна», причем там, где мы ее встречаем, мы каждый раз находим и композицию «Корень Иессеев»<sup>68</sup>. Соседство этой композиции, видимо, не было случайностью: вот как, например, связывал «Корень Иессеев» и династию сербских королей король Душан в послании к старцу Григорию: «Яко от Иессева корня избра отрасль богоснаждеву ветвь: правнук господина самовластного Симеона святого Неманья и внук святого и превысокого короля Уроша и сына его богом поставленного»<sup>69</sup> (текст дается в переводе на современный русский язык).

На основании сказанного можно предположить, что композиция «Корень Иессеев» не случайно оказалась в росписи Благовещенского собора, но была она связана не с композицией типа «Лоза Неманяна», как в Сербии, а с деисусным чинном, куда входили патрональные святые<sup>70</sup>. Отказ от композиции, куда входили портреты предшественников великокняжеской династии, и замена ее композицией патронального типа были для Руси в данном отношении вполне естественными, так как у нас в средние

<sup>65</sup> М. Биличев. Стенописи в Иваново. София, 1965, стр. 7.

<sup>66</sup> D. P a n a y o t o v a. Bulgarian mural paintings of the 14 century. Sophia, 1966, стр. 14. Также в XII веке эта композиция была исполнена греческими художниками в Вифлеемской базилике (De V o g e i é. Les églises de la Terre Sainte. Paris, 1960, стр. 64, 68).

<sup>67</sup> Эта композиция встречается во многих памятниках XIII—XIV веков: в Сопоцнах (В. Т у р и н. Сопоцнах. Београд, 1963, стр. 33), в Арилье (G. M i l l e t. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. II Paris, 1957, табл. 921, 931), в церкви Петра и Пала в Тырново (A. G a b a r. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1924, стр. 252), в церкви в Червене (D. P a n a y o t o v a. Указ. соч., стр. 14) в Дечанях (D. T a l b o t r i c e. Fresques médiévales en Yougoslavie, UNESCO, 1960, рис. 25), в церкви Петра Коринского (P. Љ у б и н к о в и ч. Иконосница Петра Коринского.— «Старинар», Новая серия, VII—VIII, Београд, 1956—57, стр. 93), в Грачанице (М. Т о р о в и ч.— Љ у б и н к о в и ч. Уз проблем иконографии српских светителя Симеона и Саве.— «Старинар», Новая серия, VII—VIII (1956—57). Београд, 1958, стр. 79).

При этом любопытно отметить, что в церкви села Сопоцнах композиция «Корень Иессеев» помещена вместе с другой исторической композицией «Семь вселенских соборов» (В. Т у р и н. Указ. соч., стр. 33). Как видим, композиция «Корень Иессеев» была очень популярна у славянских народов и, видимо, проникла на Русь с Балкан.

<sup>68</sup> P. Љ у б и н к о в и ч. Указ. соч., стр. 98. М. Т о р о в и ч.— Љ у б и н к о в и ч. Указ. соч., стр. 79.

<sup>69</sup> A. С о л о в ъ е в. Одобрани споменици српског права (От XII до краја XV века) Београд, 1926, стр. 143.

<sup>70</sup> Сербская композиция «Лоза Неманяна» включала в себя ряд портретов предшественников династии сербских королей. О развитии традиции ктиторовского портрета в сербском и македонском средневековом искусстве см. С. Р а д о ј и ч. Портреты српских владарей. Београд, 1934.

века ктиторский портрет был развит слабо, зато патрональные композиции пользовались широкой популярностью.

И последнее, что может вызвать сомнения в возможности патронального подбора святых в деисусом чине Благовещенского собора, — это сомнения в самой возможности поместить патроны великих князей в такую важную с литургической точки зрения композицию, как иконостас<sup>71</sup>. Однако мы имеем ряд примеров, когда фигуры ктиторов помещались в такие не менее важные литургические композиции, как «Поклонение жертве»<sup>72</sup>, правда, все эти лица были сербскими епископами, но мы имеем также ряд примеров из болгарской и сербской живописи, когда портреты ктиторов нецерковного звания помещали в непосредственном соседстве с алтарными композициями и алтарем<sup>73</sup>. Следует также принять во внимание тот факт, что древнерусский высокий иконостас членился столпами на раннем этапе своего существования<sup>74</sup>. Причем это делалось таким образом, что в подкуольном пространстве, закрывая собственно алтарь, помещались только пять главных фигур «Деисуса», остальные же перекрывали собой диаконик и жертвенник. Даже тогда, когда иконостас уже не был расчленен столпами, какие-то признаки позволяли, в отдельных иконостасах, выделять пятифигурное центральное ядро, иначе бы Павел Алеппский едва ли смог бы написать: «с каждой стороны (пятифигурного срединка. — Л. В.) по пять больших икон с изображенным членившимся крестом»<sup>75</sup>. Естественным будет сделать вывод, что расчленение иконостаса делало его части иерархически неравными, что допускало с философской точки зрения помещение личного патрона князя.

В защиту нашего предположения можно привести и два других соображения: во-первых, русские мастера пользовались не ктиторским портретом, а патрональными святыми, что с философской точки зрения было более высокой иерархической степенью, а во-вторых, — что непосредственно вытекает из первого, — художники делали подборку патрональных святых из круга святых наиболее почитаемых, изображения которых допускались в самом почетном месте храма.

Итак, в свете всего сказанного мы можем сделать вывод, что помещению патронов московских князей в деисусный чин иконостаса не препятствовали догматические и богословские представления того времени.

Однако, хотя деисусный чин Благовещенского собора и определил в основных чертах иконографический состав деисусных чинов последующих иконостасов<sup>76</sup>, тем не менее, мы больше не имеем столь ярких примеров патрональных систем в «Деисусе» иконостаса. И в этом нет ничего странного, поскольку иконостас Благовещенского собора был иконостасом дворцовой церкви великого князя, и здесь патрональная система оказывалась уместной, тогда как в других иконостасах просто вводили одного-двух патрональных святых. Кроме того, русским художникам гораздо более важной показалась другая идея, также воплощенная в иконостасе Благовещенского собора, — это представительство всех святых перед Христом, а самое главное — их единство. Идея единства была особенно близка древней Руси, и возможно, что ее особой ролью следует объяснить рост количества фигур в «Деисусе» иконостаса.

Васильевский чин, например, включил в себя 21 икону «Деисуса», но здесь же Андрей Рублев и Даниил Черный меняют пропорции доски в сторону ее сужения<sup>77</sup>,

<sup>71</sup> О литургическом значении иконостаса см. Л. Успенский. Вопрос иконостаса. — *Mémoires de l'Exarchat du Patriarcat Russe en Europe Occidentale*, N 14, 1963, стр. 233 сл., а также Л. В. Бегин. Указ. соч. (в печати).

<sup>72</sup> В. Турин. Указ. соч., стр. 26.

<sup>73</sup> С. Радочин. Портреты сербских владарей. Белград, 1934. А. Васьков. Ктиторские портреты. София, 1957.

<sup>74</sup> См. нашу статью в этом же сборнике.

<sup>75</sup> Павел Алеппский. Указ. соч., стр. 148.

<sup>76</sup> В. И. Лазарев. Андрей Рублев..., стр. 49.

<sup>77</sup> Отношение высоты к ширине деисусной иконы Васильевского чина равно 3 : 1, тогда как в Благовещенском 2 : 1.

что позволяет им как бы сжать, сплотить фигуры чина. Уже только в связи с этим акцент с единичного изображения, как это было в Благовещенском иконостасе, переносится на то целое, что являл собою деусусный чин в высоком иконостасе. Это обстоятельство вовсе не значит, что Рублев и Даниил лишили свои персонажи внутренней полноты образа. Этого не случилось, но если Феофан трактовал свои образы в деусусном чине как индивидуальности, которые составляют некое целое, то Рублев и Даниил трактовали их как части некоего целого, как членов коллектива. Здесь сказались различия позиций философских.

Помимо удлинения пропорций икон, Рублев и Даниил применяют и чисто декоративные приемы, которые еще почти не выявлены в благовещенском «Деусусе». У них важную роль играет цветовой и линейный ритм, гораздо тщательнее, но без сухости выдерживаются цветовая и ритмическая симметрия. Эти приемы прекрасно соответствуют логике деусусного чина и иконостасной композиции вообще, как с точки зрения формальной, так и с точки зрения основного содержания идеи иконостаса.

Начиная с владимирского деусусного чина патрональность уже не является сколько-нибудь важным моментом деусусных чинных иконостасов. Приведенные выше примеры говорят о том, что реминисценции патрональных схем в отдельных иконостасах были, но существенного значения они иметь не могли — столбовая дорога развития иконостаса пролегла уже в стороне от них. Общая демократизация духовной жизни Руси того времени делала значительно более важными идеи единения всех сил Руси для борьбы с иноземными захватчиками, которая проходила под знаком борьбы христианства с «погаными». Но, принимая во внимание этот факт, все же нельзя не видеть, что именно деусусный патрональный чин Благовещенского собора своим многофигурным составом послужил первой ступенькой в формировании оригинального состава деусусного чина древнерусского высокого иконостаса. Многофигурность «Деусуса» была принята древней Русью, но этой многофигурности тут же было дано новое, более демократическое толкование.

Итак, состав деусусного чина русских высоких иконостасов существенно отличался от византийских и южнославянских, еще более существенно различилось их содержание. Оставаясь более или менее идентичным с точки зрения чисто богословской с содержанием деусусных чинных византийского мира, русский деусусный чин нес в себе важную и животрепещущую идею единения русского народа и всего Русского государства. Любопытно, что историческое сознание, рождавшееся в это время, распространялось прежде всего на сознание пройденного русским народом исторического пути, на осознание его насущных исторических задач и исторического будущего.

Этот историзм сыграл важную роль не только в том, что деусусный чин русских иконостасов обрел новое жизненное содержание, но и в том, что в самом построении русского высокого иконостаса сказались исторический принцип. Именно это было важным отличием русского высокого иконостаса от родственных ему композиций восточноправославного мира.

Попытаемся разобраться в этом конкретнее. Факты говорят о том, что иконостасы византийского мира располагали деусусный чин над праздничным<sup>78</sup>, тогда как в русских иконостасах, как правило, праздники располагались над «Деусусом»<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> Например, икона «Христа» из грачанинского иконостаса имеет полуциркулярное завершение, что указывает на то, что она венчала иконостас. См. об этом также В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 88.

<sup>79</sup> Об этом говорят многочисленные описи XVI и XVII веков. В Киевском музее украинского и русского искусства хранится иконостас, написанный на одной доске, где праздники идут над «Деусусом» (К. О п а с е. Указ. соч., табл. 109). Икона эта принадлежит кругу Дионисия и датируется концом XV века. Что касается предположения В. И. Антоновой о том, что в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры праздничный чин проходил под деусусным, то принять мы его не можем, так как единственным ее аргумент, — что иконы «Причащение вином» и «Причащение хлебом» должны были располагаться над царскими вратами (В. И. А н т о н о в а. О первоначаль-

На первый взгляд, это различие малосущественное, и интересовало оно исследователей только с точки зрения архитектуры иконостаса, но, как нам кажется, оно имело существенное значение.

Древнерусское искусство — это прежде всего искусство ансамбля, и высокий иконостас является вершиной его ансамблевого творчества, причем творчества самобытного и глубоко национального. В ансамбле же соотношение элементов между собой и их отношение к целому являются первостепенной задачей<sup>80</sup>. Эти отношения тщательно продумывались как с точки зрения формы, так и с точки зрения иконографии.

Если учесть, что уже, по всей вероятности, в иконостасе Благовещенского собора в Кремле имелся пророческий ярус, то перед нами предстает следующая довольно любопытная картина: вся композиция иконостаса сверху вниз, помимо всех остальных моментов, служит и изображением всей истории человечества, понятой, конечно, с точки зрения религиозной. В первом ярусе мы встречаем пророков, которые пророчествовали о Богородице и, следовательно, о воплощении Христа. Во втором ярусе представлено как бы непосредственное исполнение пророчеств — земная жизнь Христа, его воплощение, чудеса и крестная жертва, в конце этого яруса всегда следует праздник «Успения Богородицы», который замыкает этот исторический период. Следующий ярус — деисусный чин являл собой высшее состояние церкви, ее торжество и единство всех ее членов, но одновременно служил и прообразом «Страшного суда»<sup>81</sup>, который размещался на западной стене, как это было во владимирском Успенском соборе, или был заменен Апокалипсисом, как в Благовещенском.

Эта историческая концепция древнерусского иконостаса является его существенной особенностью, которой мы не находим в иконостасах других стран<sup>82</sup>. Если вспомнить все то, что было написано выше по поводу исторических мотивов непосредственно в деисусном чине, то можно будет констатировать, что историческое сознание пропозировало всю композицию иконостаса, весь его организм в каждом его элементе. Художник разворачивал перед нами картину «домостроительства божественного спасения», понимая ее исторически, основывая ее именно на исторических принципах, в отличие от византийской системы росписи храма, основанной на принципах космологических и иерархических.

До недавнего времени у нас в науке было принято, что эволюция иконостаса на московской почве шла по пути наращивания ярусов и увеличения размеров икон. Считалось, что пророческие иконы появились первоначально в иконостасе владимирского Успенского собора, а праотеческий, возможно, в следующем по времени

---

ном месте «Троицы» Андрея Рублева. — «ГТГ. Материалы и исследования», ч. 1. М., 1956, стр. 32) — не имеет места, так как иконы в праздничном ряде 19 и, следовательно, они не могли располагаться симметрично относительно вершины царских врат. То же мнение, которое еще иногда приходится слышать, что праздники не могли помещаться над «Деисусом», потому что были бы оттуда плохо видны из-за мелкого письма, что они не рассчитывались на такую точку зрения, — также основывается на превеликом значении чисто формальных задач для древнерусского художника. Лучшим доказательством того, что древнерусские высокие иконостасы имели праздники над «Деисусом», являются описные книги XVI века, которые не называют ни одного иконостаса с расположением праздников над «Деисусом» (Н. В. К а л а ч е в. Указ. соч., т. 1 и 2). Иконостасы с таким расположением праздников появились во времена патриарха Никона по той причине, что Никон не только возродил некоторые греческие черты в самом богослужении, но стремился, что мог сделать, на греческий лад и в иконостасе (Н. С. П е р о в с к и й. Старинные русские иконостасы. СПб., 1893, глава «Деисусный чин»).

<sup>80</sup> О. Д е м и с. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1948, стр. 3.

<sup>81</sup> См. Л. В. Б е т и н. Указ. соч. (в печати).

<sup>82</sup> В этой связи нам представляется ошибочным мнение М. Чорвиц-Любичкович, что высокий иконостас впервые появился в Сербии (М. Т о р о в и ч - Л ю б и ч к о в и ч. Указ. соч., стр. 135 и сл.). Сербские иконостасы по своему идейному содержанию существенно отличались от русских: там они были только элементом в интерьере храма, в древней же Руси благодаря тому же жизненному содержанию, которое обрел иконостас, он скоро стал центром всего интерьера храма.



иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Эта точка зрения была несколько поколеблена тем, что есть основания считать, что пророки появились уже в благовещенском иконостасе<sup>83</sup>. Теперь же появляются основания считать, что уже в иконостасе владимирского Успенского собора были пророки<sup>84</sup>. В самом деле почему бы им там не оказаться, если еще в 1378 году Феофан Грек поместил их в куполе церкви Спаса Преображения в Новгороде, но самое главное — почему бы им не оказаться там, если уже указанная нами особенность синтеза ярусов иконостаса не только допускала, но и нуждалась в ярусе пророков для полноты излагаемой концепции.

Думается, что теории эволюции иконостасов, исходящей из чисто архитектурных и количественных моментов, недостает главного — она плохо согласуется с характером творчества средневековых мастеров. Едва ли верным будет думать, что древнерусские художники, хотя они и проявили в своих ансамблях недюжинный художественный талант и зрелость, имели перед собой прежде всего художественные задачи. Скорее, их главными задачами были богословские и исторические идеи, которые интерпретировались ими в духе времени с учетом живой современности. Мозаика, икона, фреска были прежде всего объектами поклонения и только через это произведением искусства. Что же касается ансамбля, то средневековый художник, безусловно заботясь о его формальных и художественных качествах, прежде всего стремился к выражению определенной философской концепции. Развитие этой концепции и побуждало его к тем изменениям, которые вносились им в ансамбль и которые были элементами эволюции ансамбля. Очевидно, не следует недооценивать синкретичности средневекового искусства, когда самым теснейшим образом в произведениях искусства переплеталось и художественное и элементы, с точки зрения современной эстетики нехудожественные, — какими были религиозные идеи.

Средневековые философы и отцы церкви приравнивали труд и деятельность художника к деятельности святителя во время богослужения<sup>85</sup>. Эти же философы утверждали, что нет красоты, воспринимаемой чувствами, но есть красота, воспринимаемая разумом через чувства<sup>86</sup>, т. е. они имели в виду, что икона всегда выражает определенную идею, которая всегда стоит для художника на первом месте<sup>87</sup>. Мы можем вовсе не интересоваться богословским и догматическим содержанием иконы или ансамбля, отмечая в них только художественные достоинства, которыми они в достатке обладают, но мы не имеем права игнорировать это содержание, если мы желаем построить теорию развития средневекового искусства и его ансамблей.

В свете сказанного можно утверждать, что одной из центральных идей иконостаса была идея исторического понимания всей истории человечества с точки зрения религиозной, а поэтому логично будет сделать вывод, что появление высокого иконостаса в своем полном составе, т. е. с пророческим и протективным ярусами, было возможно уже в первом памятнике этого типа, каким, по нашему мнению, вполне мог быть иконостас Благовещенского собора в Кремле. Во всяком случае, в этом свете вопрос наращивания ярусов с точки зрения эволюции иконостаса сразу же теряет свое принципиальное значение, и, наоборот, на первое место выходят те процессы и события русской духовной жизни, которые послужили стимулом для развития формы русского иконостаса и обеспечили ему весьма долгую жизнь. Народившийся историзм не был предметом праздного интереса или богословской дидактики, он был плодом нарождавшегося исторического самосознания русского народа, средством идеологической борьбы с завоевателями. Иконостас, вместивший в себя эту кон-

<sup>83</sup> Н. А. Маясова. Указ. соч., стр. 152—153.

<sup>84</sup> См. статью М. А. Ильина в этом же сборнике.

<sup>85</sup> О. Денуэ. Указ. соч., стр. 7.

<sup>86</sup> G. M a t h e w. Byzantine Aesthetic. London, 1963, стр. 39.

<sup>87</sup> E. P a n o f s k y. Gothic Architecture and Scholasticism. New York, 1957; H. R e a d. Icon and Idea. Cambridge, 1955. По этому вопросу искали также и другие иностранные авторы.

цепцию в философской и художественной форме, оказался близок сознанию многих русских людей того времени.

И последнее, что необходимо сказать здесь, — это важные особенности творчества в средние века: они не только являлись продолжателями традиций прошлого и развивали их, но были и самостоятельными творцами, глубоко философски понимая жизнь, размышляя над ней, придавали своим образам религиозную форму. Они были способны не просто прибавить лишней ярус к той схеме иконостаса, которая была разработана их предшественниками, но совершенно заново создать фактически иконостас, создать его новую иконологию, дать ему новый философский язык и при этом в конечном счете придать ему новую художественную форму.

Думается, вопреки мнению многих исследователей о том, что иконостас возник в процессе длительной эволюции, на самом деле все обстояло несколько иначе: мастера использовали старые традиции, но их подход к этим традициям был вполне нов и самостоятелен, и если появление высокого иконостаса в самом деле не было внезапным, то не потому, что ему предшествовала длительная эволюция алтарной преграды, а потому, что его появление было подготовлено всем историческим развитием русского народа, развитием его духовной жизни и борьбой с татаро-монгольским игом, вступившей в свою заключительную фазу, а также, безусловно, исключительно высоким творческим потенциалом русских художников. Что же касается конкретной формы древнерусского высокого иконостаса, то она появилась сразу же весьма законченной. Может быть, это обстоятельство и объясняет тот факт, что Феофан Грек именуется философом, а Андрей Рублев человеком в «мудрости всех зелье прехвосходяще». Думается, что первым таким высоким иконостасом был иконостас Благовещенского собора в Кремле. Во-первых, об этом говорит тот факт, что именно здесь был определен состав деусусного чина, что именно здесь было небольшое количество праздничных икон<sup>88</sup>, которые по ширине не покрывали всех деусусных, и иконостас имел такую же пирамидальную форму, как и афонские иконостасы<sup>89</sup>. Кроме того, сами пропорции деусусных икон Благовещенского иконостаса, равные 2 : 1, являются довольно архаичными и соответствуют пропорциям ростовым деусусным иконам из Сербии XIII века<sup>90</sup>, такие пропорции более никогда не встречаются в русских иконостасах, так как плохо согласуются с характером его ансамбля. Но самое главное это далеко не «иконостасный» стиль икон. Здесь мы еще в самом деле сталкиваемся с манерой письма на стенах, перенесенной на иконы и несколько видоизмененной в соответствии с техникой иконописания, но не в соответствии с идейными и формальными особенностями иконостаса. Как уже говорилось, в этом иконостасе отсутствует цветовой и линейная симметрия, невелико еще значение контура, а также чувствуется несколько чрезмерная самостоятельность фигур. Все это оказывается исправленным уже в 1408 году при написании иконостаса Успенского собора во Владимире. Срок очень небольшой, и одно это заставляет нас уже более внимательно приглядеться к работе мастеров в Благовещенском соборе, но это уже тема другого исследования.

В короткой статье нет возможности рассмотреть всесторонне сложные вопросы содержания, формы, символики и семантики иконостаса, такая цель и не ставилась. Была сделана попытка взглянуть на эволюцию высокого иконостаса только с точки зрения одного из аспектов его содержания.

<sup>88</sup> Как известно, часть праздников была дописана иконописцами в 1547 году, даже если эти иконы были дописаны взамен погибших, что очень сомнительно, и то весь деусусный чин не перекрывался праздниками. См. об этом также нашу статью «Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов» в этом же сборнике.

<sup>89</sup> Е. Е. Г о л у б и с к и й. История русской церкви, т. I, ч. 2. СПб., 1904, стр. 206.

<sup>90</sup> «Frühe Ikonen. Sinai, Griechischeland, Bulgarien, Jugoslaviens». Wien and München, 1965, табл. 169.

## НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ РУБЛЕВА

В. А. ПЛУГИН

# Ж

ИЗНЬ и творчество Рублева издавна принято связывать с монастырской средой, хотя письменными источниками это засвидетельствовано только для последнего периода его деятельности. В настоящей работе сделана попытка заново рассмотреть вопрос о среде, в которой Рублев сформировался как художник, и о времени его пострижения в монашество.

Первую дату из жизни Рублева сообщает нам Н. М. Карамзин, точнее его летописный источник, который он цитирует не называя и который не отразился в дошедших до нас летописных сводах. В Троицкую летопись это сообщение о росписи в 1405 г. Феофаном Греком, Прохором с Городца и Андреем Рублевым Благовещенского собора в Московском Кремле, как указал М. Н. Тихомиров, внесено М. Д. Приселковым ошибочно<sup>1</sup>.

Таким образом, мы не знаем источника этого известия, с которого обычно начинают изложение биографии Рублева историки искусства. Впрочем, заподозрить достоверность известия летописца Карамзина нет никаких оснований.

Самым интересным для нас в этой летописной записи является сопоставление: «Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев». Оно уже привлекало внимание исследователей. И. Э. Грабарь понимал выражение «старец» в смысле «старик», так как считал Прохора мирским иконописцем<sup>2</sup>. По мнению В. Н. Лазарева, Прохор был монахом, который «находился уже в преклонном возрасте, и вольно естественно, что он ваял себе в помощь своего ученика чернца Андрея»<sup>3</sup>. М. Н. Тихомиров, не сомневаясь, что «чернец» и «старец» одинаково обозначали монаха, видел здесь, однако, лишь «намек на большую молодость Андрея Рублева по сравнению с Прохором»<sup>4</sup>.

Действительно, это не более, чем намек, ибо летописец сообщает нам вовсе не о возрасте. Феодалная литература, отразившая средневековую систему мышления, рассматривает человека прежде всего как представителя той или иной общественной группы, занимающей свою ступеньку на иерархической лестнице. Каждая из

<sup>1</sup> М. Н. Тихомиров. Андрей Рублев и его эпоха. — «Вопросы истории», 1961, № 1, стр. 4.

<sup>2</sup> И. Грабарь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1922—1925 гг. — Сб. Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 182.

<sup>3</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 15.

<sup>4</sup> М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 6 (курсив здесь и далее наш. — В. П.). В «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского (т. III. СПб., 1903, стр. 500) слову «старец» отнесены следующие значения: 1) старик, 2) старейшина, 3) предок, 4) инок, монах.

этих групп обладает своими специфическими признаками, и при характеристике отдельной личности отмечаются те или иные черты, определяющие ее положение внутри группы. Возраст не принадлежал к числу таких качеств. И по летописям весьма затруднительно составить представление о годах кого-либо из древнерусских мастеров-ремесленников. Другое дело опыт, мастерство, социальная принадлежность и т. д. Тут перед нами пройдут «русские писцы князя великого Семеновы Ивановича» Захария, Дионисий, Иосиф и Николай, их преемники «русстин родом, а гречестин ученицы» Гойтан, Семен и Иван, «Феофан икононик Гречин философ», «Данило икононик», «Иван церковный расписник»...

Летописец отмечает принадлежность художников к придворной мастерской (писцы великого князя), редкое для искусства Москвы середины XIV века знакомство с византийской манерой письма. Наименование Феофана и Данила «иконниками» связано, видимо, с увеличением роли в системе декоративного убранства храма высокого иконостаса, который переживал тогда период становления. Не случайно этот термин применительно к главным мастерам артелей прослеживается только с этого времени. Кроме того, он мог выражать роль старейшин как распорядителей схемы сюжетов («икон») росписи. Характеристика Феофана в качестве философа подчеркивает его изощренность в вопросах христианской догматики и иконографии, что, конечно, вняло на его положение и авторитет в дружине. «Иван церковный расписник», погибший во время пожара в Новгороде<sup>5</sup>, представлен летописцем как мастер-монументалист. Не всякий икононик обладал способностями стенописца. Так, Москва, располагавшая в начале XV века значительными кадрами иконописцев, испытывала недостаток в опытных «росписниках» храмов и приглашала мастеров со стороны (тот же Прохор с Городца). И даже в Новгороде смерть такого сравнительно дефицитного ремесленника привлекла внимание летописца.

Возрастные характеристики отсутствуют. Следовательно, Прохор — не старик мирянин (в этом случае старцем прежде всего следовало назвать Феофана), а монах. Но не старик монах, ибо понятие «старчества» в монашестве не возрастное, или не в первую очередь возрастное, и обозначает старшего, а не старого.

«Старец» — это высший монашеский чин, не связанный, впрочем, непосредственно с занятием монастырских должностей и церковным саном, а также с принадлежностью к великому инокескому образу. «Старец» — это искусный инок, достигший определенного совершенства в монашеских добродетелях и наставляющий на этом пути новоначальных иноков, т. е. осуществляющий духовное учительство.

† Итак, строго говоря, мы не можем утверждать, что Прохор с Городца был старше Андрея Рублева, хотя это и очень вероятно. Ничего не говорит о возрасте и постановка имени художника на первом или последнем месте в летописной записи, на что часто ссылаются<sup>6</sup>. Определяющим здесь является опыт и значение мастера в дружине. Следовательно, если можно говорить о «старости» Прохора, то только о старости монашеской. И если можно говорить о «молодости» Рублева, то только о молодости монашеской.

Наметившаяся в работах некоторых советских исследователей (В. Н. Лазарев, А. И. Антонова) тенденция к «омоложению» Рублева не подкрепляется источниками. Замечание «Жития Никона» о смерти Андрея и Данила «в старости велице» нельзя понимать иносказательно, как предлагает Антонова<sup>7</sup>, ибо здесь речь идет именно о возрасте, а не о духовном совершенстве московского инока<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Макарий, арх. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде, ч. II, М., 1860, стр. 20.

<sup>6</sup> Ср., например, В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 67.

<sup>7</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, стр. 265, прим. 2.

<sup>8</sup> Ср. летописную запись о кончине митрополита Киприана: «Донед же добродетельным житием в старости велию, и разболев...» — ПСРЛ, т. XI, стр. 194.

Более серьезным аргументом могло бы стать положение Лазарева о том, что «общий характер рублевского искусства говорит за то, что оно сложилось на протяжении не 80-х, а 90-х годов XIV века»<sup>9</sup>. Однако у нас слишком мало данных для оценки художественной жизни Московской Руси этого времени в различных ее проявлениях, чтобы этот аргумент мог лишиться силы прямое указание источника. Поэтому мы не видим оснований отказываться от ранее принятой условной даты рождения Андрея Рублева — 1360 года<sup>10</sup>.

Следовательно, к моменту работы в Благовещенском соборе Рублев был уже немолод (около 45 лет). Если бы он постригся юншей, то в это время был бы уже маститым «старцем». Между тем, авторы житий Сергия и Никона ничего не сообщают о жизни Андрея Рублева вплоть до 20-х годов XV века. Видимо, просто не интересуются ею. Епифаний («Житие Сергия» написано им ок. 1418 года) не упоминает о Рублеве совершенно. Пахомий Серб рассказывает о нем только как об исполнителе заказа Никона и о сподвижнике андрониковского игумена Алектандра, когда имя художника окружало ореолом церковной славы, а сам он вместе с игуменом становился у кормила монашеской обители. В это время жития и называют Андрея «старцем» и наделяют самыми лестными эпитетами.

Это обстоятельство подтверждает наше предположение о монашеской молодости Рублева в начале XV века. Мы не знаем, какими данными располагал летописец, когда давал характеристики Андрею и Прохору. Для этого, впрочем, достаточно было внешних наблюдений. Простые «чернецы», проходившие искусу монашеской жизни и использовавшиеся на различных низших («черных») монастырских службах, видимо, и по одежде, и по привычкам, по манере держать себя отличались от своих старших по чину собратьев. Особенно легко было различать художников в том случае, если Рублев не был еще монахом в полном смысле слова, а только послушником (по уставу, желающий поступить в монастырь находился в этом испытательном чине до трех лет), ибо последние носили мирскую стрижку, а первое время и одежду, став же рясофорами, не получали мантии<sup>11</sup>.

Нужно также обратить внимание на такой любопытный факт, как широкая известность фамилии-прозвища художника. Оно стало известным всей Московской Руси, встречается не только в летописях, но и в различного рода припоминаниях и записях, усвоенное устной традицией. Может быть, это не случайность. Личные прозвища, христианские и прозвищные отчества гораздо легче закреплялись за человеком в миру, где он вступал в многообразные отношения с окружающим, чем за стенами монастыря, в котором «живые мертвецы» выступали перед внешним миром в

<sup>9</sup> В. И. Лазарев. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы.— «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 104.

<sup>10</sup> Грабарь помещает год рождения Рублева между 1360 и 1370 годами (Игорь Г р а б а р ь. Указ. соч., стр. 169, 201).

<sup>11</sup> См. Е. Е. Г о л у б и н с к и й. История русской церкви, т. I, ч. 2. М., 1881, стр. 558, 561, 562.

Очень любопытно в этом отношении миниатюра Остермановского летописца, запечатлевшая Андрея Рублева и Давида Черного за работой во Владимире в 1408 году. Как отметил еще Н. П. Лихачев («Матера письма Андрея Рублева», СПб., 1907, стр. 43), иконописцы изображены здесь без монашеских одежд, т. е. в виде мирских мастеров. В чем тут дело? Ведь известно, что Рублев уже в 1405 году — монах. Ответа может быть два. Либо миниатюрист был очень хорошо знаком с биографией Рублева и изобразил его послушником, еще не надевшим монашеских одежд (просияв Благовещенского и Успенского соборов разделяют как раз три года; правда, Рублев уже носит монашеское имя, а перемена имени предполагает ношение рясы. См. Е. Е. Г о л у б и н с к и й. Указ. соч., стр. 561, прим. 3). Устю осведомленность еще вероятнее можно приписать художнику, жившему ближе к эпохе Рублева и создавшему оригинал, лишь скопированный мастером Липневого свода (о существовании прототипа, которым пользовался, миниатюрист Липневого свода, см.: О. И. П о д о б е д о в а. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 105—106 со ссылкой на работы А. В. Архангельского). Но вероятнее другое. В летописи, сопровождающей изображение, нет указания на монашеский сан иконописцев. И художник, может быть, осмыслил только те факты, которые были ему непосредственно даны в иллюстрируемом тексте.

образе безликих «старца Сергия», «отца Никона», «инока Амвросия», «чернца Авраамия» и т. д. Из всех русских мастеров-черноризцев древнего периода, о которых у нас есть сведения, Рублев чуть ли не единственный, кого мы знаем не только по монашескому имени, в то время, как среди ремесленников, не указавших своей принадлежности к монашеству, можно назвать Лазаря Богшу и Алексу Петрова, Якова Федосова и Ивана Фомина<sup>12</sup>. Стоит подчеркнуть, что в биографических источниках (жития Сергия и Никона, «Отвещание» Иосифа Волоцкого) и Рублев теряет свое прозвище, превращаясь в «смиринного Андрея». Поэтому можно думать, что популярность прозвища художника шла не из монастыря и связана с годами, предшествовавшими иночеству, когда, следовательно, он был уже сложившимся мастером и пользовался громкой славой. Это также заставляет предполагать принятие им иноческого сана в зрелом возрасте.

Такое представление об основных вехах жизненного пути иконописца Андрея Рублева кажется нам наиболее согласным с характером художественной жизни Московской Руси этого времени. Хотя происхождение Рублева неизвестно, современные исследователи единодушны в том, что это художник из московской земли. «Его искусство, — выразил общее мнение И. Э. Грабарь, — носит слитком определенную поднесудальскую или, вернее, раннемосковскую печать, чтобы можно было сомневаться в его происхождении из пределов этих областей»<sup>13</sup>. С этим трудно не согласиться, тем более, что все источники, которыми мы располагаем, и все известные работы Рублева (и достоверные, и предполагаемые) ведут нас к Москве. «Сказание о св. иконописцах» называет Андрея «Радонежским». М. Н. Тихомиров обратил внимание на «подмосковное село Рублево, может быть, чем-нибудь и связанное с нашим художником»<sup>14</sup>. Косвенный намек на московское происхождение Рублева можно видеть и в приводившейся нами летописной записи 1405 года. Прохор, «старец с Городца», мастер явно заезжий, как правильно отмечает М. Н. Тихомиров, а не осевший в Москве городчанин, как бы противопоставляется здесь двум стольичным художникам. Это должно означать, по крайней мере, что Рублев, подобно Феофану, уже долго жил к этому времени в Москве. Не лишено, наконец, интереса и то обстоятельство, что Андрей был известен в Москве не под своим личным прозвищем, а как показывает окончание (Рубл-ев), под прозвищным отчеством. Наименование «Рубль» (предположительно) являлось личным прозвищем его отца или даже кого-то из более отдаленных предков<sup>15</sup>. И если оно было знакомым жителям столицы, то не происходил ли иконописец Рублев из старой московской (ремесленной?) фамилии?

Так или иначе, Московская Русь, несомненно, может считаться творческой родиной Рублева. В связи с этим встает вопрос — в каком из московских монастырей он мог научиться стенописанию, приняв монашество в юности? В 1405 году он уже признанный мастер стенописи и росписи домового великокняжеской церкви не была его первым опытом. Но московские монастыри XIV в. почти не имели каменных храмов

<sup>12</sup> Некоторые исследователи упоминают еще среди художников рублевского времени некоего Двоинника Кнаша.

<sup>13</sup> Игорь Грабарь, Андрей Рублев, стр. 201. Когда-то И. Снегиревым («Древности Российского Государства», отд. I. М., 1849, стр. 25) было выдвинуто предположение о псковском происхождении Рублева. Сейчас можно считать установленным, что псковская фамилия Рублевых при жизни московского иконописца еще не существовала.

<sup>14</sup> М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 8. Село (ранее деревня) Рублево на Москве-реке, в непосредственной близости от Москвы. По актовым материалам XVI века известны деревня Рублево в Сестринском стану Рузского уезда (1546—1547) и деревня Рублево (Сывороткино) в Волоцком уезде (1533—1547). См. АФВХ, т. II, № 196, 128.

<sup>15</sup> В Никоновском летописи прозвище художника передано как личное — «Рубль» (запись о росписи владимирского собора под 1408 годом). Изменение прозвища могло произойти оттого, что «подлинник», с которого списывались известия, был дефективным или малоразборчивым (М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 5).

и не испытывали нужды в «росписниках». Показательно, что и княжеские храмы стояли нерасписанными до 90-х годов, а Троице-Сергиев монастырь еще в 20-е годы XV века был вынужден приглашать мастеров со стороны. Некоторые новейшие исследователи полагают, что уже в это время известным художественным центром был Симонов монастырь. Поэтому, задавшись целью найти «мастерскую, где обучался Андрей Рублев, и монастырь, иноком которого он был в ранние и зрелые годы», Г. И. Вздорнов предположил, что Рублев обучался именно в Симоновом монастыре<sup>16</sup>. Этому предположению противоречит тот факт, что в то время, когда расписывался монастырский собор, Рублев трудился над росписью княжеского храма. Трудно допустить, чтобы о пребывании Рублева в Симоновом монастыре не упомянул в своем «Отвешании» Иосиф Волоцкий, большой почитатель Рублева, хорошо осведомленный и о жизни этого монастыря. Кроме того, поиски мастерской, в которой обучался Рублев, совсем необязательно нужно связывать с монастырем, в котором он был иноком. Исследование самого Вздорнова убедительно показало, что в середине XIV—начале XV века московские монастыри вовсе не были центрами художественной жизни Москвы. Логический вывод, вытекающий из данного положения, состоит в том, что этих художников и эти мастерские, в одной из которых мог подвизаться молодой Рублев, следует искать вне монастырских стен, в миру.

К сожалению, вопрос о мирских иконописцах древней Руси (до XVI века) совершенно не разработан. Но весьма вероятно, что, подобно ремесленникам других специальностей, обслуживавшим религиозные потребности общества, иконописцы в большинстве были также мирянами.

«Живописные мастерские,— пишет В. Н. Лазарев,— по-видимому, чаще всего находились при крупных княжеских дворах и монастырях (так называемое «вотчинное ремесло», зависевшее от князей, бояр и высшей церковной знати). Но, несомненно, существовали в городах и свободные мастерские, работавшие по злѣму»<sup>17</sup>. «Было бы неверно думать,— продолжает он,— что художники древней Руси являлись исключительно лицами духовного звания. Из летописных свидетельств с несомненностью следует, что рядом с монахами живописью занимались и светские люди и что последние в количественном отношении преобладали»<sup>18</sup>. К сожалению, масштабы статьи лишают нас какой бы то ни было возможности остановиться на этом большом и важном вопросе. Но мы полностью поддерживаем это положение В. Н. Лазарева.

Для избранной нами темы данный вывод ценен уже потому, что в общих чертах позволяет представить и обстановку в Москве на рубеже XIV—XV веков, существенно изменить представление о среде, в которой воспитывался молодой Рублев.

Да, несомненно, что миряне-иконописцы не были редкостью и среди москвичей. Так, М. П. Тихомиров, относя по традиции большинство московских художников к черному и белому духовенству, считал тем не менее, что «неправильно было бы причислять всех видных иконописцев XIV—XV столетий к монахам. Прозвище «иконник» иногда просто определяет профессию, без приложения «чернец», «старец», «поп» и т. д. Оно чаще всего указывает на ремесленника и его ремесленную специальность»<sup>19</sup>. По-видимому, о таких вот ремесленниках-иконописцах идет речь в ряде актов Троице-Сергиева монастыря середины XV века<sup>20</sup>.

Но нас интересует не просто иконописцы, а мастера монументальной живописи. Для Московской Руси это было достаточно дефицитная профессия, и сама столица

<sup>16</sup> См. Г. И. Вздорнов. Живописные мастерские и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в.—ТОДРП, т. XXII, М.—Л., 1966, стр. 139, 140.

<sup>17</sup> В. Н. Лазарев. Древнерусские художники и методы их работы.—«Древнерусское искусство XV—начала XVI века». М., 1963, стр. 8.

<sup>18</sup> Там же, стр. 9.

<sup>19</sup> М. П. Тихомиров. Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1957, стр. 78.

<sup>20</sup> См. АСЭИ, т. I, М., 1952, № 183, 205, 206, 227, 266, 267, 525, 587.

вынуждена была пользоваться услугами заезжих мастеров (Прохор с Городца, не говоря уже о Феофане Греке). Несомненно, однако, что Москва имела и своих стенописцев, причем, учитывая сказанное выше о московских монастырях, следует предполагать светский характер этих артелей. Может быть, мирские иконошники собрали в 1425—1426 годах троцкий игумен Никон в помощь Андрею Рублеву и Давиду Черному. Во всяком случае, выражение «и неких с ними» свидетельствует, что они были не из Андроньева, ибо и так ясно, что Андрей и Даниил прибыли с помощниками, а стилистический анализ живописи иконостаса показал, что ряд художников работал в далекой от Рублева манере и, следовательно, никакого отношения к андроньевской дружине не имел. А тремя четвертями века раньше летописи сообщают о работе в столице сразу четырех стенописных артелей.

В 1344 году «греци, митрополич писцы, Феогностовы»<sup>21</sup> расписали его кафедральный Успенский собор. В это же время русские мастера Захария, Дионисий, Иосиф и Николай с дружиной приступают к украшению княжеского собора архангела Михаила, но справляются с заданием лишь в 1346 году, когда неизвестная нам артель завершает роспись церкви Иоанна Лествичника. Годом ранее другая дружина фрескистов, руководимая Гойтаном, Семенов и Иваном, подписывает Преображенский храм в монастыре Спаса на Бору.

Среди упомянутых здесь «старейших» мастеров-монументалистов по крайней мере один — Гойтан — может быть причислен к мирским ремесленникам, ибо назван не по христианскому имени, а по прозвищу<sup>22</sup>. Причем, артель Гойтана, скорее всего, московская, поскольку ее руководители прошли выучку у греческих художников (В. Н. Лазарев полагает, что именно у мастеров митрополита Феогноста<sup>23</sup>). Что же касается Захарии, Дионисия, Иосифа и Николая, то Троцкий и близкие ему летописные своды определяют их очень четко: «русские писцы, князя великого Семенова Ивановича»<sup>24</sup>. Весьма ценное указание. Перед нами, по-видимому, княжеские вотчинные или жалованные иконошники, или, по выражению Карамзина, «российские придворные живописцы». Следовательно, уже в середине XIV века можно говорить о существовании великокняжеской иконописной мастерской, понимая под этим не определенное художественное направление и не корпорацию ремесленников, собранных под одной крышей, а группу мастеров различного социального положения, так или иначе зависимых от великого князя и постоянно работающих на него<sup>25</sup>.

С 1358 года, которым датируется духовная грамота Ивана Ивановича Красного, в завещаниях московских князей начинает фигурировать «икона золотом кована Парамшина дела»<sup>26</sup>. Видимо, она была не единственным изделием московского златокузнеца Парамши (уменьшительное от «Парамоз»?), сработанным для великого князя. Через сто лет, в 1461 году, в духовной Василия Темного значится уже «крест золот Парамшинский»<sup>27</sup>, а икона больше не упоминается. По каким причинам крест не попал в предыдущее завещание — неизвестно (может быть и так, что это работа

<sup>21</sup> М. Д. Приседелков. Троицкая летопись. М.—Л., 1950, стр. 365.

<sup>22</sup> Это не имя, а прозвище: «гойтан, или гойтан,—шиурок, в особенности для тельного креста». — М. Н. Тихомиров. Средневековая Москва.... стр. 78.

<sup>23</sup> В. Н. Лазарев. Древнерусские художники и методы их работы, стр. 10.

<sup>24</sup> М. Д. Приседелков. Троицкая летопись, стр. 366.

<sup>25</sup> Вопрос о времени появления у московских князей собственных художников рассматривался в свое время Н. П. Лихачевым, приведшим к выводу, что «судреждение института жалованных иконописцев надо отодвинуть вглубь XV столетия» («Род иконописцев», СПб., 1908, стр. 5). Мы не знаем, каково было социальное положение стенописных мастеров Симеона Гордого. Налицо только самый факт их существования, позволяющий перенести намеченный Лихачевым рубеж на столетие раньше.

<sup>26</sup> «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.». М.—Л., 1950, стр. 16, 18.

<sup>27</sup> Там же, стр. 197. В духовной Ивана III 1504 года — «крест золот Парамшина дела» (там же, стр. 362).



одного из потомков мастера и мы имеем дело не с именем, а с прозвищным отчеством, но попытка К. В. Базилевича отождествить крест с иконой необоснованна<sup>28</sup>. Вероятно, последняя «истерялась» в годы феодальной войны, когда Дмитрий Шемяка захватил великокняжескую казну. Нужно сказать, что «святости», упоминаемые в завещаниях московских государей, носили характер благословений и не исчерпывали богатства княжеской сокровищницы.

Не исключено, что Парамша был не только ювелиром, но и иконописцем (в таком сочетании не было ничего необычайного). Его икона, о которой сообщает духовные грамоты, ведае, за исключением грамоты Ивана Красного, названа просто «иконой Парамшина дела»<sup>29</sup>. Есть и некоторые данные о связях этого мастера с художниками.

Хотя икона и крест, связываемые с именем Парамши, известны нам по духовным великих князей и в числе самых дорогих реликвий наследовались старшим сыном, М. Н. Тихомиров склонен был считать Парамшу митрополичьим ремесленником. Основанием к такому заключению послужили грамоты по спорному делу о пожнях «у Парамшинские перегороды Иконойской земли» в Костромском уезде, завершившемуся в 1498 году. Пожни были признаны митрополичьими. Здесь упоминаются «Парашиню» и «Парашинская земля». «Необычное соединение «Иконой» вместе с «Парашиню» напоминает о Парамше в завещаниях великих князей XIV века, — резюмирует М. Н. Тихомиров. — Парамша, видимо, работал при митрополичьем дворе, получил во владение землю в Костромском уезде, за которой по традиции сохранилось название ее владельца (Парамшинские земли), показывавшие ее принадлежность митрополичьему иконнику («Иконой»)»<sup>30</sup>.

Хотя между именем «Парам а» и названием «Парашиню» нет полного сходства, мы считаем гипотезу М. Н. Тихомирова о происхождении второго от первого весьма основательной. Но, причислив Парамшу к митрополичьим иконникам, он допустил очевидную ошибку. Как явствует из дела, спорной была только «земля Иконой». Что же касается «Парашинской земли», то ее принадлежность к владениям великого князя ни у кого сомнений не вызвала: «И Яким мельник с товарищи (свидетели митрополичьего посельского Ванн. — В. П.) повели от речки от Сендеги да по речке по Шошкину вверх, да от речки от Шошкина поворотили направо Парашинского перегородо... а рчучи старожильцы Ванины: с правою, господиве, сторону земля великого князя Парашинская»<sup>31</sup>. Следовательно, если связывать «Парашинскую землю» с Парамшой, то несомненно, что последний был златокузнецом великого князя и, можно думать, не единственным, судя по упоминаемому в тех же духовных золотым поясом «Макарова» и «Шинкина дела»<sup>32</sup>.

Сложнее вопрос о «земле Иконой». Если митрополичий посельский и правильно выиграл дело, то все же «Пречистой в дом» она досталась сравнительно недавно, «лет пятьдесят без лета» (ок. 1449 года), по словам одного из свидетелей, когда некий Иван Федорович (боярин в. кн. Василия I Иван Федорович Кошкин) купил ее у какого-то Михаила. Митрополичьи «старожильцы» утверждали также, что в «данных книгах» писца Данила Ивановича (Подольского) спорная земля была писана до этого боярской, а не великокняжеской. Противная сторона стояла сначала на том, что «земля Иконой», а потом только «лузи» вместе с «Парашинской землей» принадлежат великому князю. Разобраться в этой темной истории невозможно. Но можно

<sup>28</sup> См. К. В. Базилевич. Имущество московских князей в XIV—XVI вв. — «Труды ГИМ», вып. 3, М., 1926, стр. 4—5. Мнение Базилевича принято Л. В. Черениным в кн. «Духовные и духовные грамоты...» (далее ДДГ), стр. 36, 56, 59, 61.

<sup>29</sup> ДДГ, стр. 36, 56, 59, 61.

<sup>30</sup> М. Н. Тихомиров. Средневековая Москва..., стр. 73.

<sup>31</sup> АФЭХ, т. I, стр. 231.

<sup>32</sup> ДДГ, стр. 36.

предполагать, что владения великокняжеского ювелира и иконника Парамши соседствовали с землями других великокняжеских или боярских иконописцев.

Оценивая художественную жизнь Москвы середины XIV века, В. Н. Лазарев отмечает борьбу «двух направлений, которые существовали уже в московском искусстве первой половины столетия: местного, более самобытного, но в то же время и более архаического, по-видимому, связанного с посадскими и крестьянскими кругами, и византизирующего, поддерживаемого великокняжеским двором и церковью»<sup>32</sup>. Реально эти направления должны быть сопоставлены, в частности, с деятельностью княжеских и городских художников.

Впрочем, в первые времена своего существования мастерская при великокняжеском дворе предстает носителем как раз архаического местного стиля, ибо «писцами великого князя» названы только живописцы артели Захарии. Но Лазарев прав в смысле определения эволюции мастеров этого круга.

Мы не случайно так подробно остановились на деятельности художников великокняжеского двора. В конце XIV века, когда происходит становление Рублева как стенописца, именно они являются законодателями мод в области монументальной живописи.

Проследив развитие каменного храмового строительства в Московском княжестве этого времени и подчеркивая руководящую роль великого князя и церкви, Н. Н. Воронин не делает одного существенного уточнения — в первую очередь это строительство обязано инициативе московского княжеского дома.

Не менее показателен тот факт, что все возведенные князьями храмы один за другим расписываются. Причем стенописные работы проводятся с такой же неуклонной последовательностью, как и самое строительство. В этой планомерности художественных работ конца XIV — начала XV века их важное отличие от аналогичных мероприятий Симеона Гордого. Тогда княжеские храмы расписывались почти одновременно, и эта эпизодичность и одновременность вложения средств предполагала и использование разнообразных по происхождению артелей. Теперь, и привлекая временами художников со стороны, логично было опираться на одну постоянную дружину, естественно закрепляющуюся в процессе работ за великокняжеским двором, что мы и видим в данном случае. Во главе этой придворной дружины встал Феофан Грек.

Все, что мы знаем о московском периоде творчества Феофана (а знаем мы благодаря Епифанию не так уж мало), связывает художника с княжеским домом и в первую очередь с великим князем. С другой стороны, совершенно неизвестны его работы, выполненные по заказам митрополита или монастырей. Вывод отсюда может быть единственный: Феофан — мастер великокняжеский<sup>33</sup>. Следовательно, и «московская мастерская Феофана Грека», деятельность которой проследивает В. Н. Лазарев, — это мастерская великокняжеская.

Феофан писал, окруженный плотным кольцом почитателей и любопытных. Здесь были и его коллеги, и ученики из дворцовой мастерской, и посадские ремесленники, стекавшиеся со всей Москвы взглянуть на работу заморского изюграфа в надежде что-либо перенять. Вот в этой пестрой толпе мастеров, хорошо друг друга знавших, в среде княжеских иконопиков, и нужно искать молодого Рублева.

Как и у Феофана, все известные монументальные работы Рублева, за исключением двух самых последних его росписей, были выполнены по заказам московских князей. Правда, в 1405 году Рублев уже монах, но нужно думать, что его участие в мероприятиях великого князя в это и последующее время основывается на прежней

<sup>32</sup> В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы, стр. 82.

<sup>33</sup> Ср. В. И. Антонова. О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове. — «ГТГ. Материалы и исследования», т. П. М., 1958, стр. 25 (Феофан — придворный художник князя Василия Дмитриевича).

службе. Состав княжеских слуг и ремесленников был светским, и отдельные духовные лица появлялись здесь лишь эпизодически.

О владельцах станковых произведений художника мы имеем лишь случайные, отрывочные сведения в источниках XVI—XVII веков, возможно, не во всем бесспорные. Все достоверные иконы Рублева, которые дошли до нас, входят в состав сборных иконостасов. А многочисленные образы, с давних пор приписывавшиеся ему преданием, являются в лучшем случае копиями, исследование которых составляет особый вопрос.

Конечно, состав владельцев здесь более обширен и разнообразен. Наряду с монастырями (Иосифо-Волоколамским, Симоновым, Кирилло-Белозерским) тут фигурирует и князь Юрий Андреевич Оболенский<sup>35</sup>, и сын Дионисия иконостасник Феодосий, и какая-то женщина, видимо, из знатной фамилии<sup>36</sup>. Но это в большинстве случаев не первые владельцы, и бог весть, какими путями попали к ним иконы. Достаточно вспомнить, как собирал коллекцию рублевских икон волоцкий князь Федор Борисович. Во всяком случае отметим, что в образной палате царского дворца в XVII веке продолжали хранить «сестенок Пречистая Рублева письма»<sup>37</sup>, а в коллекции И. Л. Силина (позднее Е. Е. Егорова) находилась икона «Преображение» XV века с поддельной автографической надписью, утверждавшей, что эту икону Андрей Иванов сын Рублев писал в 1425 году для великого князя Василия Васильевича<sup>38</sup>. Хотя живопись ее явно не рублевская, а надпись сделана скорописью XVIII века, возможно, что этот подлог имеет какие-то исторические основания.

Во-первых, в те времена, когда была сделана эта надпись, представления о характере русского иконописания в XV веке было совершенно утрачено, и Рублеву приписывали вещи самых различных эпох и стилей. Между тем, автор «автографа» связал с художником икону не только ему современную, но и московской школы (хотя икона была под записью). По мнению М. Н. Тихомирова, на подделщика оказала влияние вкладная надпись, то она XVI века и, вопреки предположению автора, не имеет отношения к знатному роду Бороздиных<sup>39</sup>.

Во-вторых, самый факт существования подписных рублевских икон почти не вызывает сомнений. Сколько бы ни говорили об имперсональности средневекового творчества, нам известны не одно и не два подписных произведения древнерусских ювелиров, резчиков, писцов, миниатюристов самых различных эпох.

Косвенным подтверждением существования аналогичных автографов Рублева может служить широкое распространение промены его икон, известное по вышеупомянутым источникам XVI века, и очень высокая их стоимость, равнявшаяся порой цене средней деревни. Не всякий покупатель разбирался в тонкостях живописи и потому вряд ли решился бы уплатить такую сумму, не будучи уверен, что его не обманывают. Гарантией подлинности иконы здесь могла быть подпись художника<sup>40</sup>. Вероятно, в связи с этим имели место подлоги, но нужно предполагать наличие и действительных автографов Рублева, которым они, наверное, подражали. Интересно, что в описи Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 года составители ее Зосима и Пигасий отлучают иконы, бесспорно принадлежавшие кисти Рублева, от произведений,

<sup>35</sup> АФЗХ, т. II, № 207, стр. 212.

<sup>36</sup> См. Н. А. Казакова. Сведения об иконах Андрея Рублева, находившихся в Волоколамском монастыре в XVI в.— ТОДРЛ, т. XV. М.— Л., 1958, стр. 311.

<sup>37</sup> А. И. Успенский. Церковно-археологическое хранилище при Московском дворце в XVII в. М., 1902, стр. 68.

<sup>38</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи, т. I, № 233, стр. 294.

<sup>39</sup> М. Н. Тихомиров. Андрей Рублев и его эпоха, стр. 8.

<sup>40</sup> Ср. надпись на створках XVI века (?), о которой упоминает Ровинский. Д. А. Ровинский. Обзор иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903, стр. 47.

приписываемых ему преданием («кажут Рублева письма») <sup>41</sup>. Возможно, что в первом случае речь идет о подписных произведениях.

И, наконец, по самому своему характеру «рублевский автограф» на сирийской иконе с его сопоставлением сановного заказчика и «многогрешного» исполнителя примыкает именно к группе подписей названных выше художников XIII—XV веков.

Может быть, автор «рублевского автографа» скопировал надпись на какой-нибудь старой иконе, хранившейся вместе с «Преображением»? Во всяком случае, этот, по выражению Тихомирова, «нехитрый подделщик» обнаружил удивительную для его времени искусственность в вопросах истории и искусства XV века, что заставляет отнестись к сделанной им записи с должным вниманием.

Неизвестны достоверные работы Рублева в жанре книжной миниатюры. Ряд исследователей издавна приписывает ему участие в иллюстрировании Евангелия Хитрово. Во всяком случае, его миниатюры очень близки к произведениям Андрея Рублева. Г. И. Вадорнов совершенно прав, когда называет образы фресковой росписи Успенского собора во Владимире «родными братьями и сестрами» миниатюр этой рукописи <sup>42</sup>. Ряд подобных параллелей проводит и В. Н. Лазарев <sup>43</sup>. Если это не Андрей Рублев, то кто-то из его ближайшего окружения, из той художественной среды, в которой он вращался, из той живописной мастерской, к которой он принадлежал.

Что это за мастерская? Судя по экстраординарности манускрипта, здесь возможны только два ответа: либо великокняжеская, либо митрополичья. Лазарев связывает появление группы роскошных рукописей, включающей Евангелие Кожки и Евангелие Хитрово, с деятельностью Феофана и его последователей <sup>44</sup>, следовательно с мастерской великого князя. Вадорнов без достаточных оснований склонен, по-видимому, отрицать самое ее существование, считая центром московского лицевого книгописания мастерскую письма при митрополичьем кафедральном соборе <sup>45</sup>. Но стиль миниатюр Евангелия Хитрово обнаруживает руку монументалиста, почему Вадорнов и искал их автора среди известных стенописцев <sup>46</sup>.

Но в то время, как Рублев активно расписывает княжеские храмы, митрополит безмолвствует, летописи молчат о его успехах в этой области. Наверное, их и не было, а значит, не было и дружины стенописцев. Первенство здесь было за великим князем. Следовательно, можно думать, что миниатюры Евангелия Хитрово, столь рублевские по духу, созданы в придворной мастерской Василия Дмитриевича.

Это обстоятельство служит дополнительным аргументом в пользу предположения, что Андрей Рублев был одним из великокняжеских мастеров.

Предание давно уже связало имя Рублева с великим князем. Свидетельством тому являются иконы с надписью: «а письмо сий образ бывшего государя мастера московского Рублева». Их известно в настоящее время две: «Троица» из Затямской церкви в Твери (XVI век) <sup>47</sup> и «Умилиение» из собрания Ерофея Афанасьева (конец XVI — начало XVII века) <sup>48</sup>. Кроме того, Н. П. Кондаков опубликовал относящуюся к XVII столетию прорись иконы «Умилиение» (типа ярославской) с совершенно аналогичной надписью <sup>49</sup>. Обыкновенно здесь видели повсюду фиксацию предания об

<sup>41</sup> См. В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. Приложение. СПб., 1911, стр. 5.

<sup>42</sup> Г. И. Вадорнов. Лицевые рукописи Северо-Восточной Руси. Рукопись, стр. 445 и сл.

<sup>43</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек. М., 1961, стр. 81, прим. 2.

<sup>44</sup> Там же, стр. 69—85.

<sup>45</sup> Г. И. Вадорнов. Указ. соч., стр. 391—392.

<sup>46</sup> Там же, стр. 438—447. Ср. В. Н. Лазарев. Феофан Грек, стр. 80.

<sup>47</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи, т. I, № 245, стр. 304.

<sup>48</sup> Д. А. Ровинский. Указ. соч., стр. 41.

<sup>49</sup> Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери. связь греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911, рис. 128.

авторстве Андрея Рублева. Но несостоятельность этого мнения была настолько очевидна, что И. Э. Грабарь, основываясь на поздней живописи икон и тождестве надписей, пришел к выводу о существовании в XVII веке другого Рублева, подписывавшегося «бывшим государевым мастером»<sup>50</sup>. Разумеется, доказать его существование Грабарю не удалось, а странному автографу «бывшего царского изографа» было бы затруднительно подыскать аналогию.

Но это, конечно, не автограф. Подписи сделаны от третьего лица. Они удостоверяют какую-то причастность художника Рублева к написанию названных икон. Слово «бывший» указывает при этом, что государев мастер Рублев жил в далеком прошлом. Следовательно, речь идет именно об Андрее Рублеве. Но в надписях вовсе не утверждается, что афанасьевская и тверская иконы написаны самим Рублевым. Надписи, видимо, синхронны живописи икон, может быть, принадлежат их авторам. В отличие от ряда икон, с разным основанием приписывавшихся преданию Рублеву, в отличие от силинского «Преображения», в этих произведениях с именем московского мастера связывали только иконографический перевод. Об этом лучше всего говорит опубликованная Кондаковым прорись, с которой, вероятно, был написан не один «рублевский» образ. Другую подобную прорись — образ Спаса в типе «Спаса» звенигородского — воспроизвели на страницах своего альбома М. и В. И. Успенские. Сопроводительная надпись гласит: «Рисунак со Ондрея Рублева»<sup>51</sup>. Вопрос, таким образом, состоит не в том, о каком Рублеве идет речь и как нужно понимать его авторство, а в том, насколько можно доверять показаниям этого источника.

Важное значение для определения его ценности имеет почти полное тождество надписей, данных в одной редакции, и, следовательно, как можно думать, имеющих общий источник. Мы думаем, что таким источником могли быть решения Стоглавого собора 1551 года, постановившего, чтобы иконописцы писали иконы «с древнейших переводов, како греческие иконописцы писали, и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы... а от своего замышления ничтоже претворяти»<sup>52</sup>. Конечно, это касалось не только «Троицы». С этого времени копирование икон Рублева, распространенное и раньше, должно было развиться еще шире, но получить несколько другую окраску, превратившись из дела личных вкусов и склонностей того или иного мастера в обязательный акт следования официально признанной иконографической схеме. Возможно, в результате деятельности собора и возникла формула, удостоверявшая принадлежность перевода иконы Андрею Рублеву. Таким образом, надписи на указанных иконах подтверждали, что они были написаны иконописцами не «по своему замышлению», а по образцам великого художника<sup>53</sup>. Если принять это предположение, то доверие к сведениям, сообщаемым надписями, сильно возрастает. Может быть, тексты надписей в какой-то мере имеют отношение к автографам Рублева на его иконах, которых много было тогда в московских дворцах и храмах.

<sup>50</sup> Игорь Г р а б а р ь. Андрей Рублев, прим. 19, 20 на стр. 120.

<sup>51</sup> В таком понимании «авторства» нашел отражение типично средневековый взгляд на искусство как на способ выражения того или иного богословского догмата, той или иной божественной идеи.

Этот догмат и эта идея воплощались в иконографии произведения, художественная сторона не играла при этом никакой роли. Поэтому мастер, из-под кисти которого вышел какой-либо новый иконографический перевод, мог считаться «автором» произведений, написанных столетия спустя.

<sup>52</sup> Стоглав. Казань, 1862, стр. 128.

<sup>53</sup> Использование древнерусскими живописцами художественного наследия Рублева не сводилось, конечно, к механическому копированию его переводов. Для решения вопроса о путях влияния великого мастера на творчество потомков необходим искусствоведческий анализ композиции, образного строя произведений, созданных по его образцам. В данном случае мы касаемся лишь одного из аспектов проблемы.

Принимая свидетельство надписей, мы можем более не сомневаться в принадлежности Рублева к категории княжеских мастеров. Сама по себе эта мысль уже не нова. «Судя по всему, — писал Тихомиров, — Андрей Рублев и Данила икононик принадлежали к числу московских мастеров, работавших при дворе великого князя и уже прославившихся»<sup>54</sup>. Об этом упоминали также В. И. Антонова, Г. И. Вадворнов. Только В. Н. Лазарев в своей последней работе отстаивает старую версию о Рублеве как искони монастырском живописце. Нам принадлежит в данном случае лишь аргументация. Подчеркнем, однако, еще раз, что княжеские ремесленники были в основном светскими людьми. Отдельные духовные лица привлекались к выполнению заказов лишь эпизодически. И называя Рублева княжеским иконописцем, мы определяем ту мастерскую, в которой он трудился до построения<sup>55</sup>. Его последующее участие в меропрятных княжеской власти связываем именно с прежней службой великому князю.

Сохранилось одно любопытное известие о связях Рублева с княжескими мастерами. В 1824 году К. Ф. Калайдович опубликовал статью о жизни, трудах и собрании древностей графа А. И. Мусина-Пушкина. Перечисляя те немногочисленные остатки его собрания, которые уцелели после бедствий 1812 года, он пишет: «По восстановлении в Москве спокойствия, с удовольствием видел у графа Мусина-Пушкина древнее распятие с новой подписью на обороте: Ц. Е. И. А. Рублева, делал Афанасий Парамшич, коего золотой оклад весит 224 золотника»<sup>56</sup>. В определении Калайдовичем веса оклада едва ли не вкралась ошибка. 224 золотника — это около килограмма золота. Может быть, оклад был серебряный золоченый? Во всяком случае, речь идет, видимо, о какой-то уникальной по ценности вещи, и было бы вовсе не безнадежным делом попытаться узнать, где мог приобрести ее граф Мусин-Пушкин.

Если исходить из веса оклада, указанного Калайдовичем, то это был не наперстный, а скорее молебный или напестольный крест. Для таких крестов наиболее характерна и композиция «Распятия». Они часто являлись предметами вкладов значных лиц в церкви и монастыри. «Рублевский» крест также почти наверняка был вкладным и, возможно, первый инициал надписи («Ц») следует расшифровывать как «церковь» (в которую был вложен крест). А название церкви скрыто во втором инициале. Тогда все четыре инициала можно прочесть так: «Ц[еркви] Е (?) И[еромонаха?] или И[нок?] А[ндрея]». И, найдя эту неизвестную церковь, мы, может быть, нашли бы места, очень дорогие для памяти художника Рублева, скорее всего его родину. Слишком большую ценность представляет вклад. Естественно думать, что он был сделан человеком на закате жизни. Как не вспомнить, что, по данным «Жития Сергия», в эти последние годы Андрей Рублев был не только славен, но, по-видимому, богат. Вместе с игуменом Александром он «строил» Андрониковскую обитель и «создавал» каменный монастырский собор. Мы согласны с предположением Ю. А. Лебедева и В. И. Антоновой, что прежде всего здесь имеется в виду вложение личных денежных средств<sup>57</sup>.

Афанасий Парамшич — новое имя для исследователей древнерусского ювелирного дела. Калайдович едва ли основательно отождествил его с тем Парамшой, о ко-

<sup>54</sup> М. Н. Тихомиров. Андрей Рублев и его эпоха, стр. 8. Но на стр. 16: «Рублев принадлежал, как мы видели раньше, к числу великокняжеских и митрополичьих живописцев».

<sup>55</sup> Здесь мы, по-видимому, расходимся с упомянутыми авторами. Так, Вадворнов думает, что если Рублев был великокняжеским мастером, то, следовательно, вышел из монастыря, тесно связанного с жизнью княжеского двора. Во второй половине XIV века таких монастырей в Москве было два: Спас на Бору в Кремле и Успенский Симонов (там же).

<sup>56</sup> К. Калайдович. Биографические сведения о жизни, ученых трудах и собрании российских древностей графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина. — ЧОИДР, 1827, II, стр. 21.

<sup>57</sup> Ю. А. Лебедева. Андрей Рублев. Л., 1959, стр. 6; В. И. Антонова. Андрей Рублев и его произведения, стр. 8.

тором мы здесь говорили выше. Иаделия Парамши уже в середине XIV века хранились в княжеской казне. А «перомовах Андрей» мог заказать расписание не раньше конца этого столетия, а всего вероятнее — в 20-х годах XV века. Поэтому в Афанасии Парамшине нужно видеть скорее потомка знаменитого княжеского златокузнеца. Вспомним, что «крест зодот Парамшинский» фигурирует впервые в духовной Василия Темного (1461 год). Не является ли он иаделием того же Афанасия Парамшина?

Знакомство Рублева с представителями этой ремесленной династии очень интересно с точки зрения воссоздания реальных жизненных связей великого художника. Общество княжеских иконовиков и златокузнецов как конкретное историческое окружение первой половины его жизни принимает в этом случае рельефные очертания<sup>58</sup>.

Конечно, все эти выводы, к которым мы пришли, проанализировав сообщение Калайдовича, могут быть восприняты только гипотетически, ибо надпись на иконе новая.

Любопытно, что в коллекции графа Мусина-Пушкина находилась икона, которую считали произведением Рублева<sup>59</sup>. Известно, конечно, чему стоят ученые атрибуции этого времени. Но возникает вопрос — не потому ли эта икона приписывалась Рублеву, что происходила из той же церкви, что и золотой крест Афанасия Парамшина?<sup>60</sup>

После всего сказанного можно оценить сведения, содержащиеся в таком популярном у искусствоведов источнике, как «Сказание о святых иконописцах». Произведение это позднее и само нуждается в проверке. Источник его информации может быть определен лишь предположительно. Поэтому мы не могли пользоваться данными «Сказания» в качестве основных аргументов.

Обе известные его редакции утверждают, что свой иконописческий путь Рублев начал в Троице-Сергиевом монастыре во время игуменства Никона<sup>61</sup>. Никон стал игуменом весной 1392 года (за полгода до смерти Сергия, последовавшей 25 сентября), но вскоре, согласно пространной редакции его жития, оставил этот пост Савве, а сам предался уединению. Вторично Никон вернулся к игуменству через 6 лет, после ухода Саввы в Старожевский монастырь, т. е. в 1398 или 1399 году<sup>62</sup>. Поскольку составители «Сказания» пользовались «Житием Никона» в пространной редакции и, следовательно, знали о кратковременности его первого настоятельства, то можно

---

<sup>58</sup> Выше мы упоминали о том, что Парамша, по-видимому, владел землями в Костромском уезде, предположив, что его владения соседствовали с землями других княжеских ювелиров и иконовиков. Не был ли в числе этих землевладельцев «до пострижения» и художник Рублев?

<sup>59</sup> «...Говорят даже, что у графа А. И. Мусина-Пушкина недавно еще был образ работы Рублева». — «Картины русской живописи», 1846, стр. 6. «Одно из произведений Рублева находилось недавно у покойного графа А. И. Мусина-Пушкина, но где оно теперь, неизвестно». — А. П. А. и др. в. Живопись и живописцы. М., 1854, стр. 472.

<sup>60</sup> Конечно, многое могло бы рассказать само произведение, если бы его удалось разыскать. Часть редких вещей, как сообщает Калайдович, была преподнесена Мусиным-Пушкиным императору Александру I и попала в государственные хранилища, в частности в Оружейную палату. Но, кажется, расписание в роскошном золотом окладе среди них не было. Вероятно, оно осталось у наследников Мусина-Пушкина. Калайдович упоминает расписание в числе прочих редкостей, которые он видел у графа. Там был, например, «образ Еммануил иконописца Симона Ушакова». Эта икона, по свидетельству Г. Д. Филимонова, находилась у наследника графа того же имени, в Петербурге еще в 1873 году. (Г. Ф. и Л. М. и о в. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской живописи. — «Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 г.» М., 1873, стр. 38). Может быть, вместе с иконой хранилось и расписание.

<sup>61</sup> И. П. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1849. Приложение, стр. 14; Ф. П. Буслев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. — Сочинения, т. II, СПб., 1910, стр. 379.

<sup>62</sup> См. АСЭИ, т. I, М., 1952, стр. 764.

думать, что «послушание» Рублева у Никона они относили ко времени после 1398 года.

Подведем итоги. Рублев родился около 1360 года. Как художник сложился в Московской земле. Примерно сорок лет своей жизни он прожил в миру. Уже в это время его искусство получило признание, а имя — известность. Рублев стал мастером московского княжеского дома. Мы не знаем, когда именно это произошло. Может быть, его творчество с самого начала связано с придворными мастерскими. Связей с великокняжеским двором Рублев не порывал и позднее, после принятия монашеского сана. Пострижение Рублева относится к рубежу XIV — XV веков (если принять во внимание данные «Сказания о святых иконописцах», то между 1398 и 1405 годами).



## ИКОНА «ДОНСКОЙ БОГОМАТЕРИ»

Л. И. ЛИФШИЦ

Н

А лицевой стороне иконы находится изображение Богоматери с младенцем, на оборотной — «Успение Богоматери»<sup>1</sup>. В изображении лицевой стороны как бы слиты две иконографические темы: тема ласкания младенца к матери, получившая на русской почве наименование «Умиления», и тема торжественного предстояния Богоматери с сыном перед молящимися — древнейшая иконографическая тема, известная под именем «Одигитрии». В иконах Богоматери типа «Одигитрии» Христос обязательно изображался со свитком в руке. Давая свиток в руки младенцу, художник подчеркивал божественную сущность его: «Бог слово, исшедший из лона отца, составил новый свиток, написанный духом — языком божим. Он дан был человеку, знающему письмена, но сей не разумел его»<sup>2</sup>.

Необычная для икон предшествующего периода усложненность иконографической темы является характерной чертой иконы «Донской Богоматери». В отличие от древнейших иконографических типов, таких, как «Оранта», «Одигитрия», «Кипрская» и других, зародившихся в монументальном искусстве, а затем уже перешедших в произведение станковой живописи, тип, представленный иконой «Донской Богоматери», получил первоначальное распространение и значительную вариантность в псалтирных иллюстрациях. Прямым его иконографическим прототипом, в данном случае, можно считать изображение Богоматери с младенцем на полях Псалтири XI века, хранившейся в Христианско-Археологическом музее при Берлинском университете<sup>3</sup>. Проникновение этих изображений в станковое искусство, вероятно, происходит в конце XII — начале XIII века, о чем свидетельствует недавно открытая икона конца XII века, хранящаяся в Благовещенском соборе Московского Кремля<sup>4</sup>.

Можно предположить, что изображения подобного рода имели распространение в образованной книжной, а следовательно чрезвычайно узкой, среде, знакомой с древними миниатюрными прототипами.

Естественно, разговор о иконографическом прототипе XIII—XIV веков достаточно условен. При небольшой распространенности и редкости изображений, подоб-

<sup>1</sup> Икона находится в экспозиции ГТГ. Подробный обзор литературы, посвященной иконе, см. в статье: В. И. Антонова. О Феофане Греке в Колоцке, Переславле-Залесском и Серпухове.—ГТГ. Материалы и исследования, т. II, М., 1958, стр. 20—27.

<sup>2</sup> Иоанн Дамаскин. Слово на Рождество Богоматери.—Избранные слова св. отцов и учителей церкви. М., 1873, стр. 80.

<sup>3</sup> M. A l r a t o f f und V. L a s a r e f f. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche.—Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 44, Hf. II. Berlin, 1925, стр. 151, рис. 8.

<sup>4</sup> О. В. Зюнова датирует икону серединой XII века.

ных иконе «Донской Богоматери», все они отличаются или существенными, или, что чаще, второстепенными деталями, как-то: положение рук, ног, по-разному сложенные пальцы, складки одежды и т. д.<sup>5</sup>

Подобную единичность иконографии можно объяснить не только узостью среды, в которой создавались иконы, но и исключительным характером заказа. Живая передача позы Богоматери, движения младенца, развевающихся складок одежд в миниатюрах XI века была связана с предшествующей иллюзионистической традицией раннехристианского искусства. В иконах же это движение, теряя свою графически-ориентальную выразительность, приобретает эмоционально-смысловую нагрузку. В иконах оно должно было получить «сюжетное» обоснование, которое в свою очередь должно осмысливаться как момент молитвенного общения Богоматери и младенца Христа. Таким образом, каждый раз движение передавало характер обращенной к Христу молитвы. Передача сложного характерного движения к началу XIV столетия превращается в одну из важнейших художественных задач палеологовского искусства.

Естественно, что подобное «сюжетное» обоснование иконографии ограничивало диапазон символического звучания иконы, переводя его в более эмоционально-личный план. Отсюда зрительная наглядность и конкретность изображения, которая приводит подчас художника к почти «реалистическому» изображению деталей. Создатель «Донской» предельно «изобразителен», когда пишет фигуру младенца Христа. Чрезвычайно объемно написаны ноги и руки, убедительно трактованы складки гиматия. Не меньшее внимание он уделяет объемной моделировке лица Богоматери.

<sup>5</sup> См. икону XIII века тосканского художника Бонаventura Бердиньери с изображением Богоматери и избранных святых. — Флорентинская Академия (O. Sirey. Toskanische Maler im XIII Jahrhundert. Berlin, 1922, рис. 20), икону «Богоматери» XIII века в соборе города Загара в Югославии (V. Djurđić. Ikonas de Yougoslavie. Belgrad, 1961, № 42, рис. LXIII), византийскую икону XIV века, хранящуюся в Гос. Эрмитаже (Эрм., инв. № 1—181; р. 33, 1 × 26, 8 × 1,7. Поступила из ГРМ в 1930 году. А. В. Б а н к. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, табл. 260, 261, стр. 324), италог-греческую икону конца XV века из бывшего собрания Н. П. Лихачева (Н. П. Л и х а ч е в. Материалы для истории русского иконописания, т. 1, СПб., 1906, табл. XVII, № 80), фреску с изображением Богоматери в Кахриз Джиами в Константинополе (P. Underwood. The Kariye Djami, v. 3. New York, 1967, стр. 486—487, № 249).

Интересно, что из списков «Донской» конца XIV — начала XV века известно лишь четыре, но только один полностью воспроизводит оригинал. Все остальные списки, отличающиеся от оригинала незначительными деталями, в точности воспроизводят иконографический тип, известный в литературе под именем «Почаевской Богоматери». По поводу этой иконы предание гласит, что посетивший в 1559 году Вольный греческий митрополит Неофит благословил этой иконой помещицу Аину Гойскую, а в 90-е годы XVI века икона попала как чудотворная в Почаевскую лавру. Изображение Богоматери в «Почаевской» иконе окружено палеосными святыми, сопровождаемыми славянскими надписями, что давало повод некоторым исследователям видеть в этом произведении памятник южнославянского искусства. Н. П. Кондаков писал, что икона принадлежит к той серии греко-итальянских икон Богоматери, которые в XV в. перешли с Балканского полуострова через южную Россию в Вильну, Мплек, Гродно, Жировицы и пр.<sup>6</sup>

Русские детонсы молчат по поводу посещения Вольны митрополитом Неофитом. Но в дополнении к Никоновской летописи под 7069 [1501]... годом мы находим письмо всеянского патриарха Иосафа даро Ивану Васильевичу. Это письмо было подписано всеми православными митрополитами. Среди них мы встречаем имена двух Неофитов. Один из них митрополит славянский — по всей видимости, «лариский», по городу в центральной Греции; другой — «видинский». Скорее всего, именно «видинский» митрополит Неофит посетил Вольну в 1559 году. Видин — город в Западной Болгарии, ставший после падения Тырнова в 1393 году болгарской столицей. Видинские митрополиты поддерживали тесные связи с славянскими монастырями. Видин и мог быть тем местом, откуда была привезена на Вольну икона со славянскими надписями. См. икону на ГТГ, инв. № 22958. Происходит из ризницы Троице-Сергиевой лавры (В. И. Антонова и Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, стр. 261, № 220; Ю. Олсуфьев. Опись икон Троице-Сергиевской лавры. Сергиев, 1920, стр. 87, № 18/135, стр. 88, № 20/31. Один список начала XV века хранится в ГРМ, ДР/ж 1134, старый инв. № 4196; см. также А. К о в а л ь с к и й. Чудотворная Почаевская икона Богоматери. Варшава, 1892, стр. 11; Н. П. Кондаков и др. Иконография Богоматери, связь греческой и русской живописи с италог-иконографией раннего Возрождения. СПб., 1911, стр. 78; ПСРЛ, т. 13 (2-я пол.). СПб., 1906, ст. р. 334).



«Донская Богоматерь». Икона конца XIV века. Деталь. ГТГ

Богоматерь устремляет свой взор на сына, и их взгляды, пересекаясь, создают впечатление некоей духовно-эмоциональной среды в самой иконе, не выходящей за ее границы. Этот взгляд уже не имеет характера, так сказать, «объективной равнозначности» для каждого молящегося, как в иконе «Владимирской Богоматери». Там младенец смотрел в глаза матери, в то время как ее взгляд был устремлен в мир. «Глаза — зеркало души» символизировали постоянную и прочную связь человека с божеством. Между ирреальным миром иконы и миром, окружающим человека, не существовало видимой грани. Само предстояние молящегося перед иконой уже означало, что граница перейдена. Его встречало «золотое сияние», исходящее от иконы, и печальный «все понимающий» и «все прощающий» взгляд Богоматери. Во «Владимирской» художник не противопоставляет мать и младенца друг другу, а подчеркивает их полное духовное слияние. На «Донской» иконе общение матери и младенца имеет сугубо личный характер. Богоматерь сама приближается к божественному величию сына.

В нашей иконе мы находим тему «деисусного» предстояния Богоматери перед своим сыном. Эта «деисусность», принявшая камерные формы, заставляет видеть в иконе «Донской Богоматери» «моленный» образ, связанный с личностью донатора.

Подобное предположение подкрепляется и другими данными. Так, например, предполагаемая надпись-криптограмма на мафории Богоматери, неоднократно привлекавшая внимание исследователей. На примыкающей к той же иконографической группе, что и «Донская Богоматерь», иконе конца XV века из б. собрания Н. П. Лихачева (ГЭ), связанной по стилю с группой италогреческих икон, есть надпись на бахромке мафория по типу надписи на «Донской», но греческими буквами. Она может быть прочтена как «бахромой украшенная». Как известно, бахрома, украшающая мафорий Богородицы, является символом царственности. Таким образом, надпись представляет собой не что иное, как украшательный эпитет, обращенный к «царице небесной»<sup>6</sup>. И в иконе «Донской Богоматери» мы можем предполагать наличие украшательного эпитета. Его появление можно объяснить индивидуальными намерениями иконописца, но, скорее всего, в этом следует видеть проявление воли заказчика-донатора. С другой стороны, уже одно то, что надпись на бахромке мафория Богоматери исполнена криптографическим письмом, свидетельствует лишний раз, что икона возникла в ограниченной узким кругом лиц книжной среде.

Что касается криптографического письма вообще, то применение его в конце XIV — начале XV века было чрезвычайно разнообразно. М. Н. Сперанский считает, что «разные типы тайнописи были общи для сербской, болгарской, так и для румынской (молдаво-валашской) территории и для Афона». При этом он особенно выделяет Афон «как центр славянской письменности в одно время»<sup>7</sup>.

По древней византийской традиции многие моленные иконы получали украшательные эпитеты «Елеусы», «Перивленты», «Психосострии» и т. д. Как отмечал Н. П. Кондаков, эти эпитеты были бы неправомерно связывать с каким-либо определенным иконографическим изводом. Однако, по его мнению, на более поздних ступенях развития имя «Елеусы» предпочтительнее могли относить к типу «Одигитрии», где Богоматерь склоняется к сыну<sup>8</sup>. Являясь распространенным эпитетом, украшающим моленные иконы, имя «милостивой» или «милостивого» встречается и на образах с изображением Христа-Пантократора. Подобную надпись мы видим на камее XI века из собрания Гос. Эрмитажа и на мозаической иконе «Пантократора» XII века

<sup>6</sup> Интересно, что такую же точно надпись имеет сербская икона 1421/22 года, типа «Взыграния младенца», связанная с именем донатора, хранящаяся в художественной галерее г. Скопье (V. D j u r i ć. Указ. соч., № 37).

<sup>7</sup> М. Н. Сперанский. Тайнопись в югославянских памятниках письма. Л., 1929, стр. 2.

<sup>8</sup> Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 212.

из Кайзер Фридрих Музеума<sup>9</sup>. При этом эпитет «Елеуса» часто сочетается с молитвой. Изображение Одигитрии-Елеусы на вислых печатях со словами молитвы или обещания на обороте, так же как и на камее с Христом Милостивым, свидетельствует о донаторском характере этой темы<sup>10</sup>. Об этом же говорит икона сербских писем последней четверти XIV века, происходящая с о. Корфула в Адриатическом море<sup>11</sup>. Здесь мы видим изображение Богоматери, восседающей на троне и держащей на коленях младенца. Младенец благословляет стоящую перед троном женщину. Надпись на фоне свидетельствует, что это изображение Богоматери-Елеусы<sup>12</sup>.

Все это говорит о том, что византийское искусство не знало определенного иконографического варианта «Елеусы». Тем не менее богословский смысл группы икон, к которой примыкает икона «Донской Богоматери», точно соответствует этому эпитету, что также подтверждается подписью на иконе «Богоматери» из б. собрания Н. П. Лихачева. На фоне ее читаем слово «*Ἐλεῦσα*».

Наконец, о молении, «исключительном», назначении рассматриваемой иконы свидетельствует и драгоценная живопись, характер которой противоречит утверждению В. И. Антоновой, видевшей в ней часть большого живописного ансамбля, созданного Феофаном Греком в Коломенском Успенском соборе<sup>13</sup>.

Действительно, икона близко напоминает бесспорные произведения Феофана и, прежде всего, икону Богоматери из десусного чина Благовещенского собора. Эту точку зрения отстаивали И. Э. Грабарь и другие исследователи, приводя ряд доказательств, касающихся сходства типов лиц и идентичности технических приемов<sup>14</sup>. Однако в плане атрибуционного рассмотрения памятников средневекового искусства вряд ли можно решающее значение придавать анализу техники письма, особенно если дело касается произведений, близких по времени и месту происхождения.

Черты сходства, отмечаемые в иконе Феофана и в иконе «Донской Богоматери», общи для многих произведений этого времени и не могут быть признаны индивидуальными приемами Феофана Грека. В разных сочетаниях мы находим их в иконах «Богоматери Перивленты» (в Загорском музее), «Пименовской Богоматери» (в ГТГ), «Богоматери Мати-моледицы» (ГТГ), в иконе «Спаса» середины XIV века из Благовещенского собора и других, хотя все они созданы греческими и русскими художниками, работавшими в разное время в Москве и в Константинополе. Тем более подобное сходство объяснимо в кругу произведений, возникших на одном этапе стилистического развития, в единой художественной среде. Но в то же время при сравнении икон Феофана с иконой «Донской Богоматери» обращает на себя внимание лишь внешнее сходство приемов, которые получают различное осмысление в образном контексте иконы.

В той определенности, с какой создатель «Донской Богоматери» наносит линии золотого ассиста, пишет лица матери и младенца, его ножки и руки, чувствуется

<sup>9</sup> А. В. Банк. Несколько византийских камей из собрания Эрмитажа. — «Византийский вестник», т. XVI. М., 1959, стр. 210—211. Воспр. см. А. В. Банк. Византийское искусство..., табл. 167—168; В. Н. Лаазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 196.

<sup>10</sup> На орнаментальной камее имеется следующая надпись: «Христос Боже, уповающий на тебя да не обманется» (А. В. Банк. Несколько византийских камей..., стр. 211). Надпись на вислой печати с изображением Богоматери Одигитрии-Елеусы удостоверяет, что «сострадательная» Богоматерь есть залог юридической силы печати Харакрита Панарета (Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 183—184).

<sup>11</sup> V. Djurič. Указ. соч., № 46, рис. LXV.

<sup>12</sup> Изображение Богоматери Елеусы на иконе с о. Корфула ничем не отличается от фрески с изображением Богоматери Перивленты, восседающей на троне, перед которой стоит донатор, в церкви св. Климента в Охриде. Вероятно, наличие подобных эпитетов связывается с донаторской, молельной композицией или иконографией. См. G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. III. Paris, 1963, табл. 19(2).

<sup>13</sup> В. И. Антонова. О Феофане Греке в Коломне..., стр. 15.

<sup>14</sup> Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1906, стр. 75—111.

уверенная рука мастера, заранее знакомого, каков будет результат его работы. Он, как ювелир, отделяет и выписывает каждую форму. Эта ремесленная старательность, с которой автор иконы работает над важным заказом, резко отлична от живописной импульсивности творческого метода Феофана Грека. Автор «Донской» иконы стремится к предельной выразительности каждого объема, к насыщенности цвета и т. д. Контрастно расчленил тени и свет, он особенно усиливает звучание белых движек, чрезвычайно сухо наложенных на объемно моделированные формы. Пробеда и высветления служат только лишь подсобным средством для выявления объема. В то же время параллельные штрихи движек, ритмически соответствуя золотым линиям ассиста, включаются в общее декоративное построение композиции.

Для Феофана, пишавшего «Богоматерь» из деисусного чина, свет — явление прежде всего эмоционально-образного характера. Мы сразу определяем направление движения света. Он концентрируется на лице Богоматери. Ее глаза как бы наполнены этим светом. Художник передает движение света в радужной оболочке глаз путем наложения разного количества белых движек — в правом (от зрителя) — одна, в левом — две. В иконе же «Донской Богоматери» художник рядом со зрачками кладет по одному мазку одинаковой формы. Глаза Богоматери, устремленные к младенцу, теряют феофановскую выразительность, приобретая менее осмысленное, канонически ласковое выражение. В феофановской иконе, соответственно, и пробеда, лежащая на складки чепца-повоя, не застыла там параллельно положенными линиями, как на иконе «Донской Богоматери», а лучами расходится в разные стороны от его краев. У него свет неразрывно связан с цветом. Световой блик ложится на голубой чепец Богоматери и становится светло-голубым, а затем голубые пробеда ложатся на темно-синий мафорий.

Подобного живописного решения мы не находим в «Донской Богоматери». Даже в высветлениях на лице нет светло-голубых оттенков, столь характерных для тональной цветовой композиции византийских икон XIV века. Синий цвет, данный в два тона — очень насыщенным и густым на чепце и рукаве Богоматери и голубым на свитке, клаве и высветлениях чепца, — не создает ощущения пространственной среды. Он лежит на иконе, как драгоценный минерал, обладающий собственной, не зависящей от воли художника, красотой.

Живописный эффект иконы строится на контрастном противопоставлении золотого, вишневого, интенсивно-синего тонов. Цвет подчиняется отвлеченному декоративному ритму расположения пятен. В отличие от феофановских принципов свободной живописной построения композиции, в «Донской» иконе доминирует принцип «конструктивно-ритмический» с резко выявленной композиционной схемой. Естественно, что при подобных принципах построения композиции линия в иконе подчас приобретает самостоятельную орнаментальную функцию, не связанную с общим пластическим движением живописных масс. Это придает ей характер рафинированной переутонченности, граничащей с манерностью. Усложненный ритм линий усиливается и благодаря тому, что пластическое движение фигур Богоматери и младенца никак не связывается с движением складок одежды. Одежды не облегает фигуры, а тяжелыми каскадами золотых и вишневых складок падают вниз. Фигуры Богоматери и младенца как бы заключены внутри одежд, границы которых определяют границы их движений. Это движение настолько камерно, интимно и лирично, что не может преодолеть тяжесть материи и подчинить ее себе. Подобное решение резко противоположно тому, как трактует одежду и связывает ее с движением фигур Феофан Грек.

В «Донской» иконе лица Богоматери и младенца, мафорий и хитон обладают одинаковой цветовой насыщенностью, одинаковой пластической осязательностью, в то время как у Феофана мы находим тончайшую цветовую и световую градацию, постепенный переход от мягкой светоносной плавности карнации лица Богоматери к ее глубокому синему тону мафорию и ярко-алым туфлям.

К иконам Феофана применимо понятие «нерукотворности», в них нигде жесткая иконографическая догма не встает над художником. На иконе же «Донской Богоматери» лежит печать, пусть очень подвижной и сложной, но все же зрительно опутанной схематичности. Икона не несет в себе внезапности первооткрытия, той безграничности духовного созерцания, которую таят иконы Феофана Грека. А если и можно найти в иконе черты, роднящие ее с произведениями Феофана, то они, как правило, чрезвычайно усилены, приобретая ту резкость, которая противоречит ее интимно-лирическому складу.

Если мы теперь обратимся к произведениям собственно русской живописи конца XIV — начала XV века, то и здесь мы не находим непосредственных стилистических аналогов иконе «Донской Богоматери». Лишь только в одном списке иконы видна попытка следовать стилю оригинала. Эта икона, хранящаяся ныне в ГТГ, представляет собой единственную точную копию из списков конца XIV — начала XV века.

На наш взгляд, стиль этой иконы отягчает отличие собственно русской живописи от стиля оригинала. Мы не находим здесь сглавленной эмалевидной карнации лиц. Моделировка объема строится на контрасте густо-зеленого санкиря с красно-коричневыми описями носа, бровей, глаз. Живопись отличается большей фактурностью и свободой расположения красочных масс. Художник оставляет заметными следы кисти. В наложении пробелов нет графической резкости и «атональности» большой иконы. Контур мафория Богоматери стал более округлым, плавным и мягким, лишившись графической остроты и тектонической ясности, свойственной оригиналу. Объемные массы приобрели большую компактность, но в то же время плотнее заполнили пространство фона. Художник смягчает цветовые контрасты, нейтрализует объем, не отрывая его от силуэта. Цветовая гамма стала более приглушенной, приобретает «табачный оттенок»<sup>15</sup> благодаря введению в нее светлой охры. Все формы округливаются красно-коричневой описью, подчеркивающей линию шеи и подбородка Богоматери. Она описывает щеки, уши, пальцы рук матери и младенца, а также радужную оболочку глаз, зрачки которых обозначены черной точкой.

Художник упростил и иконографию, сделав ее более традиционной и понятной для молящегося. Глаза Богоматери утратили канонически ласковое выражение, они не глядят в сторону сына, а устремлены в пространство, лежащее между младенцем и зрителем. Неподвижность взгляда и одновременный его выход за границы иконы придали композиции более иератический характер. Изменилась и фигура младенца, он сидит более прямо. Вся композиция приобрела более успокоенный и созерцательный характер.

Не следует думать, что художник ставил перед собой задачу точно воспроизвести оригинал в уменьшенном виде. Мастер создал самостоятельное, оригинальное художественное произведение, о чем свидетельствуют и стилистическое различие и некоторые иконографические частности. Художник не стремится к воспроизведению типологии лиц Богоматери и младенца, а в композиции иконы появилась деталь, которая не встречалась в большой иконе. Это рисны, прикрепленные к чепцу Богоматери. В. И. Антонова высказала предположение, что рисны — это «живая подробность убора замужних русских женщин, подмеченная иностранцем-греком»<sup>16</sup>. В действительности изображение рисен представляет собой живописное переложение богословской аллегории и еще раз свидетельствует о теснейшей связи иконографии XIII—XIV веков с литературой. Так, в «Слове на Рождество Богоматери» инок Григория сказано: «рисны же золотые есть пречистого девства сияние»<sup>17</sup>.

Таким образом, можно предположить, что автором иконы был русский мастер, работавший в одной мастерской с художником, написавшим изображение Богомате-

<sup>15</sup> Ю. А. Олсуфьев. Указ. соч., стр. 80.

<sup>16</sup> В. И. Антонова. Указ. соч., стр. 19.

<sup>17</sup> «Великии Минеи Четьи», сентябрь. СПб., 1868, стр. 412—413.

ри с младенцем на лицевой стороне «Донской» иконы. Связь названного списка с Троицким монастырем<sup>18</sup>, ряд других списков конца XIV — начала XV века, наконец, точное совпадение типов лиц младенцев на «Донской» иконе и на так называемой «Запасной» «Владимирской» из Успенского собора Московского Кремля, а также исторические легенды — все это свидетельствует о том, что икона возникла в пределах Московского княжества.

Попытки найти стилистическую параллель «Донской Богоматери» привели нас к выводу, что искать их надо за пределами Руси, но не в произведениях собственно византийского искусства. Наиболее близкие аналогии мы находим в Сербии, в памятниках моравской школы живописи, представители которой работали на Руси<sup>19</sup>. Важно заметить, что эта школа была очень тесно связана с византизирующими тенденциями в сербском искусстве. Принадлежащие моравской школе фрески Раваницы, Манасии (Ресавы), Каленича и Сисоевца характеризуются особой декоративностью стиля, утонченностью рисунка и насыщенностью цвета. Они отличаются догматической усложненностью сюжетов и иконографических тем, пристрастием к назидательности рассказа, давая подчас впечатлительные удивительной зрительной правдоподобности изображения<sup>20</sup>. Им также присуща обшая лирическая настроенность (особенно росписям Каленича), характерная и для иконы «Донской Богоматери». Достаточно сравнить лицо Богоматери с лицом воина из сцены «Перепиши» в Калениче<sup>21</sup> или с лицом ангела из «Евхаристии» в росписи Ресавы<sup>22</sup>, чтобы отметить их глубокое внутреннее родство. Плотные слои карнации и густые тени соединяются с тонкими, нежными очертаниями лиц, тип которых отражает рафинированный светский идеал. К этому надо прибавить и колористическую близость иконы с указанной группой памятников.

Вот как характеризует живопись Манасии (Ресавы) ее исследователь Войцлав Джурич: «... в некоторых местах встречается мягкое плавное моделирование объема скорее западного, нежели византийского характера. Замысел художника подчинен декоративному характеру росписи. Цветовое решение строится на сильном контрасте синего и золотого, смешанного с розовым и белым»<sup>23</sup>. Он отмечает богатство материала, примененного в росписи: «листового золота и драгоценной лазури» — и характеризует общую эмоциональную настроенность как «эпическую и интимную»<sup>24</sup>.

В свою очередь В. Джурич констатирует солунские истоки моравской школы живописи и прежде всего говорит о росписи Ресавы и ее связях с Афоном. Он приводит убедительные стилистические параллели между живописью Ресавы и недавно открытыми фресками церкви Дмитрия в Солуни и сближает иконографию росписи параклиса святых Бесребренников в Ватопеде и росписей Раваницы, Ресавы и Сисоевца<sup>25</sup>.

Если связи русского и сербского искусства до 80-х — 90-х годов XIV века носили более или менее эпизодический характер, то в конце века в силу сложившихся исторических условий они постоянно усиливаются. После трагической Косовской битвы 1389 года и падения Тырнова в 1393 году увеличивается приток на Русь беженцев — сербов и болгар, среди которых, несомненно, были и художники и ремесленники.

<sup>18</sup> «Искусство XIV—XV вв.» [Каталог произведений этой эпохи, в музее б. Троице-Сергиевской лавры]. Сергиев, 1924, стр. 6, № 7.

<sup>19</sup> См. В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV в. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР, 1957». М., 1958, стр. 233—278.

<sup>20</sup> В. J. Тур и Ђ. Солунско перекло ресавског живописа. — «Зборник радова Византолошког института», кн. 6, Београд, 1960, стр. 114—115.

<sup>21</sup> С. Радочић. Каленић. Београд, 1964, рис. 17.

<sup>22</sup> В. J. Тур и Ђ. Ресава. Београд, 1963, рис. 39.

<sup>23</sup> В. J. Тур и Ђ. Солунско перекло... стр. 114—115.

<sup>24</sup> Там же, стр. 115.

<sup>25</sup> Там же, стр. 115—121.



Один из них, Лазарь «чернец иже от святые горы», в 1404 году устроил «часник» на дворе великого князя<sup>26</sup>.

Пока, воздерживаясь от окончательных выводов, мы должны обратиться к рассмотрению изображения «Успения Богоматери» на оборотной стороне «Донской» иконы. По сравнению с усложненной иконографией лицевой стороны изображение «Успения» отличается особой простотой и конструктивной ясностью.

Обычно ветхозаветные и новозаветные события в средневековой иконографии толковались в двух планах: историческом и символическом. Эти два направления тесно переплетались друг с другом, создавая подчас сложные иконографические варианты. Однако, как правило, иконы местного или праздничного ряда иконостаса характеризовались большей «историчностью» концепции, нежели маленькие, моленные. В них мы находим большое количество действующих лиц и изображение событий, имеющих непосредственное отношение к тому христианскому празднику, которому иконы посвящены.

В иконографии «Успения», в частности, встречаем в разных сочетаниях изображения апостолов, летающих на облаках к одру Богоматери, сонм ангелов и небесных сил, сошедших вместе с Христом на землю, часто изображается «вознесение» Богоматери и сцена с отсечением рук Авфонии. Иногда все эти элементы сочетались вместе, как в иконе «Успения» из Кирилло-Белозерского монастыря (30-х годов XV века; ГТГ). Подобные «соборные» образы характеризовались сильно выявленным сюжетным движением фигур, разнообразием поз и жестов, а начиная с середины XIII века — сложными архитектурными кулисами.

В «моленных», небольшого размера иконах, получивших особенно широкое распространение в XIV веке, мы не находим столь сложной композиции, совмещающей разновременные события. Но нельзя считать, что мы имеем здесь дело просто с сокращенной иконографической схемой. Очевидно, что разнообразие иконографических вариантов связано не с большим количеством апокрифов, а с многочисленными их толкованиями. Поэтому мы обратимся прежде всего к богословским сочинениям, посвященным празднованию «Успения».

Так, в «Слове на Успение Богоматери» Григория Солунского (Паламы) находим интересное толкование этого события. Палама сравнивает сцену смерти Богоматери с видениями библейских пророков, которые им давались в виде откровений: Иакову — в виде «лестницы», Моисею — в виде «неопалимой кушины», «горящей и не сгорающей», Исайя же серафима в небе видел, который клемами ваял уголь с жертвенника и очистил им пророка для видения божества. Далее Палама пишет: «Се же [т. е. смерть Богоматери] бе оному великому видению тожде», — а затем восклицает: «кто же

<sup>26</sup> М. Д. П р и с е д к о в. Троицкая летопись. М.—Л., 1950, стр. 457. Не исключена возможность, что вместе с Феофаном над росписью церкви Рождества Богородицы в 1395 году работал серб, связанный с традициями моравской школы. Об этом свидетельствует икона «Богоматери Иерусалимской», происходящая из этой церкви (см. И. С и е т и р е в. Памятники московской древности. М., 1842, стр. 15—16). Некоторые ее признаки, такие, как мафорий, украшенный криптографической надписью, и палесские святые, среди которых мы встречаем иконою Проккопа и Меркурия, заставляют предполагать здесь живопись конца XIV — начала XV века. Изображения Меркурия и Проккопа, так же как и криптограмма, деталь, родственная «Донской» иконе, нашли широкое распространение в памятниках моравской школы живописи и на Афоне. Изображения святых воинов известны и в памятниках константинопольской школы живописи. Проккопа и Дмитрия мы находим в росписи трапезника Кахрия Джамы (см. В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи. т. I, табл. 288). Но на почве Сербии культ святых воинов получил особое распространение (см. В. Г. Т у р и н. Фрески церкви св. Бесребрица деспота Јована Угеше у Ватопеда.— «Сборник радова Византолошког института», кн. 7. Београд, 1961). На русской почве изображения Меркурия и Проккопа чрезвычайно редки. Нам известны лишь крестовник XIV века с изображением названных воинов и целителей Пантелеймона и Сисиния. Вероятно, он принадлежал кому-нибудь из семьи или из приближенных московского князя (ГОП, инв. № БЛ. 211; см. Т. В. Н и к о л а е в а. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 22, рис. 2-а, б).



«Успение». Оборот иконы «Донской Богоматери». Конец XIV века. ГТГ

се есяко дева и мати. Она купина и сея клеща ест, аще божественный огонь зачнеши, неизреченным совокуплением нас очистившю»<sup>27</sup>. Здесь Палама акцентирует прежде всего очистительный смысл происходящего, позволяющий человеку возвыситься до приобщения к божественным тайнам.

Подобная трактовка «Успения» перекликается с тем, как понимает его создатель нашей иконы. Выделяя горящую свечу, стоящую у ложа, и огненкрасного серафима, он подчеркивает их значение как носителей просвещающего огня. В средневековом богословии часто встречается олицетворение Богоматери со светильником или свечой. «Светопримную свечу, сущим во тме явльшуюся, зрим светую Деву, — поется в акафисте, — невещественный бо вжигающий огонь, наставляет к разуму божественному вся, зарею ум просвещающая»<sup>28</sup>. В лицевых акафистах этот отрывок сопровождается изображением Богоматери и стоящей перед ней свечи. Такое изображение мы находим в Псалтири Томича середины XIV века (ГИМ)<sup>29</sup> и в миниатюрах греческого акафиста XV века из Синодальной библиотеки (ГИМ)<sup>30</sup>. Изображение Богоматери со свечой имеет также на сцене «Благовещения» в росписи ц. Федора



Святитель и апостолы. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»

<sup>27</sup> ГБЛ, ф. 304, № 680, л. 272 об.

<sup>28</sup> «Акафисты и каноны». Киев, 1870, лл. 28 об.—29.

<sup>29</sup> М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV в. М., 1963, табл. LXII.

<sup>30</sup> «Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Московской синодальной библиотеке». Издание Московского Публичного музея, вып. 1. М., 1862, табл. 22.



Апостол Павел. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»

святительского чина<sup>34</sup>. Применительно к иконографии «Успения» эта богословская концепция получила свою форму выражения, нашедшую распространение в монашеской среде. К сложившемуся здесь иконографическому типу и принадлежит наше «Успение»<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> См. фотографии А. И. Ашсимова в библиотеке ГТГ.

<sup>32</sup> Св. Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии». М., 1898, стр. 24—25.

<sup>33</sup> «L'Art Byzantin. Art Europeen». Athènes, 1964, табл. 198.

<sup>34</sup> Подобное сравнение мы находим, например, у Дионисия Ареопагита, на которого ссылается митрополит Фотий в своем послании во Псков от 22 июля 1427 года против стригильников (см. РИВ, т. VI. СПб., 1880, стр. 252).

<sup>35</sup> Об этом говорит близкое по иконографическому изводу изображение «Успения» на епитрахили, хранящейся в Ватопедском монастыре на Афоне. Композиция здесь не многолюдна, у локтя стоит апостола, среди которых выделены Петр, Павел, Андрей и Иоанн. Перед локтем на подставке стоит горящая свеча. Ее вертикаль соответствует фигуре Христа. По сторонам от Христа вместо двух святителей — увенчанные нимбами два ангела (G. Millet. Broderies religieuses de style Byzantin. Album. Paris, 1939, табл. X11). См. епитрахиль в Лавре, на Афоне (G. Millet. Указ. соч., табл.

Стратилата в Новгороде<sup>31</sup>. Что касается изображения серафима, то оно может быть объяснено и уже приведенными словами Григория Паламы, и тем, как символически истолковывает его значение Дионисий Ареопагит. Дионисий приписывает ему «способность возводить нижних в горней, возбуждать и воспламенять их к подобному жару; оналяя и сожигая, очищать их»<sup>32</sup>.

Изображение серафима, свечи или жертвенника с горящими углями часто встречается в иконографии «Успения», но всякий раз их смысловая роль в иконе меняется в зависимости от общего композиционного построения ее. Наиболее близкую параллель нашей иконе мы находим в иконе «Успения Богоматери» начала XV века из монастыря св. Иоанна Богослова на о. Патмос<sup>33</sup>. Здесь важно отметить не только иконографическое совпадение, но и ряд имеющихся различий. Эти различия, по-видимому, должны свидетельствовать о сознательной творческой переработке иконографического прототипа автором нашей иконы.

Важнейшим отличием является то, что в «Успении» на обороте «Донской» иконы фигуры святителей резко выделены из толпы апостолов и фланкируют с двух сторон фигуру Христа. Роль святителей в общем символическом звучании иконы в данном контексте может быть объяснена догматом об ангелоподобности

Контрастное сопоставление белых риз и ярких цветных одежд апостолов усиливает ощущение непричастности святителей к сцене горестного оплакивания Богоматери. Слияясь с внешней сферой мандорлы Христа, увенчанные по его подобию золотыми нимбами, они символизируют отрешенность от мира плотского и полное молитвенное сосредоточение. Их роль в иконе тождественна обращению к молящемуся Иоанна Дамаскина: «вшедши в божественный и непроницаемый мрак, при озарении светом божим, воспоем беспредельно могущественную силу»<sup>36</sup>. Плоские, лишенные пространственной выразительности, фигуры Христа и святителей придают композиции иконы характер иератической застылости. Апостолы, оплакивающие смерть Богоматери, и Христос, увенчанный серафимом, сюжетно никак не связаны между собой. Они как бы существуют независимо друг от друга. Смерть Богоматери и ее «преображение» выступают в иконе не как связанные логической временной последовательностью события, а как события одновременные и параллельные.

Двойственным, по своей религиозной сути, характером происходящего определяется разделение иконы на две смысловые части: земную, образуемую группой апостолов, и небесную, олицетворяемую фигурой Христа и фигурами двух святителей. Ведь плотская смерть Богоматери есть ее одновременное преобразование по божественному подобию. Она посредством смерти «как бы некоей лестницы» восходит от земли на небо<sup>37</sup>. Контрастное сопоставление реального и ирреального, динамического и статического, пронизывает и определяет весь образный строй иконы.

Аналогию подобному мировосприятию, проникнутому мистицизмом и пессимизмом, столь нехарактерным для древнерусской живописи, мы находим в литературном творчестве митрополита Киприана. У Киприана, как и у автора «Успения»,



Апостол Андрей. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»

СХ1). Ближайший иконографический извод мы находим на епитрахили Рильского монастыря (G. Millet. Указ. соч., табл. LXXXV), во фреске у Петра и Павла в Тырнове (A. G. a b a г. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928. Album, табл. XLIII), во фреске параклиса св. Георгия в монастыре св. Павла на Афоне (G. Millet. Monuments de l'Athos. Paris, 1927, стр. 1, 189).

<sup>36</sup> «Избранные слова св. отцов и учителей церкви». М., 1873, стр. 135.

<sup>37</sup> «Христианское чтение». СПб., 1836. Кн. III, стр. 135.



Апостолы Матфей и Лука. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»

глубокое молитвенное сосредоточение и отрешенность «от плача по миру» приводит к единению, к слиянию с богом. Для стиля Киприана характерно использование контрастных противопоставлений — прием, излюбленный многими древними авторами, например тем же Иоанном Дамаскиным. Он берет конечные точки явлений: смерть — бессмертие; рождение — смерть; человек — бог. Он видит в человеке мертв — «без дыхания зрится и мертво, увь мерзко, полно червей, нечистых, испущая от дыхания смрадна». Резкий, стремительный переход от одного состояния к другому, и Киприан восклицает: «Како исчезе мудрствоваше! Како сокрыся слово! Увь страсти!»<sup>31</sup> С подобным же резким отрывом одного явления от другого, с их полной изолированностью и независимостью друг от друга мы встречаемся при разборе «Успения».

Композиция иконы не дает возможности для зрительного освоения пространства, настолько быстр переход от ирреального потустороннего мира, символом которого является сияя мандорла, к миру осязательно материальному, ограниченному двухмерной данностью иконной плоскости. Развертывание пространства из глубины на зрителя подчеркивается сильными контрастами цвета и света, а также выделяющейся на фоне мандорлы, резко приближенной к переднему плану фигурой Христа.

Усиливая ощущение трагически сгущающегося мрака, художник закрывает не занятые мандорлой части фона темными силуэтами кудис. Они как бы выгесняют золотое сияние фона за пределы пространства срединка. Эффект погруженности в темноту создается вследствие того, что все светлые пятна располагаются на более темном фоне, и особенно подчеркнут резкой определенностью наложения белильных движек и пробелов. Только лишь маленькая фигурка Богоматери, одетая в темные ризы, выделяется на фоне широкого светлого ложа. Художник смягчает здесь



Левая группа апостолов. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери». Фарисеи. Деталь фрески «Воскрешение Лазаря» в ц. Успения на Волотовом поле. XIV век





контраст и передает постепенное угасание света-жизни в нежнейших переливах светло-голубых, розовых, зеленых и фиолетовых оттенков цвета, ложащихся на белые пелены. Движение, как будто бы пришедшее к своему разрешению и успокоению, возрождается вновь в сильной вертикали горящей свечи, стоящей у ложа Богоматери, во внезапно возникающей фигуре Христа, в пламени крыл серафима.

При анализе иконы «Успения» неоднократно отмечались «психологизм» и «портретная» выразительность лиц, индивидуальное отношение каждого из апостолов к смерти Богоматери<sup>39</sup>. С подобным пониманием «эмоциональной среды» иконы нельзя полностью согласиться. В действительности художник не стремится дать тонкую шкалу человеческих переживаний. Скорее наоборот, если даже в самых «экспрессивных» произведениях собственно палеологовского искусства отдельная фигура обладала некоторой пластической ценностью, то в нашей иконе фигура — прежде всего носитель эмоции, причем эмоции массовой, стихийно передающейся. Чувства настолько захватывают человека, что начинают существовать автономно, вне его, превращаясь в эмоциональную среду. Поэтому художник так подчеркивает характерность позы, жеста, т. е. то, что выражает чувства во вне, и наименьшее внимание уделяет собственно выражению лица. Если прежде иконописец главное внимание уделял лицу, то в «Успении» втянутые в плечи маленькие головы апостолов отнюдь не являются важнейшей и центральной частью человеческой фигуры. Объем головы не строится теперь как нечто пластически целостное, а подчас членился еще и на ряд составляющих частей, таких, как копна волос, высокий лоб, с сильно акцентированными буграми, высокий плоский затылок, борода. Подобное членение, доходящее до гротескности, позволяло художнику предельно насытить фигуру движением, приобретающим фатальный характер. Этот фатализм движения создает ощущение полного бессилия человека перед охватившим его чувством. Нечто близкое мы находим у Киприана: «Что тружуся и смущася всуе наг, ведая конец жития. От чрева матери с плачем в мир и от мира сего с плачем во гроб. Начало и конец — плач»<sup>41</sup>.

Абсолютная автономность движения настолько сильна, что оно не подчиняется и фигуре Христа. При сильно выраженных функциях движения сама фигура Христа остается статичной, даже застылой. Все совершается без каких-либо волевых усилий с его стороны. Христос даже не держит душу Богоматери, а она наравне с ним предстает перед глазами молящегося, как объект поклонения. В отличие от фигур апостолов, фигура Христа имеет подчеркнутую большую голову, акцентирующую единичность, обособленность образа. Но если резко акцентированные черты лица Христа хранят печать застылости и недоступности, то в лицах апостолов художник подчеркивал выражение испуга и горя, читающееся в маленьких, глядящих исподлобья глазах.

В лицах апостолов, в их выражениях наблюдается поразительная устойчивость типа. Достаточно сравнить лицо Петра с лицом Иакова, брата господина, и лицами других апостолов, чтобы отметить их ординарную повторяемость. Тип этот характеризуется следующими чертами: сведенными к переносице и опущенными вниз бровями; глубокими теневыми треугольниками под глазами; носами без переносиц (их кончики обозначены двумя раздельно положенными белильными движками); углам губ, так же как и брови, опущены вниз, подчеркивая скорбность выражения. Таким образом передача горя, печали, страха достигалась с помощью наложения на человеческое лицо примерно одной и той же «психологической» схемы. Жесты и позы апостолов можно было бы назвать «ситуационно-иконографическими». Так, например, в сценах «плача» Петр часто изображается утирающим слезу краем гиматия.

<sup>39</sup> См., например, Р. М и г а т о в. Les icônes russes. Paris, 1927, стр. 139; В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 65.

<sup>40</sup> Заветание Киприана. — ПСРЛ, т. XXI, часть 2, стр. 443.



Апостол Иаков, брат господен. Деталь «Успения».  
Оборот иконы «Донской Богоматери»

византийских икон, а есть толпа, масса. Этот тип не есть создание автора «Успения». Он сложился в той демократической ремесленной среде, которая имела свои художественные традиции и неохотно с ними расставалась, хотя в то же время очень активно ассимилировала все новое и привозное. Именно в такой среде и могло родиться искусство нашего мастера.

Тем не менее ряд ученых считает автором иконы византийца Феофана Грека. Действительно, все отмеченные ими черты сходства имеют место, но этого недостаточно, так как подобные примеры сходства дают и другие памятники конца XIV — начала XV века. Прежде всего, это фресковые циклы церкви Федора Стратилата и Успения на Волотовом поле. Здесь мы встречаем аналогичные движки над бровями,

Именно в такой позе он изображен в сцене «Отречения» на миниатюре из Евангелия в Пармской Палатинской библиотеке конца XII века (Palat. 5, л. 90)<sup>41</sup>. Жесты рук Андрея и Филиппа, склоненные друг к другу у головы Луки и Матфея мы также находим в «Успении» начала XIII века, из Десятинного монастыря в Новгороде (ГТГ).

Описанный художественный метод может быть сравнен с тем, что Д. С. Лихачев, по отношению к русской литературе конца XIV — начала XV века, называет «абстрактным психологизмом»<sup>42</sup>. Важной чертой его является то, что «психологические состояния как бы «освобождены» от характера. «Все психологические состояния, которыми так щедро наделяет человека житийная литература конца XIV — начала XV в., это только внешние наслоения на основной, несложной внутренней сущности человека... Это как бы одежда, которая может быть сброшена или принята на себя»<sup>43</sup>.

Следует отметить, что вследствие оторванности чувства и движения от его носителя происходит и обратный процесс контрастного выделения типа лица, с его подчеркнуто простонародными чертами. Постоянно повторяясь, этот тип придает иконе специфическое ощущение массовости события. Здесь нет индивидуальностей или даже обособленных замкнутых фигур, что обязательно для всех

<sup>41</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 147.

<sup>42</sup> Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Елифания Премудрого. М.—Л., 1962, стр. 65.

<sup>43</sup> Там же.

сведенными к носу и передающими скольжение света на щеках, шеех, носах. Встречаются и темные мазки, изображающие начесанные наперед пряди волос, и т. п. «Сходство», которое «сторонники» Феофана выдавали за бесспорное доказательство его авторства, на самом деле является лучшим доказательством его непричастности к созданию иконы. Феофановские черты приобрели в иконе резкость и выпуклость, переходящую в линейную сухость. Это усиление говорит о том, что автор «Успения» воспринимал творческий метод Феофана не в развитии, не в связи с конкретной художественной задачей, а как уже сложившийся и существующий вне его целостный художественный мир. Его плечет феофановская образность, но воспринимается она излишне зрительно, так сказать, «контурно». То, что для Феофана являлось системой образного мышления, для мастера «Успения» превратилось в прием и схему.

Глядя на «Успение», мы даже можем предположить, какие конкретно образы Феофана привлекали автора иконы. Так, фигуры Христа и святителей, объединенных синей мандорлой и ритмом золотых нимбов, напоминают феофановскую «Троицу» с резко выделенным центральным ангелом, крылья которого осеняют двух других, сидящих по краям трапезы. Во всем остальном живопись иконы отлична от живописи Феофана Грека, и, прежде всего, характером

типажа. Образы феофановских пророков, праотцев и столпников ни в чем не выпадают с традицией византийского палеологовского искусства. Феофан большое внимание уделяет собственно чертам лица, разрезу глаз, наклону и толщине бровей и др. Мы не находим у него «проваленных носов», столь характерных для живописи «Успения». Во всех фигурах чувствуется скульптурный прототип, настолько уверена их постановка, пропорции, характер движения. По отношению к феофановским персонажам, сохраняющим бесстрастное спокойствие и отрешенность, можно говорить не только и не столько об «абстрактном психологизме», сколько о «характере», что совершенно неприменимо к апостолам и святителям «Успения».

В этом плане интересно сравнить лица Христа на иконе «Успение» и «Христа Пантократора» из иконостаса Благовещенского собора. Вместо чрезвычайно выразительного лица мудрого судии мира, каким представлен Христос у Феофана, вместо живописной, цветовой лепки объема в «Успении» дана линейная схема, лишенная внутренней значительности и глубины. Фигура Христа с отвислым животом, плоским



Апостол Петр. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»



Рука младенца. Деталь иконы «Донской Богоматери»

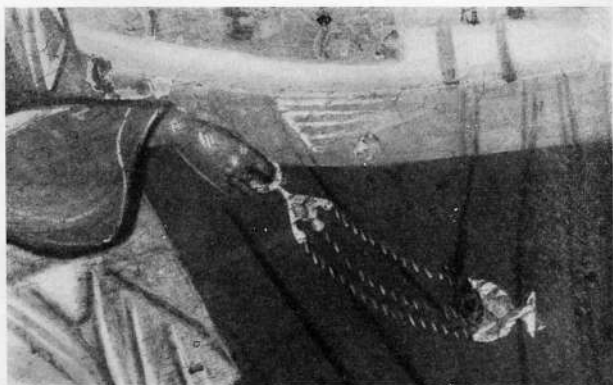
силуэтом вписывающаяся в композицию, не только не родственна Феофану, но выдает иную художественную традицию. Д. В. Айналов дал совершенно правильную характеристику этому изображению: «Христос с полными щеками лишен византийской строгости и обладает простоватым, русифицированным лицом»<sup>44</sup>. С другой стороны, «Спас» из Благовещенского иконостаса имеет прямой иконографический и стилистический прототип во фреске «Сшествие во ад» в трапезной Кахрие Джами<sup>45</sup>. Эти два разделенные почти столетием изображения отличаются таким сходством, что полностью опадает возможность говорить о близости феофановского Спаса и Спаса «Успения».

То же различие мы отмечаем при анализе колористического строя сравниваемых произведений. В «Успении» сама определенность цветовой гаммы, остающейся по своему составу типично палеологовской, исключает возможность говорить о характерной византийской «сумеречности», основывающейся на принципе тональной согласованности. В цветовой гамме преобладают темные, сближенные по цветосиле тона: синий, коричневый, лиловый, реже голубой, красный, зеленый. Как правило, цветное пятно имеет ясно читающиеся границы, что позволяет говорить о плавном построении цветовой композиции. Цвет в иконе лишен световой характеристики, а свет противопоставлен цвету. Отсюда усиливающаяся силуэтность. Чем контрастнее свет, тем интенсивнее цвет, тем определенной становится силуэт каждой фигуры.

Масштаб, размеры цветového пятна теперь определяют эмоциональную характеристику иконы, но в то же время цвета одежды не связаны с цветовыми характеристиками лиц, что было обязательно для всей византийской живописи в целом и для искусства Феофана Грека в частности. Как фрески, так и станковые произведения

<sup>44</sup> D. Ainalov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin, 1933, стр. 78.

<sup>45</sup> P. Underwood. The Kariye Djami, v. 3, стр. 343—345, № 201.



Рука апостола Петра. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»

Феофана Грека строятся на ограниченной, почти монохромной цветовой гамме. Он не знает резких контрастов цвета, не любит плоские цветовые пятна, предпочитая им «цветовую атмосферу». Цвет неразрывно связан у него с пластической характеристикой форм.

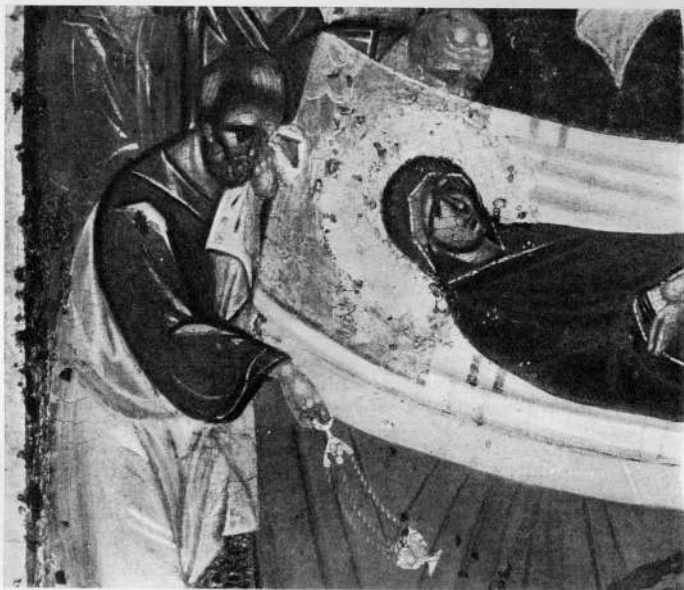
Таким образом, можно констатировать различие художественной системы Феофана и автора «Успения».

Как параллель живописи нашей иконы неоднократно назывались волоховские фрески. Судя по сохранившимся копиям и описаниям, волоховские фрески характеризовались развитой цветовой палитрой, отличающейся яркостью и красотой. Вместо «монохромности» феофановских фресок, с их «терракотовым» тоном, здесь мы находим «густые вишневые», бирюзовые, желтые, фиолетовые, белые, бледно-зеленые, розовые и т. д.<sup>46</sup>, а фигуры располагались на синем фоне. Многие из названных цветов встречаются в иконе, и прежде всего синий, близкий по тону к синему цвету фонов, затем зеленые, светло-желтые, коричневые, красные и лиловые. В волоховских фресках мы находим уже знакомый нам по «Успению» «простонародный» тип, так же, как и в иконе, очень мало подверженный изменениям.

В. Н. Лазарев, указывая на сходство апостолов «Успения» с персонажами волоховских фресок, сравнивал их со святителями из сцены «Поклонение жертве»<sup>47</sup>. Не меньшим сходством отличаются лица Иосифа в «Сретении» и апостолов Петра и Варфоломея в иконе, выражения лиц фарисеев в сцене «Воскресения Лазаря» и левой группы апостолов в «Успении». И в иконе и в росписи мы можем найти лица, идентичность принципов построения которых не вызывает сомнения. Это лица апостолов Павла в иконе и евангелиста Иоанна во фреске. У обоих резко выделяется высокий лысый лоб, как шапка, нависающий над лицом, длинный нос, почти достающий верхнюю губу, и завитки бороды. Подобной же близостью построения

<sup>46</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек..., стр. 66.

<sup>47</sup> Там же.



Богоматерь и апостолы. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»

отличаются лица апостола Филиппа в иконе и апостола, стоящего справа от Христа в сцене «Воскрешения Лазаря» во фреске. Но, пожалуй, наибольшей близостью в сравниваемых памятниках отличаются приемы линейно-пространственной стилизации. Прекрасное знание пластических возможностей линии позволило художникам, не строя глубокий объем, передать иллюзию движения формы в пространстве, стремительно переходить от одного пространственного плана к другому.

Нельзя, конечно, сказать, что живопись «Успения» принадлежит руке создателя или одного из создателей вологовских фресок. Прежде всего это родство стиля, творческого метода, выдающее принадлежность и Вологова и «Успения» к одной и той же художественной среде.

Суммируя все вышесказанное, мы отмечаем, что икону «Успения» характеризует подчеркнутая живописность манеры письма, с одной стороны, и доходящая до схематизма композиция — с другой. Резкость сочленений, отсутствие постепенности переходов, «прерывистость» пространственного развития — черты, характеризующие образный строй иконы. Перечисленные черты свидетельствуют, что икона является произведением, возникшим в период кризиса живописного стиля. Этот кризис,

прежде всего, выразился в предельной насыщенности формы движением, доходящим до гротескности, до статичности линейной схемы; в отрыве света и цвета и т. д. Икона представляет образец усвоения маньеристического стиля позднего палеологовского искусства более демократической средой, внесшей в него элемент рационализма и одновременно больше ортодоксальности, в смысле предельно догматического упрощения иконографии.

Однако несомненно, что эта художественная среда имела свои глубокие местные традиции, позволившие так кардинально изменить художественный строй привозного образца. Икону никак нельзя назвать произведением провинциального характера. Скорее всего, и в иконе «Успения» и в вологовских фресках мы встречаемся с своеобразным вариантом палеологовского стиля на почве Новгорода. В «Успении» уже ясно различимы те черты, которые будут характеризовать новгородскую живопись XV века<sup>48</sup>: линейность, плоскостность, контрастность цветовой гаммы при одновременной ее утонченности, орнаментальность и симметрия, наконец, иконографический догматизм. Таким образом, живопись «Успения» отражает новый этап в развитии того стилистического направления, которому принадлежат росписи Вологова. Во временном отношении этот этап должен захватывать 90-е годы XIV века<sup>49</sup>.

Следовательно, как лицевая, так и оборотная сторона иконы «Донской Богоматери» были созданы примерно в одно и то же время.

В каком же отношении друг к другу находятся лицевая и оборотная стороны иконы? В настоящее время большинство исследователей, основываясь на их косвенной близости к произведению Феофана Грека, признают их работой одного художника. Лишь один Д. В. Айналов попытался доказать «единство рук» путем сравнения живописи обеих сторон иконы друг с другом. Он отметил тождество в манере «распределения



Иерофей Афинский. Деталь «Успения». Обратная сторона иконы «Донской Богоматери»

<sup>48</sup> См. новгородскую икону «Успение» начала XV века в ГРМ. Н. П. Кондаков. Русская икона, т. II. Прага, 1929, табл. 18.

<sup>49</sup> В данном случае мы исходим из предположения о том, что вологовская роспись возникла во второй половине 80-х годов XIV века. Новгородские летописи сообщают, что зимой 1386 года «погороди около города пожогона монастырей великих, и среди них называют монастырь «на Вологове». Этот пожар мог явиться поводом для вторичной росписи церкви (Софийская I летопись. — ИСРЛ, т. V. СПб., 1851, стр. 241).

света и тени» в лицах Христа в «Успении» и младенца на лицевой стороне иконы. Он также отметил угоченный линейный ритм в обоих изображениях<sup>50</sup>. Однако и «уточненность линий», и близость манеры нанесения пробелов не обязательно свидетельствуют о идентичности рук, их создавших. Они говорят, прежде всего, о единстве общих стилистических принципов. С подобной же системой наложения движек, распределения света и тени, мы встречаемся во многих памятниках конца XIV—начала XV века: в таких, как иконы «Георгия» и «Дмитрия» из деисусного чина Благовещенского собора<sup>51</sup>, в изображении св. Лавра в росписи Успенского собора в Звенигороде и др.<sup>52</sup>

В то же время ряд особенностей живописи обеих сторон иконы свидетельствует о различии творческих манер их создателей. Ведь сам же Д. В. Айналов отмечает плоскостность фигуры Христа, уподобляя ее призраку. Однако этого он не говорит об изображении младенца на лицевой стороне и не дает объяснения столь резкому изменению манеры<sup>53</sup>.

Сравнение изображений Богоматери на обеих сторонах иконы не выявляет их типологическую близость. Изображение Богоматери в «Успении» своим обликом напоминает Богоматерь в вологодской фреске «Сретение». В то же время изображение Богоматери на фреске резко отличо от изображения ее на лицевой стороне иконы.

Не подтверждается однородность изображений и технологическими особенностями живописи. Если на лицевой стороне мы встречаемся с плавами, с уплотненными верхними слоями карнации, то в «Успении» преобладают раздельно положенные цвета и легкие просвечивающие дессировки. В изображении Богоматери с младенцем мы не находим резко выраженных приемов линейно-плоскостной стилизации: формы даны объемно и пластически осязимо. Для передачи движения художник не использует резких контрастов.

Особенно показательным является сличение деталей изображений лицевой и оборотной сторон. Ножки младенца даны в правильном перспективном сокращении, художник смело перекрещивает объемные формы, не уплощая их. Усиливая ощущение пространственной глубины, он как бы сливает их с вишневым цветом мафория Богоматери. В «Успении» же ноги апостолов Петра и Павла входят в плоскостных проекциях. Вместо плавей и вишневых тонов холодноватая гамма, включающая светлую охру, розоватые прописки, зелень позома и параллельные линии белильных движек. Точно так же отличается и манера написания рук. На лицевой стороне движки наводятся по уже моделированному объему, в то время как в «Успении» они кладутся на светло-охристую подготовку. В цветовой гамме «Успения» мы не находим того контраста золота и синего цвета, на котором построен декоративный эффект живописи лицевой стороны.

Гораздо ближе к «Успению» маленький список «Донской Богоматери» конца XIV века из Троице-Сергиевской лавры (ТГЛ). Здесь также отсутствуют плави, явственное проступает зелень санкиря и охра высветлений. Линия лица, брови, нос, пальцы очерчиваются, как и в «Успении», красным контуром. Блнка и манера написания глаз. Зрачок обозначается черной точкой и описывается красно-коричневым контуром, а затем рядом кладется белильная точка — блик. Так же как и в «Успении», в «маленькой» «Донской» суставы рук отмечаются охряными высветлениями, а на коленях младенца на охряные высветления кладутся еле заметные белильные движки. Близость стилистических приемов в обеих иконах показывает, что и «Успение» могло быть написано в пределах Московского княжества. Подобное

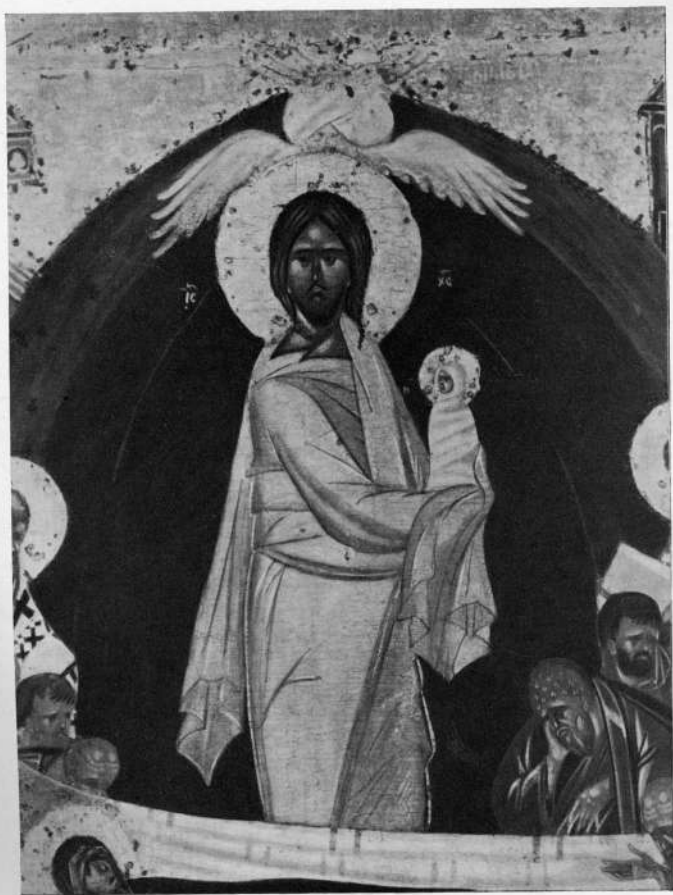
<sup>50</sup> Д. Айналов. Указ. соч., стр. 78.

<sup>51</sup> В. Н. Лазарев. Указ. соч., табл. 109, 111.

<sup>52</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублен и его школа. М., 1966, табл. 2.

<sup>53</sup> Д. Айналов. Указ. соч., стр. 78.





Спас. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери»



предположение тем более вероятно, что форма левой архитектурной кулисы в «Успения» получила широкое распространение именно в живописи Москвы и совсем не встречается в Новгороде<sup>54</sup>. Маленький список «Донской», возникший в той же мастерской, что и оригинал, доказывает возможность того, что и оборотная сторона могла быть написана здесь же, но другим художником. Естественно, что такая мастерская могла объединять самых разных художников: и москвичей, и новгородцев, и греков, и сербов. Если икона «Богоматери» является плодом деятельности такой мастерской, то можно смело сказать, что ее создание относится к первым годам совместной работы художников.

В качестве гипотезы можно попытаться представить тот исторический момент и ту среду, в которой могла возникнуть наша икона. Так, в начале 80-х годов сербские мастера, связанные с моравской школой, работают над росписью новгородских храмов в Ковалево и церкви Благовещения на Городище<sup>55</sup>. Не исключена возможность того, что над росписью церкви Спаса на Ильине вместе с Феофаном Греком работал мастер серб, о чем свидетельствует надпортальная фреска с изображением Богоматери Одитирии<sup>56</sup>.

В 1395 году Феофан работает над росписью церкви Рождества Богоматери с приделом Лазаря в Москве. Вместе с ним работает мастер Симеон Черный. Троицкая летопись, подробно освещающая это событие, подчеркивает равенство обоих мастеров и сообщает, что вместе с ними работают «их ученици»<sup>57</sup>. Конечно, можно предположить, что каждый из них работал обособленно со своими учениками, но, скорее всего, это были их общие ученики. Подобное предположение выводит как следствие и то, что Феофан и Симеон могли работать вместе и до приезда в Москву, в Новгороде. Естественно, что вместе с ними в Москву могли приехать и новгородские художники, а среди них — будущий автор «Успения». Сейчас невозможно сказать, был ли в Новгороде автор изображения Богоматери на лицевой стороне иконы или же он сразу попал в Москву; но, естественно, он должен был хорошо знать Феофана Грека и его искусство.

С начала 90-х годов XIV века в Московском княжестве наблюдается интенсивная художественно-строительная деятельность. В 1392 году расписывается Успенский собор в Коломне<sup>58</sup>, в 1393—1395 годах украшается и расписывается церковь Рождества Богоматери<sup>59</sup>, которую считают памятником Куликовской битвы, после 1395 года украшается соборный храм Сретенского монастыря<sup>60</sup> и т. д. Естественно, что в Москве, как никогда, ощущается потребность в мастерах живописцев и иконописцах. Именно тогда в Москву вместе с Феофаном или же без него могли прийти мастера, создавшие нашу икону.

Приблизительную дату создания нашей иконы подсказывает «Запасная» «Владимирская» икона. Изображенный здесь младенец Христос чрезвычайно похож на младенца «Донской» иконы. Речь идет не о случайном иконографическом совпадении. Хранящаяся во Владимирском музее икона «Владимирской Богоматери», приписываемая кисти Рублева, в мельчайших деталях, вплоть до манеры нанесения ассиста, повторяет «Запасную» икону, но у младенца иной иконографический тип

<sup>54</sup> См. икону «Причащение хлебом» в иконостасе Троицкого собора в Загорске (В. Н. Лазарев. Указ. соч., табл. 152). Надвратную сень с «Евхаристией» (ГТГ, инв. № 25543; В. Н. Лазарев. Указ. соч., табл. 154 а; В. И. Антонова и Н. Е. Мневина. Каталог..., т. I, стр. 276, № 226). «Царские врата с изображением «Благовещения» (ГЦХРМ им. И. Э. Грабаря; В. Н. Лазарев. Указ. соч., табл. 183).

<sup>55</sup> В. Н. Лазарев. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей, стр. 263—266.

<sup>56</sup> В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 73.

<sup>57</sup> М. Д. Приседаков. Указ. соч., стр. 445.

<sup>58</sup> ПСРЛ, т. XXV. М.—Л., 1949, стр. 219.

<sup>59</sup> М. Д. Приседаков. Указ. соч., стр. 445.

<sup>60</sup> ПСРЛ, т. XXV, стр. 225.



Голова Христа из «Сохествия во ад». Фреска трапезной Кахриэ Джами в Константинополе. 10-е—20-е годы XIV века

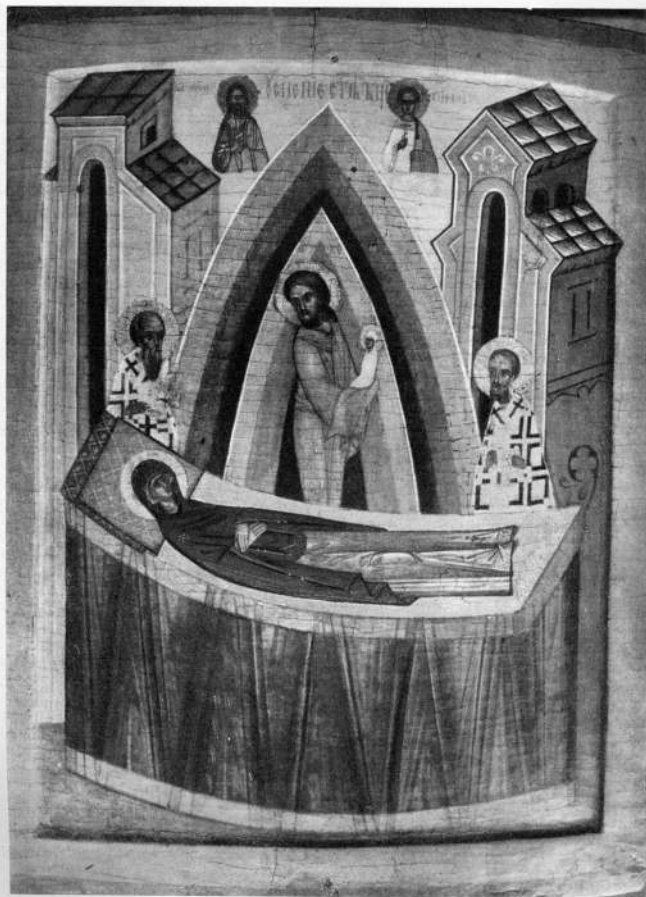
лица<sup>61</sup>. Как стилистические черты, так и факты истории говорят, что «Запасная» «Владимирская» создана в 90-е годы XIV века.

В 1395 году в связи с нападением на Москву Темир-Аксака из Владимира была перенесена икона «Владимирской Богоматери». Как доказывает Е. Е. Голубинский, икона не осталась навечно в Москве, а вскоре была возвращена во Владимир<sup>62</sup>. По древнему обычаю с возвращенной иконы была сделана копия, которой и является «Запасная» «Владимирская» икона.

Мы можем констатировать косвенную связь иконы «Донской Богоматери» с двумя историческими событиями, не соприкасающимися друг с другом, но имевшими место в 1395 году,— росписью церкви Рождества Богоматери и перенесением «Владимирской» иконы в Москву. В свою очередь, обращение к этой дате может

<sup>61</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, табл. 126—127.

<sup>62</sup> Е. Е. Голубинский. История русской церкви, т. II, 1-я пол. М., 1900, стр. 333.



«Успение». Новгородская икона. Начало XV века. ГРМ

объяснить происхождение легенды, связанной с нашей иконой. Поводом для ее возникновения могли явиться своеобразные исторические условия.

В русской истории конца XIV века мы имеем пример того, как лицо, не имеющее отношения к Куликовской битве, благодаря особенностям исторического момента, было сделано чуть ли ни одним из главных героев ее. Этим лицом был митрополит Киприан, появившийся в Москве лишь летом 1381 года, т. е. почти через год после Куликовской битвы. Источником подобной путаницы явилось, вероятно, «Сказание о Мамаевом побоище». Как показывает исследование текстов «Сказания», традиция, связывающая Киприана с Куликовской битвой, восходит к XV веку<sup>63</sup>. Большинство ученых склонно объяснять это искажение исторического факта сознательной деятельностью автора «Сказания», вложившего в свое произведение определенные «публицистические идеи»<sup>64</sup>. Однако может быть дано и другое истолкование этой ошибки.

При сравнении «Сказания о Мамаевом побоище» с летописными известиями о нашествии Темир-Аксака на Москву в 1395 году мы находим ряд совпадающих фактов и удивительное сходство ситуации. Разница заключается лишь в том, что параллельные места в «Сказании» противоречат историческим фактам. В «Сказании» Дмитрий Донской благословляется у Киприана митрополита, — «митрополит же прости его и благослови, и знаменуя его честным крестом»<sup>65</sup>. Василий Дмитриевич, по словам летописи, перед выступлением из Москвы также благословляется у Киприана.

В обоих случаях рядом с именем Киприана упоминается икона «Владимирской Богоматери», которая ставится в непосредственную связь с главными участниками события. В «Сказании» говорится: «Князь же великий Дмитрий Иванович вниде в соборную церковь паде ницъ предо образом пречистыя Богородицы, юже Лука евангелист написа»<sup>66</sup>. Но, как известно, икона «Владимирской Богоматери», которую, по преданию, написал евангелист Лука, была принесена в Москву лишь в 1395 году, при Василии Дмитриевиче и митрополите Киприане, о чем и говорят все русские летописи<sup>67</sup>.

Таким образом, можно говорить о проекции событий 1395 года на события 1380 года, тем более что они были ближе ко времени создания «Сказания о Мамаевом побоище». Не исключена возможность, что именно связью иконы «Донской Богоматери» с событиями 1395 года можно объяснить предание о ее причастности к Куликовской битве. Кроме того, его возникновение может быть объяснено предположением о связи иконы с личностью Киприана, легендарного участника событий 1380 года и героя событий 1395 года.

Афонский монах, друг Тырновского патриарха Евфимия и посол патриарха Филофея, переводчик многих книг, в том числе творений Дионисия Ареопагита, Киприан был образованнейшим человеком своего времени. С его именем многие ученые соотносят начало «второго южнославянского влияния» на русскую литературу. Связанный с крупнейшими деятелями своего времени, Сергием Радонежским, Афанасием Высоцким, Федором Ростовским и другими, Киприан оказал влияние на идеологию высшего русского духовенства. Он должен был выступить как пропагандист идей Григория Синаита, Паламы и других теоретиков афонского «исихазма», в это время еще мало известных на Руси<sup>68</sup>. Будучи дальновидным политиком, Киприан

<sup>63</sup> Л. А. Дмитриев. О датировке «Сказания о Мамаевом побоище». — ТОДРЛ, т. X. М.—Л., 1954, стр. 185—199.

<sup>64</sup> Л. А. Дмитриев. Публицистические идеи «Сказания о Мамаевом побоище». — ТОДРЛ, т. XI. М.—Л., 1955, стр. 148—149.

<sup>65</sup> ПСРЛ, т. XI, стр. 53.

<sup>66</sup> Там же.

<sup>67</sup> ПСРЛ, т. XI, стр. 161.

<sup>68</sup> О Киприане существует огромная литература на русском и болгарском языках. Укажем

прекрасно понимал значение одержанной русскими «бескровной победы». Силой «божественного провидения» была выиграна эта «вторая Куликовская битва». Естественно, что события 1395 года давали повод для укрепления и еще большего поднятия авторитета церкви и митрополита. Понимая это, Киприан предпринимает ряд акций.

Как известно, деятельность Киприана перед нашествием Темир-Аксака не ограничилась перенесением в Москву иконы «Владимирской Богоматери». После ухода Темир-Аксака от стен Москвы на месте встречи иконы был устроен «Сретенский монастырь». Инициатива его создания принадлежит Киприану. По летописи, он говорит великому князю: «не подобае, о сыну, забвене быти толицей божьей милости и помощи святых Богородицы.... да не остане без праздника бывшее сие преславное чудо Богоматери пред очима нашими». И далее летопись сообщает: «Устроена же бысть церква та и украшена иконами и книгами, и тако свяща ее сам митрополит во имя святых Богородицы, честного ея сретения»<sup>69</sup>.

До нас дошла служба св. Петру митрополиту, приписываемая Киприану. Л. А. Дмитриев отмечает, что в киприановской службе митрополиту Петру «красной нитью проходит призыв защитить Москву от нашествия поганых». Это свидетельствует о том, говорит он далее, что «служба» по всей видимости писалась Киприаном во время какой-то опасности для Москвы. Наиболее вероятно, что составление этой «службы» относится к 1395 году<sup>70</sup>. Важной чертой в службе является совмещение с ее «соборным» характером темы интимно-личного обращения сочинителя к Богоматери и Петру. В одном случае он обращается к Богоматери как митрополит всей Руси: «Владычице дева, пречистая и преславная. Со святым Петром своему сыну и царю прилежно молися. От всякая нужда и бед избави град свой присный Москву»<sup>71</sup>. В другом — как обыкновенный человек: «Мария, пречистая владычице, оскверненное сердце мое с душою молбами си просвети и жизни вечной сподоби мя Госпоже, не поминай моих бесчисленных зол, сына своего и бога молящи за мя океанного и певца своя храни пречистая»<sup>72</sup>.

Последние строчки, в которых Киприан называет себя «певцом» Богоматери, переключаются со словами канона на «Успение» Иоанна Дамаскина: «Богородица, утверди твоих певцов, составивших духовный лик; и в день Божественной памяти твоей удостои их венцов славы!»<sup>73</sup> Здесь особенно ясно звучит нота возвеличения церкви и святительского чина.

Если служба Петру была действительно создана в 1395 году, то ее окончательная редакция складывается не в августе, а после отхода Темир-Аксака от Москвы (т. е. после 26 августа), как благодарственное моление к виновникам чудесного избавления Москвы — Богоматери и Петру. Доказательством этого является то, что служба приурочена ко дню смерти митрополита Петра, отмечаемому 21 декабря. Несомненно, что в акции, предпринятые Киприаном для возвеличения митрополитской власти, могло входить и написание нашей иконы.

Здесь следует обратить внимание на литургическое назначение иконы «Донской Богоматери», являющейся двусторонней выносной, или запрестольной. С этим литургическим характером тесно связана иконография «Успения», где святители изображе-

лишь на статью: Л. А. Дмитриев. Роль и значение митрополита Киприана в истории древнерусской литературы. — ТОДРЛ, т. XIX. М. — Л., 1963, стр. 215—254. См. также В. М. Ош и н. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. — Там же, стр. 28—106.

<sup>69</sup> ПСРЛ, т. XXV, стр. 225.

<sup>70</sup> Л. А. Дмитриев. Указ. соч., стр. 236.

<sup>71</sup> Служба св. Петру митрополиту (цит. по рукописному канонику XVI века. — ГБЛ, ф. 304, № 265, л. 115 об.).

<sup>72</sup> Там же, л. 118.

<sup>73</sup> Канон на Успение Богоматери Иоанна Дамаскина. — «Христианское чтение», кн. 3. СПб., 1836, стр. 148.

ны с евангелиями в руках. Вероятно, этим же объясняется присутствие нимбов, их венчающих, так как «безначальное и бесконечное священными богословами воспеваеся»<sup>74</sup>. По их образу и подобию увенчивается нимбом святитель, служащий во храме. Кстати, Киприана очень занимал этот вопрос, и неслучайно к своему переводу «Книг Дионисия Ареопагита» он присовокупляет трактат «о венцах», т. е. о нимбах, «изячного в философах Кир Феодора Педисама», известного писателя и ученого XIV века. Объяснение, которое дается здесь символике нимбов, полностью совпадает с тем, что мы находим в нашей иконе.

Отмечаемая разница стиля изображений лицевой и оборотной сторон иконы дает возможность предположить, что ее моленный литургический характер был определен именно изображением «Успения»<sup>75</sup>.

Говоря о изображении Богоматери с младенцем на лицевой стороне иконы, мы отмечаем добросовестное исполнение важного заказа художником-иностранцем, по всей видимости, сербом. Уровень исполнения, художественная выразительность изображения были необычны для искусства Москвы того времени, но обычны и даже ординарны для той среды, где воспитывался художник. И то, что на обороте подписано «Успение», да к тому же рукой другого, русского мастера, или одновременно, или же вскоре после создания изображения лицевой стороны, должно связываться с какими-то определенными внешними факторами, скорее всего, политического характера.

Эти факты и привели к тому, что икона, созданная рукой приезжего художника, из предмета пышного обихода великокняжеского или же митрополичьего двора, сделалась государственной священной реликвией, приобретающей символический характер<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> «Изячного в философах Кир Феодора Педисама «О венцах» (цит. по рукописи XIV века «Книг Дионисия Ареопагита». — ГБЛ, ф. 173, № 144, л. 425).

<sup>75</sup> Доска, на которой написана икона, не имела вылки для шеста, т. е. первоначально икона должна была быть односторонней. Логично предположить, что основным, первоначальным, является изображение Богоматери с младенцем.

<sup>76</sup> Вероятно, нечто подобное мы видим в иконе «Спас Нерукотворный» XII века с изображением «Поклонения кресту» на обороте (ГТГ, инв. 14245; см. В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М и е в а. Каталог..., т. I, стр. 66, № 7) и некоторых других.



## НОВООТКРЫТАЯ ИКОНА «ТРОИЦЫ» ИЗ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ И «ТРОИЦА» АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Г. И. ВЗДОРНОВ

**В** 1920 году научным сотрудником Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры Ю. А. Олсуфьевым в деревянном притворе лаврской церкви Зосимы и Савватия была обнаружена большая икона «Троицы». Икона, писал Олсуфьев, «по характеру сохранившихся местами складок и красок может быть отнесена к весьма древним письмам и в таком случае представляет интерес не только художественный, но и иконографический. На иконе изображена «Ветхозаветная Троица»: три ангела у стола, на котором три чаши, между ангелами видны Авраам и Сарра, позади, в противоположность «Троице» Рублева, с композицией которой, в общем, большое сходство, — горка с левой стороны от зрителя, а палаты — с правой, дуб посередине<sup>1</sup>. К моменту находки икона была сильно записана и покрыта потемневшей олифой. Поэтому Олсуфьев воздержался от анализа памятника и ограничился его кратким описанием. Но после Олсуфьева, признавшего за иконой выдающееся значение, она странным образом выпала из поля зрения исследователей. В 1947 году ее перенесли в Успенскую надкладную часовню лавры; там в очень неблагоприятных условиях она находилась до 1954 года. Затем икона вновь поступила в Загорский историко-художественный музей<sup>2</sup>. В 1958—1960 годах реставратор Центральных Гос. художественно-реставрационных мастерских Н. А. Баранов произвел расчистку и реставрацию иконы, и она была выставлена для обозрения в древнерусском отделе музея (стр. 116—118)<sup>3</sup>.

В процессе расчистки иконы выяснилось, что она очень пострадала от записей, старых чинков и сырости. Весь левый нижний угол красочного слоя исчез вместе с левкасом и паволокой. Фигура Авраама написана заново в XVIII веке. Всюду утрачены пробела и лессировки, небольшие фрагменты которых остались только на гиматиях боковых ангелов, на лице Сарры, на горке и на палатах. Если судить

<sup>1</sup> Ю. О л с у ф ъ в. Описание икон Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1920, стр. 263.

<sup>2</sup> Она была возвращена по инициативе Н. Н. Померанцева.

<sup>3</sup> Ивв. № 2966, р. 161 × 122 см. Она написана на трех липовых досках; на их стыках с лицевой стороны имеется восемь неглубоких врезов для накладных деревянных шпонок, крепившихся деревянными гвоздями. Такие врезы характерны для икон конца XIV — начала XV века. См., например, иконы «Богоматерь» и «Архангел Михаил» из иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле («Древние русские иконы». ЮНЕСКО, 1958, табл. XVIII и XIX).



«Троица». Икона из Троице-Сергиевой лавры. ЗИХМЭ



Средний ангел. Деталь иконы «Троица» из Троице-Сергиевой лавры



Правый ангел и Сарра.  
Деталь иконы «Троица» из Троице-Сергиевой лавры

по этим остаткам верхнего красочного слоя, живопись иконы изобилует жестко наложенными пробелами и не имела ни матовости, ни воздушности, которые свойственны ей теперь. Многие существенные элементы живописи, например мелкий и сложный орнамент, обрамляющий окно на передней стене дома, приходится восстанавливать по слабым, едва заметным следам. Плохая сохранность памятника затрудняет суждение о манере письма. Но иконография, рисунок и общее расположение красок все-таки дают достаточно материала для оценки этого произведения древнерусского изобразительного искусства.

После расчистки полностью подтвердился предположения Ю. А. Олсуфьева о древности иконы. Высказываясь в пользу раннего происхождения памятника, Олсуфьев сослался прежде всего на его иконографический тип, свойственный иконам, написанным до XV столетия, и относительно редко встречающийся в искусстве последующих веков. Художник избрал ветхозаветный вариант сюжета с изображением трех ангелов, Авраама, Сарры, трех чаш на престоле, дуба, скалы и дома<sup>4</sup>. Иконография «Ветхозаветной Троицы» сложилась очень рано<sup>5</sup>. Древнейшее упоминание об этой композиции восходит к 314 году<sup>6</sup>. После принятия вселенской церковью догмата о троичности божества и его утверждения в 381 году вселенским собором<sup>7</sup> изображения «Троицы» стали возникать повсеместно. Но иконография «Троицы» не получила единого шаблона. Никакой другой сюжет в христианском искусстве

<sup>4</sup> Существует еще два типа изображений тринедного божества: «Троица Нововетная» и «Отечество». «Новозаветная Троица» писалась так: на престоле сидит бог Саваоф и одесную от него Христос, над ними в сиянии парит св. дух. Нимб Саваофа — осязаемый, а нимб Христа — крестчатый. Самое раннее известное нам славянское изображение «Новозаветной Троицы» помещено в рукописи Толкований на псалмы Афанасия Александрийского (Белград, Народная библиотека), написанной в Болгарии около 1400 года (см. А. С. У а р о в. Сборник мелких трудов, т. 1. М., 1910, стр. 76). Миниатюра относится к словам: «Сие пророчество Давидово, еже рече: Господи, Господи моему седи одесную мене». На Руси этот иконографический тип известен с начала XVI века. На Западе он встречается уже в конце XIII—начале XIV века («Bibliothèque Nationale. Manuscrits à la peinture du XIII-e au XVI-e siècles. Paris, 1955, табл. V).

Композиция «Отечество» еще сложнее: бог Саваоф сидит на престоле с младенцем Христом на коленях, который держит перед собой диск с эмблемой св. духа. Самая ранняя русская икона «Отечество» (новгородская по происхождению) датируется концом XIV века (В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 94, табл. 93; е г о ж е. Живопись и скульптура Новгорода.— «История русского искусства», т. II. М., 1954, стр. 220, 221). Об иконографии «Отечества» см.: Н. G e r s t i n g e r. Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitäts-Darstellungen des sogenannten Synthronoi- und Paternitas (Otčestvo) Typus.— «Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstags. Graz, 1956, стр. 79—85. Л. С. Р е т к о в с к а я. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV—XVI веков.— В сб. «Древнерусское искусство XV—начала XVI века». М., 1963, стр. 235—262; В. Н. Л а з а р е в. Об одной новгородской иконе и ереси антиринитариев.— В сб.: «Культура древней Руси. К 40-летию научной деятельности И. Н. Воронина. М., 1966, стр. 101—112.

<sup>5</sup> Иконографии «Троицы» (главным образом ветхозаветной) частично или полностью посвящены следующие работы: Н. С и ч е в. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевом завре.— ЗОРСА, т. X. Пг., 1915, стр. 63—67; М. А Г р а т о в. La «Trinité» dans l'art byzantin et l'Église de Roulev.— «Echos d'Orient», 1927 (№ 146), стр. 150—186 (то же в сокращенном немецком переводе: М. А Г р а т о в. Die heilige Dreieinigkeit von Andrej Rubljoff.— «Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher», Bd. V, Hft. 3—4, 1927, S. 325—331); Н. М а л и ц к и й. К истории композиции ветхозаветной «Троицы». — «Seminarium Kondakovianum», II. Prague, 1928, стр. 33—46; L. B é a u. Iconographie de l'art chrétien, t. II. Iconographie de la Bible, I. Ancien Testament. Paris, 1956, стр. 14—29, bibliographie; Н. А. Д е м и я. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.

<sup>6</sup> Д. В. А й н а л о в. Мозаики IV и V веков. СПб., 1895, стр. 112.

<sup>7</sup> А. С и а с с к и й. История догматических движений в эпоху вселенских соборов (в связи с философскими учениями того времени), т. 1. Тринитарный вопрос (история учения о св. Троице). Изд. 2. Сергиев Посад, 1914, стр. 583, 589, 604—607.



«Троица». Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне.  
521—547 годы

не вызывал столько сомнений и недомолвок в его истолковании, как сюжет «Троицы». Поэтому исторические судьбы иконографии «Троицы» оказались чрезвычайно сложными.

Существовали три точки зрения на Троицу. Ее рассматривали либо как бога-отца, сына и св. духа, либо как бога с двумя ангелами, либо как трех ангелов, посланных богом к Аврааму.

Уже в V веке художники задумывались, какое толкование более правильно. На большой мозаике пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне (521—547) мы видим ветхозаветных странников сидящими за столом в один ряд, причем их головы расположены на одной горизонтали (стр. 120). Мозаичисты Сан Витале исходили из представления о Троице как о трех лицах, абсолютно равных одно другому. Это либо вестники, посланные богом, либо, что более вероятно, бог-отец, бог-сын и св. дух. Мозаика в базилике Санта Мария Маджоре в Риме также изображает «Троицу» (432—440). Но здесь «Троица» представлена дважды, причем в одном слу-

чае ангелы, как и в Сан Витале равны между собою, а в другом вокруг среднего ангела изображено сияние<sup>8</sup>. Эта последняя деталь уже нарушает их равнозначие и сообщает среднему ангелу особую роль. Тем не менее, хотя богословское истолкование Троицы было разным и оказало соответствующее влияние на памятники искусства, почти все ранние изображения «Троицы» скомпонованы по принципу изокефалии, который свидетельствует, что преобладающим было мнение о равенстве трех лиц Троицы. Эта изокефальная композиция «Троицы», характерная, в частности, для искусства средневековой Италии, была классифицирована М. В. Алпатовым как западная<sup>9</sup>.



«Троица». Миниатюра Серальского Октавеха. XII век. Стамбул. Библиотека Серала

В отличие от Запада, на Востоке получил распространение другой иконографический извод «Ветхозаветной Троицы», где боковые ангелы сидят по сторонам трапезы и несколько ниже среднего ангела. Подобную икону, которая была помещена у мамврийского дуба, описывает Евсевий Кесарийский. При этом он обращает особое внимание на местоположение и величину среднего ангела, который, по его словам, превосходит чеством двух других ангелов. «Это и есть явившийся нам Господь, сам Спаситель наш», — говорит он<sup>10</sup>.

Однако в рамках этой второй икононической схемы церкви тоже не удалось добиться желаемого единообразия. Судя по атрибутам, которые мы видим в руках у ангелов и на их нимбах, в подобных «Троицах» подразумевались либо три едносущные ипостаси, либо бог и сопровождающие его два ангела, причем те и другие изображения встречаются очень часто.

Действительно, существует много изображений «Троицы», где ангелы представлены как едносущные ипостаси. Это миниатюра константинопольской Псалтири 1066 года (Британский музей)<sup>11</sup>, миниатюра Серальского Октавеха XII века<sup>12</sup> (стр. 121), фрески XII века в Чарекли Килиссе и Гереме в Каппадокии<sup>13</sup>, две фрески XIII века в пещерных монастырях Бергубани и Удабно<sup>14</sup>, шиферная

<sup>8</sup> С. Сесчелли. I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore. Torino, 1956, табл. XV; A. G. Faber, K. Nordenfalk. Le haut moyen âge du quatrième au onzième siècle. Mosaïques et peintures murales. Genève, 1957, стр. 37.

<sup>9</sup> М. Алпатов. La «Trinité...», стр. 154—157.

<sup>10</sup> Н. Малавандий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, стр. 37—38.

<sup>11</sup> О. М. Давидов. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911, стр. 650, рис. 412.

<sup>12</sup> Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия. Альбом к XII тому «Известий Русского Археологического института в Константинополе». Мюнхен, 1907, табл. XIV (46).

<sup>13</sup> Н. Rott. Kleinasiatische Denkmäler aus Pisiden, Pamphlien, Kapadokien und Lykien. Leipzig, 1908, стр. 218, рис. 76; M. Restle. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. II. Recklinghausen, 1967, рис. 206.

<sup>14</sup> Г. Н. Чубианишвили. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Тбилиси, 1948, табл. 121 и 86; Ш. Я. Амيرانашвили. История грузинской монументальной живописи, т. I. Сакелгари, 1957, стр. 55—57, табл. 41, 42.



«Троица». Фреска в капелле Богоматери собора монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. Начало XIII века

иконка XIII века в Русском музее в Ленинграде<sup>15</sup>, миниатюра из Евангелия конца XIII века в Иверском монастыре на Афоне<sup>16</sup>.

С другой стороны, в иконописную практику широко вошли и такие изображения «Троицы», где средний ангел понимался как божество, а боковые ангелы как его спутники, свита. Такое истолкование Троицы поддерживалось, в частности, многими отцами церкви: Иустином Философом, Феодоритом Кирским, Афанасием Александрийским, Епифанием Кипрским и другими. Высказывался по этому поводу также Иоанн Златоуст, которому принадлежит следующая замечательная мысль о Троице: «В куше Авраама явились вместе и ангелы и Господь их; но потом ангелы, как служители, посланы были на погубление тех городов (Содома и Гоморры. — *Г. В.*), а Господь остался беседовать с праведником, как друг беседует с другом, о том, что намерен был сделать»<sup>17</sup>.

Объяснение Иоанном Златоустом иррационального символа триединого божества отличалось конкретным, реалистическим характером. Поэтому целый ряд перво-

<sup>15</sup> Н. М а л и ц к и й. Створка панягиара Государственного Русского музея с золоченым изображением Троицы. — «Материалы по русскому искусству», т. I. Л., 1928, стр. 35, рис. 2.

<sup>16</sup> В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 248а (о датировке этой рукописи см. там же, т. I. М., 1947, стр. 164 и прим. 26 на стр. 340).

<sup>17</sup> Н. М а л и ц к и й. К истории композиции ветхозаветной Троицы, стр. 35. В понимании Троицы не как бога-отца, сына и св. духа, а как бога и ангелов-служителей отца церкви исходили из текста Ветхого Завета. В главе о явлении Троицы Аврааму сказано, что предсказание о рождении сына у Сарры сделал один из них, т. е. Господь (Первая книга Моисеева, Бытие, XVIII, 10—14). Дальше, в полном согласии со словами Иоанна Златоуста, рассказывается, что Господь беседовал с Авраамом, а два ангела, бывшие с ним, ушли по его приказанию в Содом и Гоморру (там же, XVIII, 16, 20—33; XIX, 1 и сл.).





«Тронца». Пластина западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале.  
1230—1233 годы

классных памятников искусства воспроизводит именно этот вариант. Таковы фреска XI века в церкви Софии в Охриде<sup>18</sup>, рельеф грузинской алтарной преграды XI века из Шюмгвие<sup>19</sup>, фреска начала XIII века в капелле Богоматери собора монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (стр. 122)<sup>20</sup>, фреска начала XIV века в Сопочанах<sup>21</sup>, фреска в Белой Церкви в Каране (около 1335 года)<sup>22</sup>, фреска XIV века в церкви села Набахтеви в Грузии<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. I. Paris, 1954, табл. 2 (3 et 4).

<sup>19</sup> А. Вольская. Рельефы Шюмгвие и их место в развитии грузинской средневековой скульптуры. Тбилиси, 1957, стр. 23—32, табл. III—VI.

<sup>20</sup> A. Orlanos. Fresques byzantines du monastère de Patmos.—«Cahiers archéologiques», XII. Paris, 1962, стр. 286, рис. 7, 8.

<sup>21</sup> G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. II. Paris, 1957, табл. 6(3); В. Турин. Сопочани. Београд, 1963, табл. LI. Сохранился только фрагмент фрески.

<sup>22</sup> V. R. Ретсевич. La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd, 1934, стр. 47—48, табл. CXIV.

<sup>23</sup> Н. И. Толмачевская. Фрески древней Грузии. Тбилиси, 1931, стр. 20, рис. 32.



«Троица». Пластина южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале.  
1230—1233 годы

Поскольку Ветхий Завет и действующие в нем лица понимались ортодоксальной церковью как прообразы Нового Завета, постольку бог в иконах «Ветхозаветной Троицы» изображался преимущественно в его новозаветном аспекте — как Иисус Христос. Особое значение среднего ангела, олицетворяющего Христа, в таких иконах отражено по-разному: либо крестчатым нимбом, либо увеличением масштаба этой фигуры по отношению к прочим, либо широко раскинутыми крыльями, как бы осевающими трапезу и спутников божества, либо тем, что средний ангел держит в руке учительный свиток, напоминающий о проповеднической деятельности Иисуса.

Часто художники использовали эти признаки и божественные атрибуты в комплексе, чтобы не оставалось никаких сомнений в личности ангела, сидящего на почетном месте.

Авторитарное понимание догмата Троицы получило ясное выражение и во многих русских памятниках. Это — рельеф на южной стене Георгиевского собора

в Юрьеве-Польском (1230—1234)<sup>24</sup>, золоченые клейма XIII века на западных и южных воротах собора в Суздале (стр. 123, 124), створка панagiaра конца XIII века в ГРМ (стр. 125)<sup>25</sup>, ростовская икона начала XIV века в ГТГ (стр. 126)<sup>26</sup>, клеймо на Васильевских воротах 1336 года в Троицком (Покровском) соборе в Александрове (стр. 127)<sup>27</sup>, пластина Тверских врат середины XIV века в том же соборе<sup>28</sup>, икона XIV века в Успенском соборе Московского Кремля, фреска Феофана Грека 1378 года в церкви Спаса Преображения в Новгороде (стр. 129), клеймо новгородской четырехчастной иконы начала XV века в ГРМ<sup>29</sup>, новгородская икона XV века в собрании П. Д. Корина<sup>30</sup>. Все эти памятники представляют собою изображения Христа в сопровождении двух ангелов. Они полностью соответствуют объяснению Троицы по Иоанну Златоусту. Для понимания перечисленных русских воспроизведений «Ветхозаветной Троицы» бесполезно также иметь в виду отрывок из «Слова в новую неделю по пасхе» Кирилла Туровского XII века, где словами Христа говорится следующее: «Веруй ми, Фома, и познай мя, якоже Аврам, к нему же под сень с двема ангелом придох, и ты познав мя, Господа мя нарече»<sup>31</sup>.

Но с течением времени иконам «Троицы» на Руси стали возвращать их первоначальный канонический смысл. Отнимая у среднего ангела атрибуты Христа или, наоборот, снабжая этими атрибутами и двух боковых ангелов<sup>32</sup>, художники стали добиваться полного единообразия трех странников, явившихся к Аврааму. Христос и два ангела снова превратились в трех лиц Троицы (бога-отца, сына и св. духа).



«Троица». Створка панagiaра. Конец XIII века. ГРМ

<sup>24</sup> Рельеф происходит со стен Троицкого придела того же собора. См. К. К. Романов. Георгийский собор в г. Юрьеве-Польском.—ИАК, вып. 36. СПб., 1910, стр. 81—82, рис. 15.

<sup>25</sup> Н. М а л и ц к и й. Створка панagiaра Государственного Русского музея с золоченым изображением Троицы, стр. 32—36, рис. 1.

<sup>26</sup> В. И. Антонова, Н. Е. М и н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 166.

<sup>27</sup> В. Н. Л а з а р е в. Васильевские врата 1336 г.—«Советская археология», т. XVIII. М., 1953, стр. 421, рис. 23. Врата происходят из Новгорода.

<sup>28</sup> А. Н е к р а с о в. «Тверские врата» Александровской слободы.—«Труды Отделения археологии Института археологии и искусствознания РАНИОН», I. М., 1926, стр. 76—83; Н. М а л и ц к и й. К вопросу о датировке «Тверских врат» Александровской слободы.—«Известия ГАИМК», вып. V. М., 1927, стр. 398—408, табл. XXVII.

<sup>29</sup> В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 94.

<sup>30</sup> В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., [1967], № 7, рис. 20.

<sup>31</sup> К. К а л а й д о в и ч. Памятники российской древности XII века. М., 1821, стр. 25.

<sup>32</sup> На южнославянских памятниках лучшей и в данном отношении классической является фреска XIV века в церкви Климента в Охриде (V. R. P e t k o v i c. Указ. соч., стр. 55, табл. СХХVII).



«Троица». Икона из Ростова Великого. Начало XIV века, ГТГ



«Троица». Пластина Васильевских врат Троицкого собора  
в г. Александрове. 1336 год

Есть основания полагать, что большое значение в этом последнем переосмыслении образа «Троицы» имели византийские памятники искусства, доставлявшиеся в Россию на рубеже XIV—XV веков. Это были, по-видимому, небольшие иконы, легко перевозившиеся с места на место. По чисто формальному, но не лишнему значению признаку — по формату — их можно подразделить на две группы: одни из них были низкими и широкими, а другие узкими и высокими.

К числу первых относятся две замечательные иконы: «Троица», хранящаяся в Эрмитаже (стр. 130)<sup>33</sup>, и «Троица» из афинского музея Бенаки (стр. 131)<sup>34</sup>. Формат этих икон сознательно выбран таким, чтобы ширина преобладала над высотой. Горизонтальная протяженность иконы сообщала изображению нечто похожее на

<sup>33</sup> Сб. «Русская икона», 1. СПб., 1914, стр. 7; Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917, стр. 90—91, табл. XIII; А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, рис. 276, стр. 327. Датировка иконы последней трети XIV века, предложенная Д. В. Айналовым, представляется нам достаточно обоснованной.

<sup>34</sup> К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич. Иконы на Балканах. София — Белград, 1967, табл. 78, 79.

былой принцип равнокопия, который, однако, в чистом виде нигде не встречается. Византийским иконописцам XIV—XV веков прием изокефалии казался слишком прямолинейным, и они им не пользовались. Вторая группа икон, более редкая, представлена замечательной иконой, хранящейся в монастыре Ватопед на Афоне (стр. 132). Издавший эту икону М. Хатзидакис<sup>26</sup> полагает, что она была написана в Константинополе или Фессалониках в первой половине XIV века. Живописный стиль и пространственная трактовка архитектурных кулис, а также превосходный серебряный оклад иконы действительно отводят ей место в XIV веке. Более вероятно, что она возникла в конце этого столетия, когда наметилась общая тенденция к новому истолкованию сюжета явления Троицы Аврааму.

Эти три иконы отличаются от предыдущих икон тем, что, несомненно, изображают три лица Троицы: бога-отца, сына и св. духа. На эрмитажной иконе ангелы распределяются так: средний ангел, вероятно, бог-отец, левый — Иисус Христос (у него хитон с клавом), правый — св. дух. На афинской иконе ни один из ангелов не имеет особых признаков, только средний написан, кажется, больше боковых. Это, по аналогии с русскими иконами XIII—XIV веков, дает основание видеть в нем Иисуса Христа, а по аналогии с греческими — Саваофа. Боковые ангелы в данном случае, несомненно, олицетворяют бога-отца и св. духа или Иисуса Христа и св. духа, ибо, за исключением незначительной разницы в размерах, они во всем одинаковы с ангелами, сидящими в центре. Привычка видеть в среднем ангеле Христа, сообщать ему какой-либо из атрибутов, особенно владела иконописцем ватопедской иконы. По традиции, он отметил нимб среднего ангела крестом<sup>26</sup>. Но боковые ангелы уже трактуются мастером как равные среднему ангелу. Они такой же величины и принимают одинаковое с Христом участие в трапезе; у них и у среднего ангела наблюдается еще целый ряд общих признаков (например, все они изображены с тороками). Таким образом, все три иконы сводятся к одной общей идее: представить молящемуся образ нераздельной «Троицы».

Иконы из Эрмитажа, музея Бенаки и Ватопеда имеют еще одно очень существенное отличие от более ранних изображений «Троицы». Мы видим здесь Авраама и Сарру стоящими около среднего ангела, тогда как в большинстве икон и фресок предшествующего периода они размещались или по краям изображения (фреска в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе, фреска в лавре Удабно, рельеф собора в Юрьеве-Польском), или внизу на переднем плане (пластины на вратах собора в Суздале и Александрове, икона из Ростова Великого, икона в Московском Кремле, фреска Феофана Грека и др.)<sup>27</sup>. В данном отношении новооткрытая лаврская икона «Троицы» очень похожа на эрмитажную и афинскую, а в особенности на ватопедскую, ибо последняя имеет такой же, как и лаврская, удлиненный верху форму.

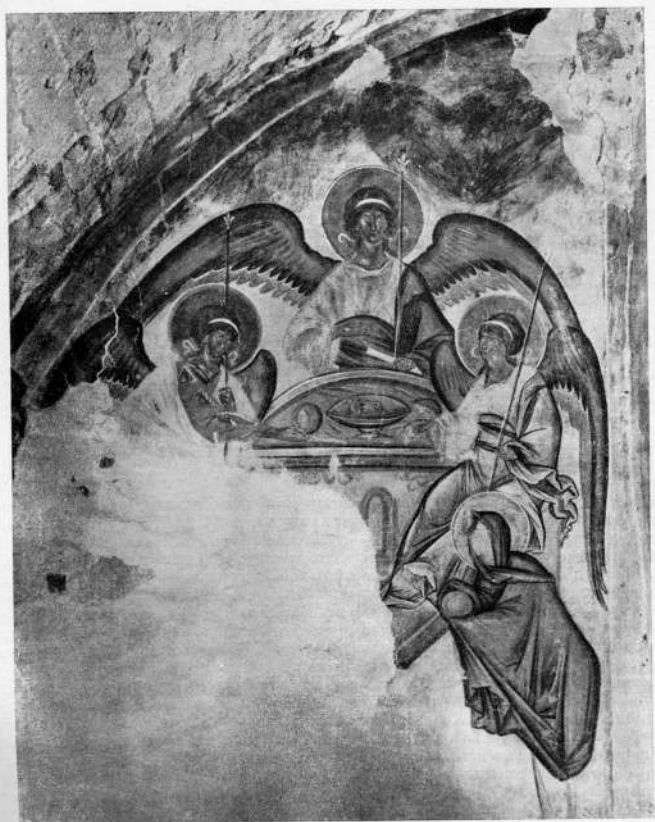
Произведения греческого искусства, привозившиеся в Россию или создававшиеся греческими художниками на Руси, как мы уже сказали, во всей вероятности широко использовались высшим духовенством и великокняжеской властью для насаждения догматической иконографии «Троицы». Одной из первых русских икон, возрождающих прежнее понимание Троицы как бога-отца, сына и св. духа, является так называемая «Зырянская Троица» (стр. 133), происходящая из Вожегской церкви на реке Вычегде и ныне хранящаяся в Вологодском музее<sup>28</sup>. Она возникла в конце

<sup>26</sup> M. Chatzidakis. L'icône byzantine. — «Saggi e memoire di storia dell'arte», 2. Venezia, 1959, стр. 33—36, рис. 22, 23.

<sup>27</sup> Крест воспринят на венчике оклада, но есть ли он в живописи, неизвестно.

<sup>28</sup> Исключено составляет миниатюра из рукописи Иверского монастыря на Афоне, где Авраам и Сарра стоят около среднего ангела. Очень редко фигуры Авраама и Сарры помещались в левом и правом верхнем углах (шиферная икона из Русского музея, отчасти пластина Тверских врат).

<sup>29</sup> П. Шестаков. Чтение древнейшей зарисовки надписи, являющегося до сего времени памятника времени св. Стефана Великоперемого. — ЯМНП, 1871, январь, стр. 29—46 (перепечатано в ВЕВ, Прибав., 1871, № 15, стр. 556—567).



Феофан Грек. «Троица». Фреска в Троицком приделе церкви Спаса Преображения  
в Новгороде 1378 год



«Троица». Византийская икона конца XIV века. ГЭ

XIV века. Все ангелы «Зырянской Троицы» имеют крестчатые нимбы, а по сторонам от нимбов сохранились даже надписи (на зырянском языке): у среднего ангела — «отец», у левого — «сын», у правого — «дух».

Почти на всех указанных нами иконах, возникших до второй половины XIV века, фигуры ангелов изображены в застылых иератических позах. Между ангелами не чувствуется внутренней связи. В этом отношении византийская «Троица» из Эрмитажа, афинская икона и «Троица» из Ватопеда стоят далеко впереди прочих изображений. Мастер, написавший «Зырянскую Троицу», тоже стремился к цельности группы, что оправдывалось и толкованием Троицы как нераздельного трединого божества. Вообще в исторической эволюции иконографии «Троицы» хорошо прослеживается взаимосвязь идеи, вложенной в ту или иную икону, с конкретными способами ее выражения. Иконы, изображающие трех лиц «Троицы», несравненно ритмичнее икон, где представлены Христос и два ангела. В пору расцвета московской живописи на рубеже XIV—XV веков даже в тех иконах, где еще удерживалась отвергавшаяся официальной церковью иконография (Христос и два ангела), на первый план выступают чисто художественные задачи. Например, шитая «Троица» на пелене Загорского музея (стр. 134), датируемая одними исследователями концом XIV века<sup>39</sup>, другими — первой половиной XV века<sup>40</sup>, изображает Христа (с крестчатым нимбом) и двух ангелов (сороками), но в ней нет ни скованности, ни стремления вышivalь-

<sup>39</sup> В. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. — «ГТГ. Материалы и исследования», т. I. М., 1956, стр. 26.

<sup>40</sup> D. A. Ivanov. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin, 1933, стр. 122; В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 200.





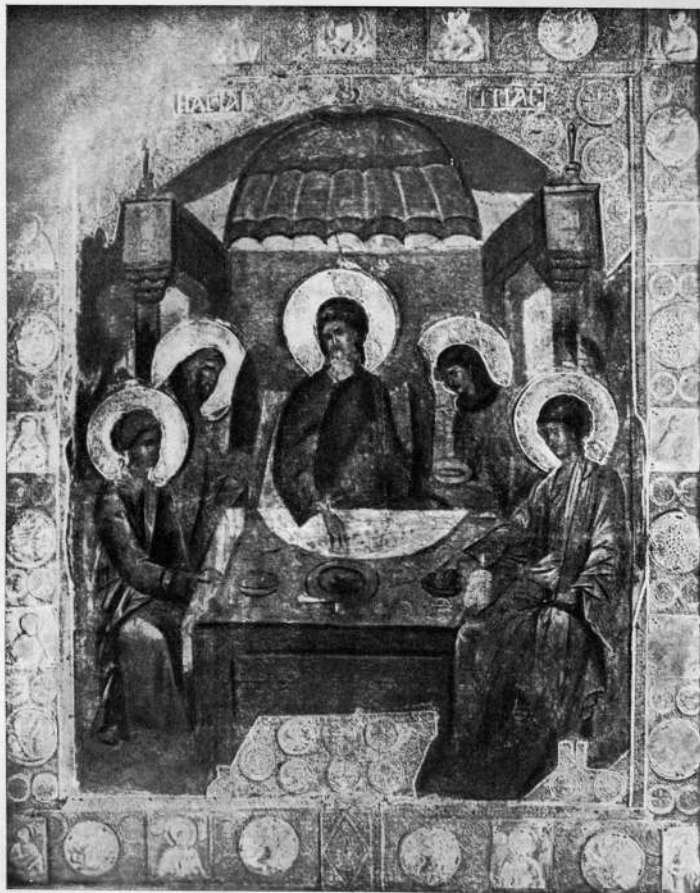
«Троица». Византийская икона конца XIV — начала XV века. Афины. Музей Бенаки

щицы каким-либо внешним приемом подчеркнуть значение среднего ангела. С композиционной точки зрения шитая «Троица» — один из лучших памятников, созданных на эту тему. В шитой «Троице» имеется ряд характерных деталей, свойственных и публикуемой нами иконе. Здесь те же пропорции фигур ангелов, те же предметы второго плана, тот же орнамент около окна на стене здания. Но особенно важна следующая деталь: как в шитой, так и в новонайденной иконах отчетливо выражена протяженность сцены на горизонтали при общем увеличении формата этих икон в высоту. Это сразу бросается в глаза, если сравнивать их с «Троицей» Андрея Рублева, с которой они обнаруживают немало точек соприкосновения.

Из краткого обзора основных иконографических изводов «Троицы» видно, что новооткрытая икона стоит ближе всего к памятникам XIII—XV веков, а из этих последних — к иконам конца XIV — начала XV столетий.

Новооткрытая икона отличается большими размерами (161 × 122). Она превосходит по величине рублевскую «Троицу» (141 × 112) и приближается к Махрицкой (161 × 118). Это, безусловно, местный образ, связанный с каким-то Троицким храмом. Точное происхождение иконы неизвестно, но правильное всего считать, что она возникла в Троице-Сергиевом монастыре или написана для этого монастыря, где оставалась в последующее время.

С каким храмом Троице-Сергиева монастыря можно ее связать? Как известно, в Троицком монастыре в разное время существовало шесть храмов, посвященных



«Троица». Византийская икона конца XIV века. Афон, Ватопед (по М. Хатзидакису)



«Зырянская Троица». Конец XIV века. ВОКМ



«Троица». Деталь шитой пелены. Начало XV века. ЗИХМЗ

Троице<sup>41</sup>. Первая церковь была срублена Сергием при основании монастыря в 1345 году<sup>42</sup>. Вторая церковь на том же месте была построена около 1357 года на деньги, принесенные смоленским архимандритом Симоном<sup>43</sup>. Она сожжена Едигеем в 1408 году. Преемник Сергия, Никон, вернувшись на пелелище после ухода татар, поставил на месте сгоревшей церкви третий деревянный храм, освященный 25 сентября 1411 года<sup>44</sup>. В. Н. Лазарев полагает, что именно для этой церкви была написана Андреем Рублевым икона «Троица»<sup>45</sup>. В 1423—1424 годах над могилой Сергия сооружен белокаменный Троицкий собор, задуманный Никоном «в память и похваление» Сергию. В связи с этим прежняя деревянная церковь была перенесена к востоку от главного собора и продолжала существовать еще в течение 54 лет. Затем она вторично уступила место еще одной каменной (кирпичной) церкви, поставленной иконописцами в 1476—1477 годах и освященной также во имя Троицы (со второй половины XVI века она стала называться Духовской). Наконец, в 1559 году по инициативе Ивана Грозного в монастыре был заложен самый большой из его соборов «во имя живоначальных Троицы»<sup>46</sup>, который при освящении в 1585 году получил название Успенского. Таким образом, ко второй половине XVI века в Троице-Сергиевой лавре имелось три каменных храма, посвященных Троице. В одной из этих церквей и должна была стоять в ряду местных образов указанная икона. Но в белокаменном соборе находилась «Троица», написанная Андреем Рублевым, а сооружение Успенского собора заканчивалось полтора столетия спустя после того, как новооткрытая икона была водворена на предназначенное для нее место в каком-то другом храме. Этим последним, следовательно, была третья Троицкая церковь, а именно: церковь св. Духа, где, вероятно, и находилась в XV веке наша икона<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> См. Ю. А. Олсуфьев. Дата Троицкого собора б. Троице-Сергиевой лавры.— В кн. Ю. А. Олсуфьев. Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев. 1927, стр. 41—44.

<sup>42</sup> И. И. Бурейченко. К вопросу о дате основания Троице-Сергиева монастыря.— «Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника», вып. 2. Загорск, 1958, стр. 3—11.

<sup>43</sup> И. И. Бурейченко. К истории основания Троице-Сергиева монастыря.— «Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника», вып. 3. Загорск, 1960, стр. 33—37.

<sup>44</sup> В одной из лаврских рукописей об этом событии имеется следующая запись: «Въ лето 6920 написана божественна дествица месяца октовриа въ 14 день на память святыхъ мученикъ Назариа, Гервасиа, Протасиа, Келесиа въ обители преподобнаго игумена Сергия. В тож лето и священа бысть церкви в тои же обители месеца семтяриа въ 25 день. О ленивий Варламе, готовиши к ранама, близъ естъ конецъ» (ГБЛ, Отдел рукописей, ф. 304, № 156, Лествица 1411 года, л. 252 об.; см. также: А. р. с. н. и. Описание славянскихъ рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры, ч. 1. М., 1878, стр. 138).

<sup>45</sup> В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы, стр. 144, 146.

<sup>46</sup> Краткий летоисчислитель Святотроицкия Сергиева лавры.— «Летопись завитий Археологическоя комиссиа, 1864 года, вып. 3. СПб., 1865, стр. 22, 23.

<sup>47</sup> В архиве Троице-Сергиевой лавры есть ряд документов, из которых видно, что в середине XVIII века в церкви св. Духа еще существовал какой-то древний иконостас (ЦГАДА, ф. 1204, оп. 1, 1768 г., д. 297, л. 16 об.). Как и в любой другой церкви лавры, здесь имелась местная икона «Троица», стоявшая справа от царских врат (ГБЛ, Отдел рукописей, ф. 303. Копийные книги Троице-Сергиевой лавры, № 724, Протоколы Учредительнаго собора, 1749 г., Протокол № 621 от 31 декабря, л. 829 об.). В 1778 году при смене старого иконостаса новым она попала в ризницу, а потом в Успенскую часовню (ЦГАДА, ф. 1204, оп. 1, д. 961, лл. 1, 2, 4). Но эта икона и «Троица», являющаяся предметом нашего внимания, могут быть разными памятниками, ибо последняя, как уже говорилось, находилась в часовне с 1947 года. Когда же наша икона была перенесена из Духовской церкви в первую, Зосимы и Савватия? Можно предположить два предположения. Духовская церковь была в 1635—1656 годах расписана фресками (эпозобновлена) и не исключено, что именно в эти годы старые иконы местного рода, заменив их новыми, переместили в большую церковь, а вместе с ними и «Троицу», о которой идет речь. В этот храм вообще часто посылали древние иконные иконы и вещи: так, в 1635 году сюда перенесли царские врата 1425—1427 годов из Троицкого собора. В Описи Троице-Сергиева монастыря 1642 года местная и единственная икона «Троица» Духовской цер-

Но если местонахождение новооткрытой иконы в XV веке выясняется сравнительно легко, то определить время ее создания значительно труднее. А между тем проблема датировок произведений живописи древней Руси в настоящее время приобрела особую остроту. За последние полвека, с тех пор как началась планомерная расчистка древнерусских икон, наши музеи пополнились десятками выдающихся памятников живописи. Но их изучение наталкивается на значительные трудности, поскольку об иконах часто нет никаких данных. В лучшем случае становится известным место их происхождения, что же касается имен художников и времени их возникновения, то в подавляющем большинстве случаев они остаются неясными. Даже основные памятники, как, например, Звенигородский чин или «Троица» Андрея Рублева, все еще не получили всесторонне обоснованных датировок. Поэтому задача хронологического исследования произведений древнерусской живописи сейчас выступает на первый план. Без устойчивых датировок нельзя достоверно восстановить творческое развитие того или иного мастера, той или иной живописной школы. В нашем случае точная датировка памятника особенно необходима. Возникла новооткрытая икона до или после появления в Троицком монастыре «Троицы» Андрея Рублева, был художник, написавший ее, предшественником Рублева или его последователем — от этого зависит как истолкование обоих памятников, так и освещение композиции рублевской «Троицы».

В древней Руси новая церковь, сооруженная на месте обветшавшей старой, как правило, освящалась во имя того же святого или праздника, а в ее иконостас переносили иконы прежней церкви. Поэтому естественно связать икону «Троицы», происходящую из Духовской церкви, с древним деревянным Троицким храмом, который был построен Никоном после нашествия Едигея и затем перенесен на другое место перед закладкой Троицкого собора.

Относительно икон Троицкой церкви 1411 года, которые, в силу указанного обычая, должны были поступить в Духовскую церковь, нет никаких известий. Ясно только, что эта церковь не имела иконостаса. В те годы монументальные иконостасы, состоящие из нескольких ярусов икон разного размера и содержания, только начинали распространяться и исполнялись лишь для крупных каменных соборов общегосударственного значения (иконостас Благовещенского собора в Кремле 1405 года, Успенского собора во Владимире 1408 года, Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1425—1427 годов). В Троицкой же церкви 1411 года могли находиться деисусный чин, храмовая (местная) икона и несколько других икон.

Были эти иконы новыми, т. е. написанными в 1411 году, или они относились к XIV веку и сохранились в дни погрома, учиненного в монастыре Едигеем? Допустим, что правильным оказалось второе предположение: Никон захватил, покидая монастырь перед нашествием татар, большие иконы второй по счету Троицкой церкви, а затем вернул их обратно, поместив в отстроенный заново третий деревянный храм. Тогда местная икона «Троицы», уцелевшая от гибели, должна была быть написанной в 1345 или в 1357 году (годы построения первой и второй по счету Троицких церквей). Но новооткрытая икона не может быть датирована этими годами. Наиболее вероятное время появления подобной композиции — конец XIV — начало XV века, так как аналогичные иконы «Троицы», как мы уже указали, возникли именно в этот период (византийская «Троица» из Эрмитажа, шитая пелена Загорского музея, «Троица» Андрея Рублева).

Книга названа «за деянлями» (Загорский историко-художественный музей, Опись 1642 г., л. 189 об.). Это указание можно понимать двояко: деяния Троицы были изображены на отдельных досках, стоявших по правую и левую стороны от иконы, подобно створкам XVI века к иконе «Троица» Андрея Рублева в Троицком соборе лавры, либо это была уже новая икона с клеймами, относившаяся к XVII веку. Если правильно второе предположение, то надо признать, что перемещение древней местной иконы «Троицы» из Духовской церкви в церковь Зосимы и Савватия произошло раньше, например в 1637 году, когда украшали иконами новостроенную больничную церковь.



Андрей Рублев. «Троица». ГТГ

Исходя из этого, надо полагать, что самые крупные по размерам иконы второй по счету Троицкой церкви Сергиева монастыря (1357 год), в частности «Денсус» и храмовый образ, не сохранились. К тому же транспортировка крупных станковых произведений, подобных рассматриваемой нами иконе, в тогдашних условиях была трудной. Икон и та часть монастырской братии, которая отъехала вместе с ним, могли взять с собою только небольшие вещи. Монументальные же иконы были, очевидно, брошены на произвол судьбы и погибли в пожаре при нападении на монастырь татарского отряда в 1408 году. Вот почему по возвращении на пеленские Икон должен был прежде всего позаботиться о восстановлении церкви и о написании новой храмовой иконы<sup>48</sup>.

Но какую из икон «Троицы» следует связать с церковью 1411 года: новооткрытую или «Троицу» Андрея Рублева? Как известно, некоторые исследователи, изучавшие рублевскую «Троицу» (стр. 137), склонялись к тому, что она создана в промежуток между появлением росписи Успенского собора во Владимире (1408) и иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1425—1427). Это были зрелые годы в жизни мастера, когда он должен был достичь наибольших успехов. И. Э. Грабарь, обращая особое внимание на сходство ангелов «Троицы» с головами ангелов фрески «Страшный суд» в Успенском соборе, условно относил «Троицу» к 1415 году<sup>49</sup>, а В. Н. Лаазарев, стремясь уточнить дату, связал произведение Рублева с известием о постройке в 1411 году в Сергиевом монастыре деревянной церкви<sup>50</sup>. По мысли В. Н. Лаазарева, эта икона «Троицы» после взведения белокаменного Троицкого собора была извлечена из местных икон деревянной церкви и установлена в каменном соборе как святница, связанная с памятью Сергия Радонежского. Но точку зрения И. Э. Грабаря и В. Н. Лаазарева разделяют далеко не все. Существует мнение, довольно широко распространенное, что «Троица» написана Андреем Рублевым в период создания иконостаса Троицкого собора Сергиева монастыря, одновременно с остальными иконами этого комплекса<sup>51</sup>. Поскольку единой точки зрения на время возникновения рублевской «Троицы» не существует, а от этого зависит датировка новооткрытой иконы, остановимся подробнее на произведении Рублева.

С тех пор как расчищена рублевская «Троица», прошло более полувека, но история этой иконы все еще остается неясной. Главная трудность в ее изучении состоит в том, что о ней не сохранилось ни одного известия, не только современного жизни великого художника, но и такого, которое можно было бы уверенно отнести к XV столетию. В сущности нет даже и прямых доказательств того, что икона «Троица» из иконостаса Троицкого собора Сергиевой лавры написана именно Рублевым, а не другим художником. Лишь в 1551 году Стоглавый собор, разбирая вопрос о том, как правильно писать иконы «Троицы», сослался на авторитет Андрея Руб-

<sup>48</sup> О разрушении монастыря Едигеем и последующем его восстановлении Никоном подробно рассказывает Нахмий Серб в написанном им около 1440—1459 годов «Житии Никона». Нахмий сообщает, что Едигей, достигнув обитая, явля елика обретоша огню предаша. Блаженному же Никону с прочими братьями отступу уклоняшюся... Варваром же отшедшим лаки блаженный к обители возвращаете и видит возлюбление оно место и груди отца огнем сожжени... первые убо подвижатъ церковь древяну во имя святых и живоначальных Троица» (В. Я б л о с к и й. Нахмий Серб и его агнографические писания. СПб., 1908, приложения, стр. LXXV).

<sup>49</sup> И. Э. Г р а б а р ь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг.— Сб. «Вопросы реставрации», т. I, М., 1926, стр. 68, 77, 109, 90. Этой же точки зрения придерживался Некрасов (А. И. Н е к р а с о в. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 236).

<sup>50</sup> В. Н. Л а з а р е в. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы, стр. 144, 146, прим. 1 на стр. 146; е г о ж е. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 33, 135—136.

<sup>51</sup> См. А. Н. С в и р и н. Древнерусская живопись в собраниях Государственной Третьяковской галереи. Альбом. М., 1958, вступительная статья и комментарий к таблице 37; Юбилейная выставка Андрея Рублева, посвященная 600-летию со дня рождения великого художника Древней Руси. Каталог. М., 1960, стр. 13, 39; Н. Д е м и а. Указ. соч., стр. 13—14; В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М и н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. I, № 230.



лева и «прочих пресловущих живописцев»<sup>52</sup>. В другом источнике позднего происхождения, в так называемом «Сказании о святых иконоисцах», рассказывается о том, что Андрей Рублев жил в послушании у Никона Радонежского и что Никон «повеле ему при себе написать образ Пресвятыя Троицы, в похвалу отцу своему, святому Сергию чудотворцу»<sup>53</sup>. Наконец, в Троице-Сергиевой лавре, откуда происходит икона, всегда держалось предание о том, что ее написал Андрей Рублев<sup>54</sup>. Этим исчерпываются известия, в которых икона «Троицы» и имя Андрея Рублева связаны между собой. Но если приведенные сообщения помогают установить принадлежность иконы Рублеву, то они решительно ничего не дают для ее датировки. Поэтому понятно, что всякий новый памятник живописи, за которым можно признать какую-то связь с рублевской «Троицей», имеет чрезвычайно важное значение как в деле изучения творчества мастера вообще, так и для освящения истории отдельных его произведений. Новооткрытая «Троица» является именно таким памятником. Она требует ясной постановки вопроса: когда написана «Троица» Андрея Рублева, в 1411 или в 1425—1427 годах?

Для решения этой задачи очень важен иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Ведь он создавался при ближайшем участии Андрея Рублева. Начало работы по украшению монастырского храма живописью, по словам биографа Никона Пахомия Серба, началось после постройки здания<sup>55</sup>. Троицкий собор сооружен над гробом Сергия Радонежского после обретения мощей святого<sup>56</sup>, состоявшегося 5 июля 1422 года<sup>57</sup>. Наиболее вероятная дата постройки Троицкого собора 1423—1424 годы<sup>58</sup>. Живописные работы в соборе могли начаться не раньше 1425 года, ибо требовалось время на просушку стен здания. Пахомий Серб сообщает далее, что роспись Троицкого собора была закончена еще при Никоне<sup>59</sup>. А Никон умер 17 ноября 1427 года, о чем записано в кратком летоисчислении Кирилло-Белозерского монастыря, составленном в середине XV столетия<sup>60</sup>. Следовательно, иконостас нужно датировать 1425—1427 годами<sup>61</sup>.

Изучая троицкий иконостас, В. Н. Лазарев пришел к твердому убеждению, что помимо «Троицы» Андрею Рублеву могут быть приписаны здесь только три

<sup>52</sup> Стоглав. Казань, 1862, стр. 165, гл. 51, вопрос 1.

<sup>53</sup> И. Сахаров. Исследования о русском иконописании, кн. 2. СПб., 1849, Приложение, V, стр. 14 («Сказание о иконоисцах» составлено Сахаровым по рукописям Пешехонова и Григорьева); Ф. И. Буслаев. Литература русских иконописных подлинников. — Сочинения, т. II. СПб., 1910, стр. 397 (Клипповский подлинник по рукописи графа Строганова).

<sup>54</sup> И. Э. Грабарь. Указ. соч., стр. 68, прим. 71.

<sup>55</sup> В. Яблонский. Указ. соч., Приложение, стр. LXXXVI.

<sup>56</sup> А не раньше обретения, как считал М. Н. Тихомиров (М. Н. Тихомиров. Андрей Рублев и его эпоха. — «Вопросы истории», 1961, № 1, стр. 12).

<sup>57</sup> Н. Тихонравов. Древние жития Сергия Радонежского. М., 1892, стр. 50.

<sup>58</sup> Г. И. Вздорнов. В архитектурной истории Саввина-Сторожковского монастыря. — «Памятники культуры», 3. М., 1961, стр. 111, прим. 7.

<sup>59</sup> В. Яблонский. Указ. соч., приложение, стр. LXXXVI.

<sup>60</sup> «В лето 6936 преставися преподобный игумен Никон, чудный старец, седмица цветущими, вобрив 17, 5 часа дне» (А. А. Зимин. Краткие летописи XV—XVI вв. — «Исторический архив», V. М. — Л., 1950, стр. 26). Летописец, опубликованный Зимниным, в свое время был в руках Карамзина, сославшегося на известие о Никоне (Н. М. Карамзин. История Государства Российского, т. V. СПб., 1817, стр. 568, прим. 386). Рассказанным о смерти Никона занимался также И. А. Голубцов, пришедший к аналогичному заключению (АСЭИ, т. I. М., 1952, стр. 764).

<sup>61</sup> Эта дата подтверждается еще следующим. В «Житии преподобного Никона Радонежского», составленном со слов его ученика Игнатия, говорится, что когда Никон задумал украсить Троицкий собор иконостасом и фресками, он «отъ некихъ възбранивъ быше, гладу бышу тогда велику скудость ради прилучившюся» (Н. Тихонравов. Указ. соч., стр. 177, прим. 2 и стр. 176). На Русь, как и в других странах, голод обычно сопровождался эпидемиями. А известно, что в 1425—1427 годах на Москве и в Подмосковье был сильнейший мор (ПСРЛ, т. XXV. Московский летописный свод конца XV века. М. — Л., 1949, стр. 247, под 1425—1427 гг. Мор начался с Троицка дня, в 1425 году — 27 мая). Ясно, что «Житие Никона» имеет в виду эти годы. Отсюда вытекает, что роспись Троицкого собора и создание его иконостаса осуществлены в 1425—1427 годах.

иконы: «Крещение», «Архангел Гавриил» и «Апостол Павел»<sup>62</sup>. Из этих икон чиновой образ архангела Гавриила, как нам кажется, дает очевидные доказательства в пользу того, что икона «Троица» написана Андреем Рублевым одновременно с прочими иконами иконостаса, т. е. в 1425—1427 годах. В свое время И. Э. Грабарь, подыскивая аналогии типу ангелов «Троицы», но еще не зная всех икон Троицкого собора, находившихся в процессе раскрытия, остановился на ликах ангелов из фрески «Страшный суд» на большом своде владимирского Успенского собора. По мнению И. Э. Грабаря, сходство голов ангела на фреске и ангелов «Троицы» наглядно подтверждало ранее возникновение иконы<sup>63</sup>. Но сейчас мы с большими основаниями можем считать, что типу ангелов «Троицы» нет аналогии более яркой и убедительной, чем голова архангела Гавриила (стр. 141). Тяжелая шапка волос, образующих сначала локоны, а потом ниспадающих на шею, одинаковый наклон головы, низкий лоб, миндалевидной формы глаза, тонкий нос, отчетливый рисунок небольшого рта с припухлой нижней губой, округленный подбородок, общий овал передней части лица — все это в такой степени совпадает в обеих иконах, что заключение напрашивается само собой: иконы «Архангел Гавриил» и «Троица» написаны не только одним художником, но и в одно время. Там и тут мы видим широкие высветления щек, оставляющие в тени глаза, мелкий мазок с правой стороны, тонкие белые движения на шее, идущие сверху вниз, а не справа налево, как в голове ангела на владимирской фреске.

Сопоставление икон Троицкого собора лавры — «Архангела Гавриила» из «Денсуса» и местной иконы «Троицы»<sup>64</sup> — убеждает в синхронности их написания. Поэтому из двух монументальных икон «Троицы», относившихся к началу XV века, с деревянной Троицкой церковью 1411 года правильно связать новооткрытую икону и, следовательно, считать, что она предшествует «Троице» Андрея Рублева<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> В. Н. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 44, 50.

<sup>63</sup> И. Э. Г р а б а р ь. Указ. соч., стр. 77, рис. на стр. 23 и 75.

<sup>64</sup> Здесь и далее мы называем рублевскую икону «Троицы» храмовой (местной). Предположение В. Антоновой (В. А н т о н о в а. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева, стр. 33—34), что «Троица» была написана Рублевым не как храмовый образ, а как надгробная икона «в похвалу» Сергию и стояла не в иконостасе, «а в ногах особого надгробного сооружения, не примыкавшего к алтарной преграде», представляется нам сомнительным. В первой половине XV века на гробе Сергия стояла одна икона — «Явление Богоматери с апостолами Петром и Иоанном Сергием», как это видно из летописного рассказа о поимании великого князя Василия Васильевича в Троицком монастыре Дмитрием Шемякой и Можайским князем Иваном Андреевичем в 1446 году (ПСРЛ, т. VI, СПб., 1853. Софийская вторая летопись, стр. 174). По контексту рассказа получается, что место этой иконы при гробе Сергия было истонченным, т. е. давным. Василий II и Дмитрий Шемяка целовали ее при заключении мира в Троице-Сергиевом монастыре в 1441—1442 годах (Л. В. Ч е р е н и н. Образование русского централизованного государства в XIV—XV веках. М., 1960, стр. 771).

<sup>65</sup> Н. А. Маясова, кратко упомянув об этой иконе в статье о гоудневской копии с «Троицы», рассматривает памятники подобным же образом (Н. А. М а я с о в а. О датировке древней копии «Троицы» Андрея Рублева из иконостаса Троицкого собора. — «Сообщения Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника», вып. 3, Загорск, 1960, стр. 173). См. также: О. А. Б е л о б о в а. Живопись XIV века. — В сб. «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, стр. 76, рис. 68.

При обсуждении настоящей статьи на заседании группы по изучению древнерусского искусства в Институте истории искусств Министерства культуры СССР 9 апреля 1963 года некоторыми товарищами была высказана мысль, что новооткрытая икона «Троицы» была предназначена для каменной церкви св. Духа и, следовательно, написана около 1477 года (см. также: М. А. И л ь и н. Zagorsk. Trinity-Sergius Monastery. Moscow, 1967, стр. 63, рис. 43—45). Такая постановка вопроса нам кажется непримемлемой. В пользу более ранней датировки иконы свидетельствуют строение ее доски, сходное с досками икон «Денсуса» Благовещенского собора Московского Кремля, довольно жесткая стилистическая манера, но имеющая ничего общего с иконами 70-х — 80-х годов XV века (это время творчества Дионисия), иконографический извод. Было бы странно, если бы для Духовской церкви написали икону, столь сильно отличающуюся от иконы «Троицы» Андрея Рублева. После Рублева храмовые иконы «Троицы» в соборах подмосковных монастырей писали по образцу местной иконы собора Сергиева монастыря. Таковы оригинал «Махришской Троицы» XV века в музее города



Андрей Рублев. Архангел Гавриил. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора  
Троице-Сергиевой лавры. 1425—1427 годы

Когда византийские или древнерусские иконописцы писали «Ветхозаветную Троицу», они в подробностях передавали ту обстановку и условия, при которых божество явилось Аврааму. Главное в подобного рода иконах — это обстоятельство рассказа библейской легенды с ее неторопливо развертывающимся действием. Казалось, художнику всякий раз доставляло удовольствие показать, как ангелы явились к патриарху, как он разместил их под сенью мамврийского дуба, приказал заколоть для них «млада и добра» тельца и затем с суругой своей Саррой угощал ангелов, догадываясь о воплотившихся в них трех лицах святой Троицы. «Ветхозаветная Троица» — это всегда рассказ с вытекающими отсюда законами места, времени и действия.

На публикуемой иконе Авраам и Сарра прислушивают ангелам. Авраам, держащий обеими руками чашу, виден между левым и средним ангелами, а Сарра — между средним и правым. Ясно, что, размещая их таким образом, художник стремился подчеркнуть главенствующее значение среднего ангела. Авраам стоит по правую руку от него, одесную, Сарра же — по левую руку, что намекает на ее второстепенное положение женщины в семье патриарха. Мастер не мог написать их иначе, а подобное распределение лиц на иконе повлекло за собою и соответствующую постановку предметов на втором плане. Палаты, в которых Сарра находилась в момент явления Троицы Аврааму и откуда она вышла на голос мужа<sup>66</sup>, помещены художником за ее спиной, а оранжевая с тонкими прямоугольными лепядками скала написана позади Авраама. Дуб мамврийский, указывающий на место происхождения действия, высится прямо за средним ангелом.

В соответствии с общим замыслом художника, стремившегося облечь традиционный сюжет явления Троицы в рамки рассказа, в иконе палаты, скала и дуб занимают непомерно большое место<sup>67</sup>. Они плохо согласованы с фигурами ангелов, Авраама и Сарры. Несогласованность первого и второго планов свойственна почти всем иконам «Троицы» XIII—XIV веков, что вытекает из общего содержания этих икон, ибо в них изображена не столько «Троица», сколько представлен факт явления Троицы Аврааму и последовавшая за явлением трапеза. Необходимость выбора многофигурной сцены (с ангелами, патриархом, Саррой, с отроком, закаляющим тельца) и особое внимание к аксессуарам, раскрывавшим обстоятельства, при которых произошло событие, стесняли свободу творческого восприятия данного сюжета иконописцами и отодвигали композиционные задачи на второй план. Мы видим явное воздействие традиционной интерпретации «Троицы» на конкретные способы выражения этого содержания, без особых различий повторяющиеся в десятках памятниках, трактующих тему «Троицы».

---

Александрова и копия с нее конца XV — начала XVI века в ГИМ, «Троица» письма Паисия конца XV века из Иосифова-Волоколамского монастыря в ГТГ, «Троица» XVI века в Рождественском приделе Софийского собора в Новгороде, «Троица» конца XVI века в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры (годуновская копия с «Троицы» Андрея Рублева) и др. В. Н. Лазарев считает новооткрытую икону памятником рубежа XIV—XV веков (написана старшим современником Рублева), но не связывает ее с какой-либо из Троицких церквей Сергиева монастыря (В. Н. Лазарев, Андрей Рублев и его школа, стр. 136—137).

<sup>66</sup> Ветхий Завет. Первая книга Моисеева, Бытие, XVIII, 9.

<sup>67</sup> Такое же большое место они занимают на упоминавшейся выше пелене Загорского музея. Но пелена является примером композиции «Троицы» без Авраама и Сарры, типична в этом плане к иконе, написанной Рублевым. По совпадению в себе признаков, характерных для новооткрытой иконы и для «Троицы» Андрея Рублева, пелена занимает как бы промежуточное место между ними. Нельзя ли по этим признакам датировать ее 10-ми годами XV века? Техника шитья пелены (шелк, гладкий шов, золотая нить) сильно напоминает технику шитья плащаницы 1410 года с монограммой митрополита Фотия (ГИМ, инв. № К-124) и запрестольной пелены 1410—1416 годов (ГИМ, инв. № 19724/РВ-2).

Но в нашей иконе есть одна деталь, которой весьма трудно подыскать соответствующие аналогии в более древних изображениях явления Троицы Аврааму. Здесь фигуры ангелов, Сарры и Авраама образуют круг, а контуры спинок боковых ангелов точно повторяют соответствующие части круга. Избранная художником композиционная схема первого плана должна была, по его мысли, способствовать концентрации внимания на трапезе, хотя следует сказать, что предметы второго плана сохраняют свое значение и вес в композиции, нейтрализуя, быть может, замысел иконописца. Настроение лирического раздумья, безмолвного созерцания трапезы ослабляются еще тем, что автор слишком много внимания уделил сюжету гостеприимства, Аврааму и Сарре. Он изобразил их, в силу старой традиции, под влиянием которой находился. Однако, избрав удлиненный вверх формат иконы, художник не имел возможности образовать широкие интервалы между фигурами ангелов, и поэтому Авраам и Сарра оказались как бы втиснутыми в узкие промежутки между ними. Особенно показательна в этом плане фигура Авраама. Ему преграждают путь ангельские крылья, он с трудом пробирается к престолу. Икона не имела бы этих недостатков, если бы художник не писал ее с постоянной оглядкой на старые образцы. Но он избрал компромиссный путь. Вот почему содержание нашей иконы и средства его выражения производят такое двойственное впечатление.

Но все недостатки, свойственные новооткрытой иконе, и, пожалуй, все новое, что внес в эту композицию написавший ее художник, становятся заметными только потому, что существует икона, созданная Рублевым. Тот факт, что обе лаврские иконы «Троицы», как написанная Андреем Рублевым, так и новонайденная, отделены одна от другой незначительным промежутком времени (14—16 лет), естественно направляет наш интерес к сравнительному изучению памятников.

В силу специфических условий, сложившихся в художественной практике древней Руси<sup>68</sup>, Андрей Рублев, приступая к написанию новой иконы «Троицы» для каменного собора Сергиева монастыря, должен был ориентироваться на прежний образ, находившийся в деревянной церкви. Какими бы чрезвычайными ни казались нам обстоятельства, сопровождавшие строительство и украшение собора над могилой Сергия Радонежского, мы все же не можем преуменьшать роль традиций и значение тогдашних иконописных подлинников, в какой бы форме последние ни существовали. Если бы мы сравнивали иконы «Троицы» между собой, не имея о них каких-либо исторических данных, и старались понять, в каком соотношении находятся памятники, то мы бы пришли к несколько неожиданным результатам, что черты сходства и различия выступают здесь в равных количествах. Эти черты не позволяют определить, какая из икон появилась раньше, а какая позже. Но, предполагая, что новооткрытая икона возникла в 1411 году, а рублевская — в 1425—1427 годах, мы не можем не признать, что, по-видимому, Андрей Рублев знал произведение неизвестного нам художника, но пошел значительно дальше в истолковании и воплощении традиционного сюжета.

На рублевской иконе нет ни Авраама, ни Сарры, а скала, палаты и дуб сравнительно с новооткрытой иконой сильно уменьшены в размерах. Такая «Троица» не была явлением неожиданным. Еще в Нередице мы имеем изображение «Троицы» без Авраама и Сарры. В XIII—XIV веках появилось немало памятников промежуточного характера типа «Троицы» на Тверских вратах собора Александровской слободы, где фигурки Авраама и Сарры настолько незначительны по размерам и так удалены от центральной группы трех ангелов, что перестают играть важную роль в иконе. Сюда же относится и большая группа изображений «Троицы» на каменных, костяных и металлических иконках, малые размеры которых диктовали выбор

<sup>68</sup> См. об этом: В. Н. Л а з а р е в. О методе работы в рублевской мастерской.— «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. I. М., 1946, стр. 60—64.



Панагия Никона Радонежского. Первая четверть XV века. ЗИХМЗ

сокращенного варианта: либо только трех ангелов<sup>69</sup>, либо ангелов, Авраама и Сарры<sup>70</sup>, либо ангелов без Авраама и Сарры, но с дубом, палатой и горками<sup>71</sup>.

Очень интересны и важны для понимания истоков рублевской композиции «Троица» изображения триединого бога на створках панагиаров и панагий (стр. 144). Панагиары служили для хранения и возношения богородичного хлеба, а панагии, кроме того, для переноски хлеба в пути. В чин возношения богородичного хлеба входило прославление Троицы и, в частности, Христа<sup>72</sup>. Поэтому на внутренней стороне одной из створок панагиаров и панагий обязательно изображалась «Троица» и чаще всего — без Авраама и Сарры, без дуба, скалы и дома<sup>73</sup>. Эти простейшие

<sup>69</sup> См. Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог, Загорск, 1960, № 46а (стр. 156), 51 (стр. 161). Обе иконки XV века.

<sup>70</sup> Н. М. Аллицкий. Створка панагиара..., рис. 2 (стр. 35). Шиферная икона XIII века из ГРМ.

<sup>71</sup> Т. В. Николаева. Указ. соч., № 45 (стр. 155). Костяная иконка XV века.

<sup>72</sup> Н. П. Коидяков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 222—234; Н. М. Аллицкий. Створка панагиара..., стр. 32—39.

<sup>73</sup> Таков панагиар XIII века из Русского музея, изданный Н. Малицким («Створка панагиара...», стр. 33, рис. 1) и панагия, хранящиеся в ризнице Троице-Сергиевой лавры: 1) серебряная панагия первой четверти XV века, принадлежавшая игумену Николу Радонежскому (Т. В. Николаева. Указ. соч., № 90-б); 2) дубовая панагия второй половины XV века (там же, № 97-а); 3) дубовая панагия XV века (там же, № 99-а); 4) московская серебряная панагия конца XV века (там же, № 100-б); 5) московская панагия XV века из Кирилло-Белозерского монастыря, ныне в Оружейной палате (там же, рис. 14). Аналогичный иконографический извод воспроизведен на внутренней стороне знаменитого новгородского панагиара 1435 года, хранящегося в Новгородском музее.

композиции связаны с литургическим текстом, сопровождавшим чин возношения богородичного хлеба, где говорится не о явлении Троицы Аврааму, а о трех божественных ипостасях Троицы. В основу изображений на панagiaх положена, таким образом, литургическая песнь отвлеченного характера, а не литературная программа из Ветхого Завета, обычно влиявшая на развернутое воплощение текста. Поэтому ошибаются те исследователи, которые толкуют композиции на створках панагиаров и панагий без Авраама и Сарры как результат влияния «Троицы» Андрея Рублева.

Лучшие из мастеров понимали, конечно, что центр тяжести в такого рода изображениях должен был лежать в области тончайших духовных связей, которые объединяют трех ангелов в единое нерасторжимое целое. Но в силу ремесленного характера подавляющего большинства подобных изделий, их мелкого размера задача долгое время оставалась почти неразрешимой. Понятно, что и первые большие иконы «Троицы» без Авраама и Сарры, если даже предположить, что они существовали до Андрея Рублева<sup>74</sup>, должны были иметь ясные следы их прообраза. В них еще не было (и не могло быть) той глубины содержания и сосредоточенности, той концентрации художественного образа, какие нашли свое полное воплощение только в рублевской «Троице».

Нам кажется, что художник, написавший новооткрытую «Троицу», был одним из предшественников Рублева. Он был старше его. Но ему пришлось работать в те годы, когда Рублев и его произведения были уже хорошо известны в Москве и не могли не обратить на себя внимания. В новой иконе много признаков, говорящих о знакомстве ее автора с подлинными произведениями великого живописца. Повороты голов ангелов, выражение тихой печали на ликах среднего и правого ангелов, весь очерк фигуры последнего навеяны, по-видимому, звенигородским чином, фресками Успенского собора во Владимире и какими-то другими, очевидно несохранившимися, созданиями Андрея Рублева. И хотя в целом этот неизвестный предшественник Рублева остался на старых позициях, все же он, вероятно, работал в среде, где переоценка ценностей сопровождалась характерными для переходной эпохи шатаниями и сомнениями.

Всякий памятник искусства, независимо от того, плохой он или хороший по качеству исполнения (если только он не является результатом преднамеренной стилизации, сознательным искажением правды), всегда отражает действительно имевшее место в художественной жизни страны процессы. Именно в этом смысле наша икона очень важна, так как она позволяет осветить некоторые явления в истории московской живописи 10-х годов XV столетия. Она хорошо показывает, какого рода столкновения происходили в искусстве между Рублевым и его школой и мастерами, работавшими в традициях XIV века. Насколько живучими были эти традиции, видно по иконостасу Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Как известно, число иконописцев, писавших троицкий иконостас, было очень большим. Вместе с передовыми художниками здесь работали мастера, не только стоявшие особняком по отношению к Рублеву и его ближайшим помощникам, но и такие, искусство которых можно было бы с успехом рассматривать в рамках XIV сто-

Ср. также панагар XIII—XIV веков из Антонова монастыря в Новгородском музее (Н. Г. Подрывилов. О некоторых вопросах истории прикладного искусства древнего Новгорода. — «Культура и искусство древней Руси». Л., 1967, стр. 97—98, табл. 48).

<sup>74</sup> Австрийская исследовательница Т. Экхардт считает, что первой большой иконой «Троицы» без Авраама и Сарры является не «Троица» Рублева, а сербская икона, хранящаяся в Дечанах, которую она датрует XIV веком (Th. Eckhardt. Die Dreifaltigkeitsikone Rublevs und die russische Kunstwissenschaft. — «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», Bd. 6, Hf. 2. München, 1958, стр. 161). Это непорозумение, так как дечанская икона «Троицы» написана в XVI веке (V. Djurgić. Ikone de Yougoslavie. Beograd, 1961, № 68, табл. LXXXIX).

летия. Это авторы праздничных икон «Тайная вечеря», «Вознесение» и некоторых других <sup>75</sup>.

На протяжении первой половины XV века из мастерских Москвы и подмосковных монастырей вышло немало подобных икон архаического склада <sup>76</sup>. В этом нет ничего странного, ибо на рубеже двух больших эпох, в данном случае это XIV и XV века, всякий раз происходит нечто вроде диффузии. Отдельные памятники искусства — провозвестники нового стиля — появляются задолго до того, как этот стиль прочно установится во всех областях художественного творчества, и, наоборот, появление памятников традиционного направления возможно много лет спустя после победы прогрессивных течений. Между этими полюсами, на которых стоят художники разных убеждений, существуют колеблющиеся элементы. Они испытывают влияния и обычно тяготеют к той или иной стороне, но не постоянно, а в зависимости от перевеса одной из них, что тотчас отражается на их искусстве. Новооткрытая «Троица» и является произведением одного из таких иконописцев, ибо она соединяет в себе как старые, так и новые черты. В рисунке этой иконы есть скованность и неточность (особенно характерен жест правого ангела), типичные для икон XIV века или для вещей традиционного направления вроде упомянутых икон праздничного яруса троицкого иконостаса. С другой стороны, икона была создана под явным впечатлением от живописи Андрея Рублева и его прямых учеников и единомышленников. Ее автор пытался дать старший повествовательный вариант «Троицы» в оболочке новых, усвоенных им от Рублева, живописных и отчасти композиционных приемов, в чем и достиг некоторых результатов.

При всех признаках, указывающих на связь автора новонайденной «Троицы» с живописью XIV века, написанная им икона является, конечно, памятником эпохи Рублева. Она тесно примыкает к современным ей произведениям по своим краскам. В отличие от византийских памятников живописи конца XIV — начала XV веков, с их мрачным и тревожным колоритом, общей тяжеловатой и беспокойной тенью, окутывающей предметы и фигуры, жесткими контрастами темного и светлого, русские иконы отличаются теплотой своих красок. Московские иконописцы конца XIV — начала XV века в особенности испытывали стремление к неярким, но светлым краскам. Светло-коричневые, оранжевые, желтые, красные и золотые тона, частые пробы и беловатое вохрение в ликах всегда образуют полную прелесть живую гамму, иной раз как бы намеренно усиленную внезапно появляющимся холодным зеленоватым или голубым цветом. Больше всего холодных красок при явном преобладании золотистых тонов в «Троице» Рублева, где удивительным образом сочетаются глубокий темно-вишневый цвет с лазурным в одеждах среднего ангела. Андрей Рублев использовал в работе над иконой «Троицы» примерно те же краски, что и его предшественник, и даже расположил их так, как они расположены в иконе 1411 года. Но разница между ними в том, что автор новонайденной иконы был весьма далек от изысканности и смелого эксперимента в выборе и употреблении цвета, его краски проще и глуше, им недостает цельности и силы. На среднем ангеле напей «Троицы» темно-вишневый хитон с золотыми ассистами и темно-синий, с зеленоватым оттенком, гиматий; на левом ангеле светло-синий (у Рублева он голубой) хитон и светло-коричневый гиматий, еще сохраняющий следы смывых высветлений, сквозь которые просвечивает нижележащий красочный слой; на правом ангеле — синий хитон и светло-зеленый гиматий с пробелами, положенными на голубоватую подготовку <sup>77</sup>. Эти несколько темноватые краски иконы хорошо характеризуют

<sup>75</sup> В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы, стр. 164—170.

<sup>76</sup> Там же, стр. 187, 190.

<sup>77</sup> Общее совпадение красок в иконах «Троицы» 1411 года и 1425—1427 годов лишний раз доказывает, что обе они создавались в Троице-Сергиевом монастыре и что Андрей Рублев использовал в своей работе икону 1411 года. Обратное невозможно, потому что от художника, если бы он писал



ее общую архаичную основу. Следует отметить также на светло-коричневых крыльях ангелов обилие крупных золотых ассистов, почти не употребляемых Андреем Рублевым. Самые яркие пятна в иконе — красное покрывало Сарры, розоватый престол-тронеца с белыми платами перед каждым из трех чудесных странников, киноварная подушка, на которой сидит правый ангел, и крупные, ровно окрашенные предметы второго плана: оранжевая скала, зеленое дерево и коричневое здание под синей крышей.

Другая деталь, сближающая два памятника, заключается в том, что ни в этой «Троице», ни в иконе, созданной Андреем Рублевым, нет прямых признаков или надписей, которые бы уточняли вопрос о личностях изображенных ангелов<sup>78</sup>. По аналогии с «Зырянской Троицей», надписи на которой удостоверяют, что средний ангел обозначает бога-отца, левый — сына, а правый — св. духа<sup>79</sup>, можно полагать, что в иконе «Троицы» Андрея Рублева мы имеем такое же распределение божественных ипостасей<sup>80</sup>. Конечно, «Зырянская Троица» — памятник провинциальный, и сопоставление с нею «Троицы» Андрея Рублева, на первый взгляд, может показаться странным и необусловленным. Но мы не должны забывать, что «Зырянская Троица» была написана в окружении Стефана Пермского и, возможно, по составленной им программе. Стефан был выдающимся богословом, и такие тонкости, как истолкование трех лиц в иконах «Троицы» с точки зрения ортодоксальной церкви, он, разумеется, знал хорошо. Поэтому содержание «Зырянской Троицы» вполне приложимо и к «Троице» Андрея Рублева. Аналогиям же из числа икон, возникших до «Зырянской Троицы», доверять нельзя, потому что они, как мы уже говорили, изображают не бога-отца, сына и св. духа, а бога (в лице Иисуса Христа) и сопредельных ему ангелов. Есть еще два соображения в пользу того, что средний ангел на иконах 1411 и 1425—1427 годов олицетворяет бога-отца. На обеих иконах средний ангел восседает несколько позади боковых ангелов, «глубже» их. Это особенно заметно в «Троице» Андрея Рублева, который, чтобы показать расстояние между первым и вторым планом иконы, диаметр нимба среднего ангела сделал меньше, чем диаметры нимбов боковых ангелов. Создается поэтому подобие иллюзии, что средний ангел находится от первого плана в некотором отдалении. Но именно «Отцу», как началу, от которого исходит всякое действие, свойственно не находиться позади Сына и Святого Духа: Ему должно только присутствовать, и это присутствие будет означать выражение согласия его воли, Сын же и Дух Святой, как исполнители и завершители воли Отца, естественно, должны быть действующими и помещаться впереди Его, и притом в порядке распределения сначала Сын, а потом и Дух Святой. Такой способ распределения лиц Св. Троицы вызывается самим церковным учением<sup>81</sup>. Известно далее, что в сознании православных повятие Троицы ассоциируется обычно с крестным знаменем. Если бы мы воспроизвели крестное знамение применительно к иконе «Троицы», то мы, естественно, указали бы сначала на ангела,

«Троицу» после появления рублевского оригинала в лауре, потребовали бы снять с последнего прорись.

<sup>78</sup> В древности икона «Троицы», написанная Рублевым, имела надпись по золотому фону: «святая Троица». Поскольку фон ныне почти совсем утрачен, вместе с ним исчезла и надпись, от которой остались едва заметные следы. В новооткрытой иконе позолочены только нимбы ангелов, а фон остался белым. Никаких следов надписи на фоне нами не обнаружено.

<sup>79</sup> П. Шестаков. Чтение древнейшей зырянской надписи..., стр. 39—40.

<sup>80</sup> Н. Деминя. Указ. соч., стр. 49—52. Аналогичным образом ангелов рублевской «Троицы» идентифицируют Д. В. Аппалов, А. Вайкс и П. Евдокимов (D. A i n a l o v. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, стр. 94; A. V e n g e r. Bulletin de spiritualité et de théologie byzantines.— «Revue des études byzantines», XLI, Paris, 1955, стр. 183—184; P. E v d o k i m o v. L'orthodoxie. Neuchâtel, Paris, 1959, стр. 235—237).

<sup>81</sup> И. Н. Богословский. Бог Отец первое лицо Святых Троицы в памятниках древне-христианского искусства.— «Чтения в Обществе любителей духовного просвещения», 1893, май, стр. 550.

сидящего в середине и несколько выше боковых ангелов («во имя бога-отца...»), потом на ангела, сидящего налево («сына...»), и, наконец, на ангела, находящегося направо («...и святого духа») <sup>82</sup>. Но если средний ангел в этих двух иконах олицетворяет бога-отца, являются ли боковые ангелы образами Христа и святого духа, не имеем ли мы здесь отображение старой схемы икон «Троицы» с божеством и двумя ангелами?

Христианская древность строго различала нимб божества и нимбы ангелов и святых <sup>83</sup>. Нимб божества либо восьмиугольный (Саваоф), либо с перекрестием (Иисус Христос). Если в изображении «Троицы» крестчатый нимб имеет только средний ангел, то здесь надо видеть бога и сопровождающих его двух ангелов. Такова шитая пелена с «Троицей» в Загорском музее, где нимб среднего ангела снабжен крестом и даже имеет буквы на ветвях креста OCOH, не оставляющие никаких сомнений в том, что это действительно Иисус Христос <sup>84</sup>. Если же все три ангела имеют одинаковые крестчатые или простые нимбы, то следует считать, что на иконе представлены три лица Троицы.

Мы относим новооткрытую икону и «Троицу» Рублева к последнему типу. В рублевской «Троице» головные повязки всех трех ангелов снабжены лентами, или тороками. Живопись в этих местах смугла, но графы, обозначающая тороки, видна очень хорошо. Тороки же, как известно, являются символом ангельского послушания <sup>85</sup>. Но поскольку Рублев сделал нимбы всех ангелов одинаковыми (к тому же не обозначив перекрестием нимб Христа — нет графы), нам легко заключить, что он стремился изобразить именно «Троицу», т. е. бога-отца, сына и св. духа, а не Христа и ангелов. То же надо сказать и о вновь открытой иконе. Здесь ни средний ангел, ни боковые тороки вообще не имеют. Нет и следов графы, которая бы позволила восстановить рисунок лент. Очевидно, их не было совсем, а если наше предположение правильно, то мы снова имеем перед собою изображение трех лиц «Троицы».

И все же, несмотря на то, что обе лаврские монументальные иконы «Троицы» относятся к одному и тому же типу изображений триединого божества, они чрезвычайно разные. В новонайденной иконе от основной мысли отталкивает второстепенный эпизод прима божества Авраамом и Саррой, а в рублевской «Троице» упор сделан преимущественно на раскрытие философской идеи единства.

Рублев все подчинил выражению этой идеи — композицию, рисунок, линию. Как и всякий другой средневековый художник, он придавал своим произведениям или их отдельным частям символическое значение. Зная, что от него требуется изобразить «Троицу» как нераздельное триединое божество, не имеющее начала и конца, он избрал форму

<sup>82</sup> Мы не можем согласиться с утверждением Л. Успенского, что ангелы на иконе «Троицы» Андрея Рублева олицетворяют бога-отца (левый), сына (средний) и св. духа (правый) согласно простому порядку слева направо по формуле во имя бога-отца, сына и святого духа (L. O u s r e n s k y u n d W. L o s s k y. Der Sinn der Ikonen. Bern—Olten, 1952, стр. 242). Мнение, согласно которому средний ангел — это Иисус Христос, левый — бог-отец и правый — св. дух, поддерживают также В. И. Зазарев, Г. Крут и Р. М. Малика (В. И. З а з а р е в. Андрей Рублев и его школа, стр. 36 и прим. 77, 78 на стр. 61—62; Г. К р у т и Р. М. М а л и к а. «Вестник русского патриаршего экзархата в Западной Европе», 1960, № 2, стр. 115—120; R. M. M a l i n k a. Zur Personendeutung auf Rublev's Dreifaltigkeitsikone. — «Östkirchliche Studien», 1962, 11, стр. 3—13; е го ж е. Andrei Rublev's Dreifaltigkeitsikone. Geschichte, Kunst und Sinngehalt des Bildes. München, 1964, стр. 48—52).

<sup>83</sup> Н. В. П о к р о в с к и й. Очерк памятников христианского искусства и иконографии. Изд. 3. СПб., 1910, стр. 286.

<sup>84</sup> Буквы составляют слово б о ж е — сын, или сущий, подлинный — эпитет, употреблявшийся только по отношению к Христу. Развернутое толкование слова имеется у Максима Грека (Сочинения, ч. 3. Казань, [б. г.], стр. 115—117). Есть и русские объяснения слова.

<sup>85</sup> Примечательно, что средний ангел с крестчатым нимбом (Христос) и композиции «Троицы» на Васильевских и на Тверских вратах собора в Александре, а также на шитой пелене Загорского музея, тороков не имеет; их несут лишь боковые ангелы. О тороках см. Д. В. А й и а л о в. Византийская живопись XIV столетия, стр. 137.

круга — символ вечности — и написал ангелов так, что их силуэт в целом составил окружность. Каждый из ангелов должен был нести равную долю общего смысла иконы. Их повороты, жесты, выражение лиц должны были быть согласованы так, чтобы в глазах зрителя все три ангела казались главными, немислимыми в отдельности. И тут Рублев воспользовался искусством линии, которой он владел в совершенстве. Линии в иконе «Троица» спокойные, мягкие, обволакивающие. Они способны передать сокровенные движения души. С помощью линий, идущих в одном направлении по замкнутому кругу и как бы продолжающих одна другую, Рублев распространяет идею нераздельности, единства даже на неодушевленные предметы, изображенные на иконе. Медленный текучий ритм создает настроение бесконечности, светлой печали — и все это качества, присущие каждому ангелу и даже дереву, скале, дому. Иными словами, эту сторону «Троицы» Андрея Рублева можно выразить так, что благодаря линии в ней часть и целое находятся в состоянии, близком к их взаимному равновесию. Отсюда последовательно вытекает художественная цельность произведения, ибо в нем нет ни одной детали, ни одного образа, ни одной линии, которые бы по-своему не выражали или не дополняли мысль, вложенную в икону.

С первых лет появления в иконостасе Троицкого собора Сергиева монастыря «Троица» Андрея Рублева должна была привлекать внимание и вызывать всеобщее восхищение тем, что здесь в совершенной форме выражено единство группы ангелов. Задача изображения триединого божества, как мы уже говорили, ставилась и до Рублева, в частности художниками, работавшими в области мелкой пластики. Но изображения «Троицы» на панно, панатгах, каменных, косячных и деревянных резных иконах были слишком мелкими, а иконография этих вещей неустойчива, ибо на нее влияли и форма предмета, и его назначение, и трудности технического исполнения, и, наконец, личные вкусы заказчиков, бывших потребителей этих портативных икон. Иконографическое же содержание главной храмовой иконы Троице-Сергиева монастыря должно было явиться важным моментом в тогдашней церковной и общественной жизни московского великого княжества.

Чтобы оценить икону Рублева в полной мере, необходимо коснуться политической обстановки его времени. Эта обстановка была очень трудной и неустойчивой<sup>86</sup>. Феодальные войны, упорные попытки удельных князей добиться великокняжеского стола происходили под знаменем возвращения к старым правилам и традициям. Напомним, что в политической борьбе этой поры видное участие принимал князь Юрий Дмитриевич Звенигородский, один из инициаторов постройки белокаменного собора над гробом Сергия Радонежского. Юрий Звенигородский выступал против великого князя Василия Васильевича, возглавлял и поддерживал наиболее реакционные силы. Атмосфера общественной жизни в этот период в какой-то мере способствовала, следовательно, появлению ретроспективных тенденций в искусстве, а Троице-Сергиев монастырь должен был стать чуть ли не главным очагом этих настроений. Логика вещей требовала бы даже, чтобы мы признали правильной датировку «Троицы» Андрея Рублева 1411 годом, а новооткрытую икону отнесли к 1425—1427 годам. В таком случае архаический склад рассматриваемой иконы отразил бы тенденцию, наметившуюся в общественной жизни.

Однако нам кажется, что комплекс идей, лежащий в основе «Троицы» Андрея Рублева, обусловлен иными причинами.

Как мы уже говорили, русские иконы «Троицы» XIV—XV веков распадаются по содержанию на два варианта. Одни из них изображают Христа и двух ангелов

<sup>86</sup> Л. В. Черепнин. Образование Русского централизованного государства в XIV—XV веках. М., 1960, стр. 737, 743 и сл.

(это преимущественно памятники XIV века)<sup>87</sup>, другие — триединое божество (это преимущественно памятники XV века)<sup>88</sup>. Не исключено, что уже современники часто путали оба варианта и смысл второго переносили на первый. Очень показательна в этом плане икона «Троицы» XV века, хранящаяся в Историческом музее в Москве<sup>89</sup>. Все три ангела на этой иконе имеют крестчатые нимбы с буквами OSON. Можно было бы заключить, что каждый в отдельности и все вместе они олицетворяют Иисуса Христа. Однако над ангелами имеются обозначения: «СНЪ», «IC XC», «СТЫ ДХ», а изображение в целом снабжено надписью: «СТАЯ ТРОЦА». Если принять во внимание только надписи, то можно сделать вывод, что художник написал три лица Троицы. Не менее любопытна икона XV века, написанная где-то на севере и хранящаяся теперь в Савиклей (США)<sup>90</sup>. Три ангела на этой иконе изображены абсолютно одинаково. Появление подобной иконы становится сразу же понятным, как только мы обратимся к поясняющей надписи над головою среднего ангела. Это даже и не надпись, а своеобразный комментарий, раскрывающий нам замысел автора, который хотел показать, что он писал не Христа и ангелов, а именно «Троицу». Надпись гласит: «ВЪ ТРЦЪ БГЪ СЪПЦЪ-І СНЪ-І СТЫ ДХЪ». Прошло немного времени, и чья-то чужая рука около головы каждого ангела приписала: «ИС ХС», «IC XC», «IC XC», и тем самым совершенно искавила смысл иконы. Подобные противоречия, как нам кажется, существовали и на рубеже XIV—XV веков.

Не совсем ясное разграничение трех лиц Троицы на протяжении XIV — начала XVI века неоднократно возбуждало вопрос об их конкретизации, и на этой почве появился ряд обширных сочинений, посвященных как критике догмата троичности божества, так и его защите. К последним, в частности, принадлежит «Слово на ересь новгородских еретиков, глаголющих, яко не подобает писати на иконах святую и единую Троицу: Авраам бо, рече, видел есть бога с двема аггелом, а не Троицу...» Еще не решен окончательно вопрос об авторе этого «Слова на ересь...», в котором с почти одинаковыми основаниями можно видеть Иосифа Волоцкого или Нила Сорского<sup>91</sup>. Они оба активно выступали против новгородской ереси жидовствующих. И вот автор «Слова на ересь...», опровергая еретические объяснения Троицы как бога и двух ангелов, ссылается на следующий (правильный с его точки зрения) тип иконы: «Они же (ангелы. — Г. В.) сядиши вси три в едином месте, равни славою, равни честию, и не один вышше, ниже менши, равно и послужение, равно и поклонение от Авраама прияша. И аще бы бог был с двема аггелом, то како бы дръзнули аггелы съспрестолни быти богу»<sup>92</sup>.

Эти слова трудно отнести к изображениям «Троицы» XIV века, ибо атрибуты, которыми снабжены ангелы, и наличие креста в нимбе среднего из них ясно указывает на божество и на спрестольных ему двух ангелов. Но ссылка «Слова на ересь...» вполне приложима к новооткрытой иконе и особенно к «Троице» Андрея Рублева, которую можно рассматривать как чистейший образец догматического истолкования

<sup>87</sup> «Троица» из Ростова Великого (начало XIV века), пластины Васильевских (1336) и Тверских (середина XIV века) врат собора в Александро-вской пустыни Загорского музея (10-е годы XV века).

<sup>88</sup> Самый ранний пример — «Зырянская Троица», публикуемая икона (1411), «Троица» Андрея Рублева (1425—1427).

<sup>89</sup> Инв. № 61847 (IVIII-878). Летом 1960 года она была экспонирована на выставке, посвященной искусству времени Андрея Рублева. См. «Искусство Руси эпохи Рублева XIV — начала XV века», Каталог. М., 1960, № 62.

<sup>90</sup> Н. P. G e r h a r d. Welt der Ikonen. Recklinghausen, 1957, стр. 124, табл. IX (с фантастической атрибуцией — владимиро-суздальская школа XIV века); Н. S e r o b u c h a. Meisterwerke der Ikonmalerei. Recklinghausen, 1961, стр. 199—200, табл. XXXVIII (приписывается московской школе XV века).

<sup>91</sup> Н. А. К а з а к о в а и Я. С. Л у р ь е. Антифеодалные движения на Руси XIV — начала XVI века. М. — Л., 1955, стр. 321—322.

<sup>92</sup> Там же, стр. 361.

Троицы в области искусства. Не будет большой ошибки, если мы предположим, что икона «Троицы» была написана Андреем Рублевым с целью установить в московской живописи канонический тип изображения триединого бога. Ведь храмовая икона собора Троице-Сергиева монастыря пользовалась очень широкой известностью. Окончательное установление иконографического типа «Троицы» сразу же проследить было бы вольным и невольным высказывания о Троице, то как о трех ангелах, посланных богом к Аврааму, то как об Иисусе Христе с двумя ангелами<sup>93</sup>.

Если это правильно, станет понятным и загадочное появление новой местной иконы в Троицкой церкви Сергиева монастыря (рублевской) через четырнадцать — шестнадцать лет после написания новонайденной «Троицы». Последняя все же не отвечала полностью строгим требованиям ортодоксальной церкви, ибо здесь к среднему ангелу обращаются Авраам и Сарра, откуда можно было бы сделать вывод об особом положении этого лица Троицы. Рублев устранил фигуры Авраама и Сарры, почти во всем уравнил ангелов. Лишь клав на хитоне среднего ангела (деталь, далеко не сразу бросающаяся в глаза) указывает, вероятно, что это особое лицо Троицы.

В «Троице» Рублева левый и средний ангелы (Христос и бог-отец) благословляют стоящую посреди стола чапу. В чаше видна голова тельца. По объяснению церкви тельец есть прообраз новозаветного агнца, поэтому чаша приобретает евхаристическое значение в общем смысле иконы: Христос, благословляя ее, как бы выражает готовность принести себя в жертву, а бог-отец благословляет Христа на подвиг. На белом фоне престола четко видна и правая рука третьего ангела (святого духа), но он не благословляет чаши, а присутствует при евхаристии как утешитель<sup>94</sup>, как вечно юное, неумирающее начало, как символ грядущего воскресения.

Таким образом, кроме чаши с головой тельца, ничто не связывает ангелов с земным, полным тревог и беспокойства, миром. Выбор именно такого варианта «Троицы», который лишен всякой конкретизации и наглядности исторического события, конечно, восходит к особым пожеланиям Андрея Рублева, Никона, игумена Троицкого монастыря, и тех лиц, которые влияли на деятельность Рублева и Никона. Для решения этой проблемы у нас нет ясных и твердых данных, кроме самих памятников. За отсутствием иных источников, значение таковых остается пока за иконами 1411 и 1425—1427 годов. Их сопоставление одна с другой и с прочими изображениями на ту же тему свидетельствует, что икона «Троицы» Андрея Рублева резко отличается от предшествующих ей памятников. Она имеет полемическое содержание и, несомненно, была направлена против еретических толкований догмата, возникших задолго до открытого выступления новгородских еретиков в 70-х годах XV века<sup>95</sup>.

Существование антиринитариев в конце XIV — первой половине XV века надежно засвидетельствовано источниками, собранными и изученными с интересующей нас точки зрения А. И. Клибановым. Еретиками, отрицавшими троищность божества, были Маркиан в Ростове (между 1386 и 1389 годами)<sup>96</sup> и, очевидно, немалая по составу группа лиц во Пскове, деятельность которой падает на 10 — 40-е

<sup>93</sup> Cp. K. O n a s c h. Andrej Rublev. Byzantinisches Erbe in russischer Gestalt.— «Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958». München, 1960, стр. 427—429. К. Онаш правильно отмечает, что появление «Троицы» Андрея Рублева связано с тринитарными спорами конца XIV — начала XV века и что эта икона является точным воплощением ортодоксальной точки зрения. О догмате Троицы и его ортодоксальном понимании см. И. В и н о г р а д о в. Догматическое учение св. Григория Богослова. Казань, 1857, стр. 7—110 и 203—341.

<sup>94</sup> Н. Д е м и я. Указ. соч., стр. 48.

<sup>95</sup> Для истории новгородской живописи аналогичное значение имела большая икона «Отечество», написанная в конце XIV — начале XV века в противовес еретическим воззрениям на догмат троицности со стороны стригольников (см. Л. С. Р е т к о в с к а я. Указ. соч.; В. Н. Л а з а р е в. Об одной новгородской иконе и ереси антиринитариев).

<sup>96</sup> А. И. К л и б а н о в. Реформационные движения в России в XIV — первой половине XVI в. М., 1960, стр. 163—166.

годы XV столетия<sup>97</sup>. Косвенные ссылки на противников принципа троичности божества имеются также у прямых учеников и последователей Сергия Радонежского: у Афанасия Высоцкого (1382) и у Епифания Премудрого, который включил в написанное им «Житие Сергия» обширные философические рассуждения о Троице<sup>98</sup>. Таким образом, есть серьезные основания видеть в иконе «Троицы» Андрея Рублева, подобно памятникам литературы, отклик на живую историю своего времени.

Несмотря на конкретность богословской идеи, выраженной в иконе «Троицы» Андрея Рублева, здесь совсем не чувствуется атмосфера борьбы с антиринитарианами. Гений Рублева сумел преодолеть узкую задачу, поставленную заказчиками. Лучшим доказательством этого служит полное отсутствие в написанной им иконе воистинно живого духа наступающей церкви. Можно только присоединиться к словам Гонрада Опаша, который утверждает, что в отличие от позднейших инквизиторских мер, которые носифляне применяли к еретикам, мы видим в иконе Рублева особую форму борьбы против антиринитариев — в духе будущих заволжских старцев: с помощью искусства вы обращаетесь к размышляющему труду созерцателя, вы хотите не силой одолеть отрицающих догмат «Троицы», а убедить их посредством тихого и спокойного погружения в смысл иконы<sup>99</sup>.

В «Троице» Андрея Рублева совмещены образ триединого бога и таинство евхаристии. Можно думать, что эта сложная символика в начале XV века была понятна лишь небольшому кругу ученых клириков и книжников. Вникая в глубокий смысл иконы, Епифаний Премудрый мог бы сказать о Рублеве, как о Феофане Греке, что он «философ zelo хитрый». Большинство же современников воспринимало «Троицу» иначе. Они видели и толковали ее «видимую», понятную сторону. Автор «Слова на ересь...» так объяснял «Троицу»: «Еже бо на престоле седице, покажут сих царское и господственное и владычственное. А еже венци и обкружным обчерчанием на священообразных главах, круг убо образ носити всех виновного бога, яко бо круг ни начала ниже конца имат, сице и бог безначален и безконачен. А еже крыле имеют, да покажут сих гореносное, и самодвижное, възводителное, и ветягостное, и к земным непричастное. Скипетры же имат в руках, да покажут сих действенное и самовластное и сильное. И убо являют божественное подобие, царское и аггелское»<sup>100</sup>. Толкование это, хотя оно и приближалось к догматической истине, все же не охватывало ее в полном объеме, ибо касалось главным образом божественных атрибутов ангелов. Из описания «Троицы» писателем, жившим всего лишь несколько десятилетий спустя после Рублева, ясно также, что он не придает чаще евхаристического значения. Если бы ему была известна эта сторона содержания иконы, он бы использовал ее при обличении еретиков. Мысль о чаше как об евхаристическом сосуде не была знакома и художнику, написавшему икону для деревянной церкви 1411 года. Он увеличивает число чаш до трех, соответственно трем ангелам. Здесь чаши не могут обозначать ничего иного, кроме сосудов, поданных Авраамом на стол юношам-странникам и являющихся намеком на происходящую трапезу. Вообще при сопоставлении с другими иконами «Троицы» и относящимися к этой теме литературными произведениями «Троица» Андрея Рублева обнаруживает исключительную глубину содержания. Она, бесспорно, является идеальным воплощением догмата святой «Троицы в области изобразительного искусства»<sup>101</sup>.

<sup>97</sup> А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV — первой половине XVI в. М., 1960, стр. 173—176.

<sup>98</sup> Там же, стр. 160—163.

<sup>99</sup> К. Опаш. Указ. соч., стр. 428—429.

<sup>100</sup> Н. А. Казаков и Я. С. Лурье. Указ. соч., стр. 372—373.

<sup>101</sup> По мнению М. В. Аллатова, с которым трудно согласиться, художественный замысел был для Андрея Рублева важнее, чем богословская идея, и творчество гениального мастера имело лишь косвенное отношение к официальной церковной идеологии (М. В. Аллатов. О значении «Троицы» Рублева. — В кн.: «Этюды по истории русского искусства», т. I. М., 1967,

Выясняя причины появления «Троицы» Андрея Рублева, мы сознательно ставим акцент на вопросах, которые должны были волновать высшие круги русской церкви на рубеже XIV—XV веков. Они были обеспокоены активизацией еретиков, и церковь принимала меры для подрыва философских основ разного рода лжеучений. Поскольку большинство еретиков уклонялось от ортодоксальной церкви по вопросу об истолковании догмата Троицы, постольку церковная власть проявила заметное внимание к принципам воплощения этого догмата в иконах. Поэтому икона «Троицы» была написана Андреем Рублевым по тщательно разработанной богословской программе. По одной этой программе, конечно, было недостаточно, чтобы обеспечить созданный им иконе то многоплановое содержание, которое вот уже несколько десятков лет снова и снова заставляет историков русского искусства обращаться к его истолкованию.

В самом деле, почему эта замечательная икона возникла именно в России, а не в Византии, не в Сербии, не в Болгарии? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны были бы нарисовать общую картину развития русской культуры XIV—XV веков, но это уже давно сделано в капитальных исследованиях В. Н. Лазарева, М. В. Алпатова, М. Н. Тихомирова, Н. А. Демьяной. Поэтому напомним только один частный факт, способствующий пониманию «Троицы» как закономерного итога работы целого поколения.

Уже давно обращено внимание на то, что на христианском Востоке почитание Троицы было развито чрезвычайно слабо. И в годичном кругу церковных служб, и в их суточном цикле относительно мало внимания уделяется специально Троице, ни одной более или менее значительной молитвы, имевшей предметом внимания *только* Троицу<sup>102</sup>. Характерно, что и храмы во имя Троицы на Востоке создавались чрезвычайно редко и обычно существовали очень недолго<sup>103</sup>.

Исключая существование собора Троицы во Пскове (известен со второй половины XII века), имевшего, однако, лишь местное (не общерусское) значение, и Троицкого Гledenского монастыря в Устюге (основан тоже в XII веке), такая же ситуация, как на Востоке в целом, имела место до XIV столетия и на Руси. Но с первой половины этого века у нас происходит замечательное явление: Троица становится предметом особого почитания. Внешним выражением этого были многочисленные монастыри и храмы, построенные в ее честь<sup>104</sup>, а также создание множества икон, главные из которых мы упомянули в начале статьи. Зачинателем этого движения был Сергей Радонежский, основавший монастырь Троицы в самом центре тогдашней Северо-Восточной Руси и воспитавший много учеников, которые, в свою очередь, построили и основали еще ряд соборов и монастырей во имя Троицы.

Г. Георгиевский (на ценную работу которого по вопросу о почитании Троицы на Руси в XIV—XV веках мы опираемся) совершенно правильно поясняет, что популярность культа Троицы в русском народе была основана даже не столько на его церковно-догматическом содержании, сколько на его отношении к конкретным условиям политической жизни Руси в XIV веке. Это было время постоянных феодальных войн, уносивших тысячи жизней и систематически подрывавших и без того некрепкую экономику русских княжеств. Сергей Радонежский, большой патриот, отлично понимал, какое зло таили в себе феодальные распри, и прилагал все усилия, чтобы положить им конец. Он сделал целью своей жизни стремление к совершенству, воплощавшемуся в его глазах в образах «Троицы». По мысли как самого Сергея,

стр. 119—126). Правильнее, по-видимому, говорить о том, что творчество Рублева не противоречило церковно-государственным идеям времени, но созданный им художественный мнр обладал поразительной емкостью и не ограничивался воплощением только одной какой-либо идеи.

<sup>102</sup> Г. Георгиевский и Я. Замет преподобного Сергея. — «Чтения в Обществе любителей духовного просвещения», 1892, ноябрь, стр. 499, 505—506.

<sup>103</sup> Там же, стр. 504—505.

<sup>104</sup> Л. С. Ретковская. Указ. соч., стр. 250.

так и прогрессивно настроенных современников, привыкших ассоциировать факты реальной жизни с понятиями, почерпнутыми из Священного Писания и творений святых отцов, в Троице как нераздельной осуждался уособицы и требовалось собирание, а в Троице как неслиянной осуждалось иго и требовалось освобождение<sup>105</sup>. Вот почему Сергий, посвящая свою жизнь Троице, конечно, ясно сознавал, что он посвящает ее не только молитвам о Троице, но и делу свержения татарского ига, прекращению уособиц, объединению раздробленных княжеств в единую независимую державу. Первый биограф Сергия Епифаний Премудрый писал, что Сергий основал Троицкий монастырь для того, чтобы «возвращением на святую Троицу побеждался ненавистный страх розни сего мира».

Нет никакой нужды доказывать, что идеи Сергия Радонежского оказали сильнейшее влияние на формирование общественной мысли и на общественное движение в Московской Руси XIV—XV веков. Символ Троицы стал общепризнанным символом борьбы за национальное освобождение и государственную централизацию. Недаром в последние дни перед выступлением русских полков на Куликово поле в Серпухове был срублен и освящен собор Троицы<sup>106</sup>. Он был призван еще раз напомнить о великой идее собирания и освобождения.

Было бы странно думать, что это прославление Троицы не получило отклика в церковной живописи. Наоборот, есть основания утверждать, что иконы «Троицы» в XIV веке были популярны и создавалось их очень много. Живописцы постоянно совершенствовали принципы воплощения трединого божества, добивались наиболее гармоничного изображения трех ангелов. Мы знаем прекрасную икону «Троицы» середины XIV века, хранящуюся в Успенском соборе Московского Кремля. Нет сомнения, что не одну икону «Троицы» написал в течение своей жизни и Андрей Рублев. «Троица», написанная им для каменного собора над могилой Сергия Радонежского, была фактически завершающей в его творческой биографии. Ее замысел вынашивался им в течение многих лет, и она, естественно, воплотила в себе все лучшее, что было создано в различных областях русского искусства и культуры на протяжении второй половины XIV — начала XV века.

<sup>105</sup> Г. Георгиевский. Указ. соч., стр. 512.

<sup>106</sup> Н. Н. Ворониц. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II. М., 1962, стр. 207.



## О НОВООТКРЫТОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ ДИОНИСИЯ

Н. В. ПЕРЦЕВ

Е

ЩЕ задолго до окончания раскрытия и полной реставрации иконы «Богоматери Одигитрии» из местного ряда иконостаса Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря она вызвала реакцию и оценку, которые естественно заслуживают первоклассные произведения и памятники культуры большого значения.

Многие годы она хранилась в надратной церкви Ферапонтова монастыря вместе с остальными иконами из Рождественского собора<sup>1</sup>. Позднейшие записи скрыли и искажили ее первоначальное изображение. Только этим обстоятельством можно объяснить, что до 1963 года она не привлекла должного внимания и оставалась вне поля зрения исследователей. Тот факт, что крупнейший художник древней Руси Дионисий участвовал в создании интерьера собора с его исключительными по значению стенными росписями 1500—1502 годов и открытыми иконами деисусного чина, заставлял с особым вниманием отнестись ко всем сохранившимся иконам Рождественского собора. Но чисто «материальным», но очень краспоречивым и характерным признакам, одна из них, а именно «Богоматерь Одигитрия», казалась не только близкой к «эпохе Дионисия», но и вышедшей из его мастерской. По этим мотивам икона в 1963 году перевезена в ГРМ, где была тщательно исследована и раскрыта.

В иконостасе собора она стояла в местном ряду слева от царских врат, как бы заменяя храмовую икону, появившуюся здесь значительно позже<sup>2</sup>. Икона написана на тонкой липовой доске — идеальных и типичных для XV века пропорций<sup>3</sup>, с широкими полями, обрамляющими глубокий ковчег. Характер обработки доски типичен для икон мастерской Дионисия. На полях и свету сохранился басменный серебряный оклад XVI века. Нимбы и цаты, видимые на фотоснимке, опубликованном В. Т. Георгиевским, утрачены<sup>4</sup>.

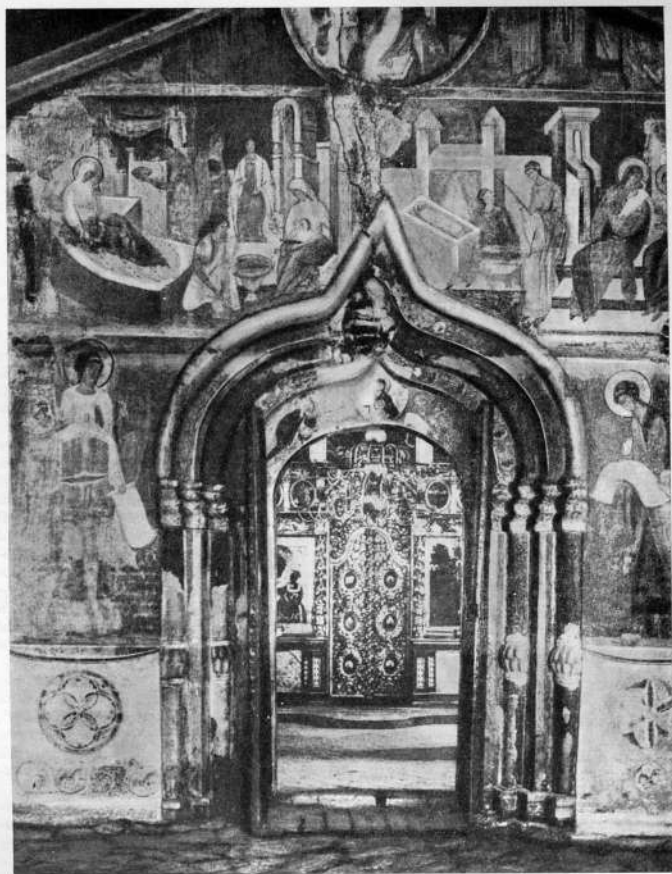
До начала реставрационных работ в состоянии иконы не было обнаружено существенных дефектов, за исключением разошедшейся в местах стыка частей доски и поврежденного басменного оклада, местами порванного и утраченного. Предварительные

<sup>1</sup> Иконы были перенесены в надратную церковь в 1920-х годах с целью сделать возможным полное обозрение стенных росписей собора.

<sup>2</sup> В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, табл. XXXXIV.

<sup>3</sup> Размеры доски, состоящей из трех частей, с двумя верхними двусторонними иконками: 142 × 106 × 3,5 см. По верхнему и нижнему обрезу железные кованые полосы, укрепленные коваными гвоздями.

<sup>4</sup> В. Т. Георгиевский. Указ. соч., табл. XXXXI.



Портал собора Рождества Богоматери в Феропонтовом монастыре с видом на иконостас с местной иконой «Богоматери Одигитрии»



Икона «Богоматери Одигитрии» из Фералонтова монастыря. Конец XV века.  
Вид до реставрации

исследование с помощью рентгена не дало полной картины состояния оригинала и всех изменений, внесенных в памятник временем. Только пробная расчистка около шеи Богоматери и прилегающих участков одежды и фона вскрыла последовательность всех поновлений, степень сохранности и характер первоначальной живописи. В траншее расчистки обозначились разновременные наслоения темперы и покрытий олифой. Число записей в разных деталях изображений было различно. Пробная расчистка позволила вынести решение о полном раскрытии памятника со снятием басменного оклада и перенесением его на новую доску.

Расчистка производилась в течение 1964 и 1965 годов. В процессе реставрационных работ был сделан ряд наблюдений:

1. Икона поновлялась трижды. Первое и наиболее капитальное поновление следует отнести еще к XVII веку. Об этой дате говорят цветные отношения и живописные приемы, типичные для этого времени (вохрение лиц, санкирный фон и т. д.). При поновлении была удалена покровная олифа. В процессе чистки были полностью утрачены золотая кайма над лицом и около рук Богоматери и часть золотого украшения мафория на уровне плеч, там же образовались многочисленные мелкие утраты красочного слоя. Местами пострадали и другие детали изображения. Были сильно повреждены промытые и записанные золотой фон и поля иконы, утрачены надписи и нимбы. Сплошные записи были сделаны по обнаженному и пострадавшему от промывки первоначальному красочному слою. Басменный оклад был снят (он был укреплен мелкими коваными гвоздями XVI века) и вновь поставлен после поновления (на этот раз он был укреплен проволочными гвоздями, типичными для XVII века).

Вторая чинка коснулась «личного» (лиц, рук, ног), всей одежды Богоматери, хитона и каймы гиматия младенца. Записи были сделаны поверх покровного слоя олифы. Время этого поновления, по-видимому, можно отнести к 1738 году, когда в соборе производился большой ремонт, о котором в алтаре имеется надпись: «1738 года сентября поновлена бысть сия соборная церковь и стенное письмо и связана связями железными раденнем и рачением игумена Павла и добродееющих в пречистую церковь сию».

Наконец, третье поновление конца XIX века, во время которого была грубо переписана вся икона, за исключением фона и части хитона младенца. Его можно связать с 1889 годом — годом 500-летнего юбилея со времени основания монастыря.

2. В нескольких местах на живописной поверхности и, в частности, на лице Богоматери и левой руке младенца, имеются небольшие, но глубокие повреждения, вызванные ударами. В этих местах образовались утраты левкасного грунта и красочного слоя.

3. В раскрытом лице Богоматери обращает внимание очень тонкое нанесение санкирного красочного слоя и последующего вохрения. Вероятно, вследствие особого уточненного живописного приема в изображении лица, с одной стороны, и утоньшения красочного слоя от времени, наблюдаемого и в других древних произведениях живописи, с другой, на лице отчетливо просматривается предварительный рисунок. Рисунок, разработанный автором в процессе живописи, несколько не совпадает с просвечивающим предварительным обозначением контуров.

4. Все элементы исполнения иконы, а именно: основа — доска, великоленный грунт, сохранивший отличную прочность до нашего времени, использованные пигменты и приготовленные из них краски и, наконец, живописные приемы — все свидетельствует о высоком технологическом уровне и превосходном мастерстве создателя произведения.

Отсутствие химических анализов пигментов иконы и данных сопоставления их с местными минеральными красками из района Ферапонтова озера не позволяет утверждать, что в живописи иконы использовались местные краски. Однако это вполне возможно, так как многие краски на иконе по цвету близки к краскам стальных



Деталь иконы «Богоматери Одигитрии» из Феропонтова монастыря  
в процессе реставрации



Икона «Богоматери Одигитрии» из Ферпонтова монастыря после реставрации. ГРМ

росписей Ферапонтовского собора, а последние, как доказал Н. М. Чернышев, имеют местное происхождение<sup>5</sup>. Исключения составляют лазурь, медная зелень и белла<sup>6</sup>.

Открытое изображение Богоматери по типу является производным вариантом одного из наиболее известных и популярных христианских изводов «Богоматери Одигитрии», но с большими иконографическими отклонениями, которые мы проанализируем несколько позже.

Богоматерь изображена по пояс. Ее голова слегка склонена в сторону младенца, которого она поддерживает левой рукой. Правая рука приподнята в благословляющем перстосложении. Взгляд обращен к зрителю. Младенец сидит, несколько повернувшись в сторону матери. Правой рукой он благословляет, в левой — держит свиток.

В облике Богоматери торжественное воплощение извечной идеи материнства овеяно грустью от сознания неотвратимой судьбы ее сына. Лицо Богоматери — лицо прекрасной русской мадонны — «царицы небесной». Его классическая строгая красота озарена глубокой человечностью и высоким гуманизмом. Женственно нежное лицо, продолговатое с большими миндалевидными глазами, тонким носом и маленьким ртом привлекает внимание. Оно поражает необычайной гармонией пластического рисунка и цвета. Мафорий коричнево-фиолетового цвета щедро украшен золотым орнаментом в виде каймы с драгоценными камнями и жемчугом. Сочетание светло-зеленого испода и темно-синего хитона и чепца вызывает особое цветное звучание лица и обогащает представление о царственных одеждах матери.

В образе младенца-отрока выражены черты властителя, полного силы и величавости. Он сидит, как на троне, с подчеркнуто откинутым назад торсом. Голова с большим лбом крепко поставлена на широких и плотных плечах. На лице спокойной и властной выражение. Черты лица младенца напоминают общепринятую иконографию Эммануила и не свойственны для младенца Христа в композициях вместе с Богоматерью, где он обычно изображается с присутствием ему робким и смиренным характером. Одежды Христа дополняют царственный облик отрока: светло-зеленый хитон с медной белой штриховкой и красными орнаментальными мушками создает своеобразное цветное мерцание. Поверх хитона роскошный оранжевый гиматий с золотым ассистом и каймой с черным орнаментом по золоту. Красочность одежд дополняет необычный по цвету голубой пояс и светло-зеленый свиток в руке младенца.

Силует Богоматери с младенцем хорошо вписывается в ковчег с полями, золоту которых сохранилось мало, но все же настолько, что позволяет представить его значение в общем колорите произведения. Сверху и снизу поля окаймлены яркой киноварной опушкой, имитирующей шпонки древних икон.

Об авторстве Дионисия в рассматриваемой нами иконе красноречиво говорят как идейно-образная сущность, так и стилистические данные произведения.

Большое художественное воздействие произведений Дионисия основано на том, что все они — как фрески, так и иконы — пронизаны идеей высокого гуманизма, торжеством прекрасного, прославлением духовной, нравственной чистоты. Философская основа творчества Дионисия, в которой ему еще недавно несправедливо отказывали, глубоко оптимистична. Эта идейная направленность создается высоким подъемом декоративного языка, гармонией уточненного пластического рисунка и изысканностью колорита. Недаром современники Дионисия и его артели писали: «изящные и хитрые в Русской земле иконописцы, паче же рещи живописцы».

<sup>5</sup> Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 80—82.

<sup>6</sup> Надо отметить одно парадоксальное противоречие. При всех вредных последствиях и ущербе, нанесенном иконе поновлениями, нельзя не видеть и того, что они помогли дожить памятку до нашего времени, когда стало возможным его изучение.

Обзор творческого наследия Дионисия не входит в нашу задачу. Мы лишь приведем соображения, которые возникают при анализе рассматриваемого произведения и круга памятников, близких к нему по происхождению и иконографии.

Выразительность художественного образа ферапонтовской «Богоматери» очень высока. Ее эмоционально-эстетическое воздействие на зрителя, ярко выраженная идейная сущность иконы с силой внушения убеждают в том, что перед нами произведение высокого мастерства, созданное великим художником.

Сопоставляя ферапонтовскую икону с тематически близкой ей иконой «Богоматери Одигитрии» из Вознесенского монастыря, написанной Дионисием в 1482 году, нетрудно увидеть, что, несмотря на различие иконографического извода, их объединяет сходство психологической трактовки образа. Но в ферапонтовской иконе эмоциональная напряженность и идейная сущность, определяемая самим названием «Одигитрия» (в переводе «путеводительница»), выражена ярче, проникновенней. Лицо Богоматери на иконе Вознесенского монастыря с менее открытым и напряженным выражением глаз кажется спокойней, уравновешенней.

Как все произведения Дионисия, ферапонтовская «Богоматерь» написана почти плоско, с очень небольшим ощущением пространства, глубины и материальности. Моделировка формы и объема ограничивается лишь открытыми частями тела с весьма сдержанным диапазоном светотени, исполненной тончайшей плавью. Расположение изображений на живописной поверхности с соблюдением определенных пропорций и удивительная плавность контуров как самих фигур, так и отдельных деталей лица, рук, одежды создают утонченную грациозность и ритмичность.

В иконах определенной школы и времени со сходным сюжетом рисунок обычно имеет довольно общий характер, поэтому в нем часто трудно проследить характерные черты того или иного автора. Они гораздо отчетливее проявляются в использовании цвета и в живописных приемах.

Анализируя рисунок и трактовку формы деталей ферапонтовской и вознесенской икон, а также икон «Богоматери», архангелов, «Григория Двоеслова» из деисусного чина Ферапонтовского собора и других произведений, мы все-таки убеждаемся в определенной общности рисунка этих изображений, что вполне объясняется единым авторством перечисленных памятников и индивидуальным почерком Дионисия. Это совсем не значит, что рисунок глаза или носа на всех иконах один и тот же, так как этого и не может быть в силу разности ракурсов и точек зрения. Но, несмотря на это, общий характер рисунка и светотеневой моделировки прослеживается в чертаниях отдельных деталей, например в глазах, в линии бровей, в верхнем и нижнем веке, в радужке и положении зрачков, в форме щек, носа, подбородка и т. д.

В этом плане интересно сравнение лица Богоматери ферапонтовской иконы с лицом Богоматери из деисусного чина того же Ферапонтовского собора. Несмотря на иконографическое и смысловое различие, они очень близки. Их общность отчетливо видна не только в образной характеристике, но и в строении лица. Такая близость художественного образа в двух произведениях может объясняться созданием их одним автором в один и тот же творческий период.

Около 20 лет разделяют даты создания вознесенской «Одигитрии» и Богоматери из деисусного чина Ферапонтова. Это большой срок, который обычно не проходит бесследно и накладывает отпечаток на творчество каждого мастера. Ферапонтовская «Одигитрия» как по своей живописной манере, так и по образному содержанию ближе к деисусной иконе, написанной, по-видимому, в одно и то же время.

Обратимся к изображению рук, как к одной из деталей, по которым обычно можно судить об авторе произведения живописи. Рисунок рук у Дионисия имеет определенное своеобразие, позволяющее отличить его произведение от работ других живописцев. Оно создается особой пластичностью и линейной обобщенностью, при которой кисти рук, как правило, сохраняя цветовую живописную плотность, несколько теряют материальность и физическую полноту. Удивленные тонкие





Деталь иконы «Богоматери» из деисусного чина собора Рождества Богоматери  
в Феропонтовом монастыре. ГПГ

пальцы значительно утончаются к концам. Именно такие руки мы видим в рассматриваемой иконе. Ферапонтовской «Богоматери» близка по очертаниям рука архагета Гавриила, держащего сферу, на иконе деисусного чина того же Ферапонтова монастыря (ГРМ).

Колорит у Дионисия также является верным ориентиром для определения авторской принадлежности. Станковым произведениям Дионисия, овеянным изысканностью и праздничностью, присущ светлый мажорный колорит, основанный на использовании чистых и разбеленных локальных и созвучных красок. Гармоничное и торжественное цветное звучание икон Дионисия создается соотношением фиолетово-коричневых, розово-красных, оранжево-желтых, зелено-сине-голубых, белых и черных красок и золота, т. е. почти всей палитры древнерусского живописца. Однако во всех иконах Дионисия цвет используется с большим эффектом, тактом и живописной культурой.

Обращает внимание глубокая и чистая по тону темная лазурь, которую автор применяет в ряде произведений и которую мы редко увидим в других иконах того же времени. Лазурь Дионисия в сочетании с другими красками приобретает особое звучание. Она облагораживает и обогащает палитру, усиливает красочность и эффективность теплых красок, таких, как желтые охры, санкири, багор и золото.

Колорит станковых произведений и стенных росписей не допускает прямого сопоставления, так как разность техники и наличие покровного лака на иконах создают иные световые преломления и, следовательно, изменяют их колористический характер. Ферапонтовские фрески, с одной стороны, и иконы Дионисия, с другой, исполнены в разных цветовых ключах, хотя в них нет и существенных колористических противоречий. Сравнивая ферапонтовскую икону с другими иконами Дионисия, можно убедиться в том, что все они имеют общий колористический строй, несмотря на естественные отклонения и вариации, связанные с конкретными задачами отдельного произведения. Различие колорита в произведениях подругумянской диктуется не только желанием автора, но самой темой. Поэтому несовпадение колористической гаммы ферапонтовской иконы и иконы из Вознесенского монастыря не противоречит единому авторству. Это может объясняться тем, что вознесенскую икону Дионисий «восстанавливал», т. е. был связан воспоминанием о колорите оригинала.

Наиболее достоверное представление о почерке Дионисия дает изучение живописи лица. Удивительно мастерство, с каким он писал лица. Блестяще используя выработанные веками живописные приемы, он создает необыкновенно красивое изображение «личного». В карниции используется санкирь теплого оттенка. Форма моделируется тончайшими плавными светящимися вохрения со слабой подрумянкой, местами — едва заметными переходами светотени. Живопись лица заканчивается тонкими и слабыми санкирными очертаниями бровей, глаз, носа, губ. Освещенные детали подчеркнуты очень сдержанными пробелами в виде отдельных движков. По поводу движков в ферапонтовских фресках Н. М. Чернышев сделал тонкое наблюдение. Он пишет: «При заканчивании головы отметки (движки) известны располагаются так: на лбу — две отметки, над левой бровью к перзнью — одна отметка углом, на белках глаз — по одной кривой отметке, от слезника под глазной впадиной — одна, на скуле, под левым глазом — пять постепенно уменьшающихся отметок, на кончике носа — закругляющаяся резкая отметка; под нижней губой, на подбородке — две отметки и на шее — две отметки. (Абсолютная сохранность описанного приема пробелов поможет распознаванию руки Дионисия в приписываемых ему иконах)»<sup>7</sup>. Несмотря на некоторые повреждения на отметках в иконе «Богоматери», мы можем убедиться в том, что система пробелов здесь та же, что



Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса собора  
Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, ГРМ

и на фресках, причем совпадает не только характер наложения движений, но и в каждом случае их количество.

Лицо младенца написано в той же живописной манере, что и лицо Богоматери, однако заметно отличается от нее более теплыми розоватыми тонами. Руки и обнаженные ступни младенца написаны в цвете лица Богоматери.

Изысканный характер трактовки лиц на иконах Дионисия позволяет со всей определенностью сблизить или отличить его произведения от других, даже близких по времени и живописному направлению, что дает возможность увидеть автора и в Ферапонтовской иконе «Богоматери» (ср., например рисунок рук; *стр. 167 и 169*).

Для произведений Дионисия также типична очень сдержанная моделировка, а иногда и полное отсутствие светотени на одеждах. Эту сдержанность мы наблюдаем и в стеновых росписях Ферапонтова, и в одежде Богоматери на иконе, где едва заметные складки обозначены очень слабыми контурами.

Необычными для Дионисия и для его времени являются богатые украшения на верхних одеждах Богоматери и младенца. Если золотая кайма с драгоценными камнями и жемчугом встречается в ряде его произведений, то примыкающий к ней парадный орнамент, имитирующий золотое шитье, и роскошная кайма по краю гиматия младенца являются деталями, появившимися на иконах рубежа XV—XVI веков. Подобные украшения в иконах более раннего времени не встречаются. Возможно, что это нововведение принадежало Дионисию и в дальнейшем широко распространилось в живописной практике.

По многим указаниям современников, Дионисий работал не один. Документально подтвержденными индивидуальными работами Дионисия, по-видимому, являются только два памятника: упомянутая икона «Богоматери Одигитрии» 1482 года, о которой говорится в Софийской второй летописи <sup>8</sup>, и две иконы из Павло-Обнорского монастыря с надписью на обороте одной из них <sup>9</sup>. Из других источников мы знаем, что его помощниками были сыновья Феодосий и Владимир, старец Митрофан, поп Тимофей, Ярец, Коля, старец Пансий и др. <sup>10</sup>

Крупнейшее явление в истории русского искусства, связываемое с именем Дионисия, гораздо шире его личных творческих достижений. В музейных собраниях много произведений, в которых в большей или меньшей степени мы видим проникающее влияние этого замечательного художника. Очень многие памятники принято относить к числу произведений круга Дионисия или его школы. В аннотациях почти совершенно отсутствует понятие «мастерская Дионисия», а между тем возможны разные формы прямого участия самого мастера в создании того или иного произведения.

Для подтверждения авторства и времени создания иконы «Богоматери» мы допустим некоторое отклонение от основной темы, затронув вопросы организации труда художников древней Руси. В отношении иконописи эта тема почти не разработана. Несколько больше данных мы имеем по стеновым росписям.

Об украшении собора Рождества в Ферапонтовском монастыре на притолке северного входа имеется надпись, которая свидетельствует о том, что ферапонтовские фрески исполнялись Дионисием с его сыновьями <sup>11</sup>. Это и понятно, так как

<sup>8</sup> В. И. Антонова и П. Е. Мцева. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 274.

<sup>9</sup> Там же, № 276.

<sup>10</sup> Там же, стр. 329.

<sup>11</sup> В. Т. Георгиевский. Указ. соч., стр. 17.



Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса собора Рождества Богоматери в Ферапонтовом монастыре. ГРМ

исполнение стеновых росписей на площади около 1500 кв. м едва ли под силу одному мастеру. Большие площади стен храмов и ограниченные сроки работы вынуждали мастеров работать коллективно. Многие исследования техники и процессов создания древнерусских росписей, в числе которых надо отметить работы Ю. Н. Дмитриева, показали, что как сама техника, так и организация работ по фрескам в период XI—XVI веков отличались от последующего времени. Ю. Н. Дмитриев писал: «С течением времени вместе с изменением стиля и техники изменилась и организация работ. Постепенно увеличилось число людей, участвующих в исполнении росписи. В XV в. роспись стен небольших храмов... делали три — шесть мастеров, работавших с учениками и «дружиною», «пособниками». В XVII в. число участников росписи больших зданий доходило до нескольких десятков человек и работа продолжалась два года и более»<sup>12</sup>.

В раннем периоде роспись небольшого храма редко исполнялась одним ведущим мастером, каким был, например, Феофан Грек с одним, двумя помощниками. Чаще работа делилась между несколькими самостоятельно работавшими мастерами, которые также имели своих помощников (Нередица). В этих случаях почерк каждого автора сохранился на всех участках выполненных им росписей. В более позднем периоде русской монументальной живописи с изменением стилистического характера росписей и увеличением объемов зданий к работе по исполнению росписей храмов привлекались большие артели. Организация работы в коллективе была иной, распределялась не по участкам, а по принципу дифференциации самих работ и специализации их исполнителей<sup>13</sup>. При такой организации работ обеспечивалось единство живописного почерка в росписях на больших площадях стен. Вот почему в росписях XVII века так близки между собой почти все изображенные лица, драпировки, пейзажи, надписи и т. д.

В росписях ферапонтовского собора тоже нет разнообразия живописных почерков, которое мы видим в памятниках раннего периода. Фрески, если исключить из поля зрения некоторые изменения, внесенные реставрацией 1738 года, в общем едины по стилю и композиционному построению, по характеру отдельных фигур, по трактовке одежды и элементов архитектурного пейзажа. Тонкие различия почерков, связанные с индивидуальной манерой работы отдельных мастеров, проследить очень трудно. Весьма примечательно, что даже Н. М. Чернышев, тщательно изучавший фрески Ферапонтова, ссылаясь на отсутствие материалов, «не пытался, как он пишет, «отличить руку отдельных мастеров, работавших в ферапонтовской росписи»<sup>14</sup>.

В. Н. Лазарев и многие другие исследователи в вопросе авторской принадлежности отдельных композиций ферапонтовских фресок держатся иного мнения<sup>15</sup>. Они рассматривают и сопоставляют отдельные композиции с точки зрения их художественного совершенства и на основании этого приписывают их разным мастерам. Такая субъективная качественная оценка произведений с учетом проявившихся «гениальных» или, наоборот, «заурядных» способностей автора без привлечения

<sup>12</sup> Ю. Н. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей X—XII вв. — «Ежегодник Института истории искусства. 1954». М., 1954, стр. 245.

<sup>13</sup> М. И. Артамонов. Мастера Нередицы. — «Новгородский исторический сборник», вып. 5. Новгород, 1939, стр. 33—47; Н. Г. П е р у х и н. Церковь Илии Пророка в Ярославле. М., 1915, стр. 43; Д. А. Р о в и н с к и й. Обзорные иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903, стр. 50.

<sup>14</sup> Н. М. Чернышев. Указ. соч., стр. 95.

<sup>15</sup> В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 524—526; И. Е. Д а н и л о в а. Дионисий и его творчество. К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства. Автореферат диссертации. М., 1951, стр. 6—7; Г. Б о ч а р о в и В. В ы г о л о в. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белоозерск. М., 1966, стр. 233—240.]



Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса  
Спасо-Преображенского собора в Ярославле. ГРМ

специфических, более точных и объективных данных и особенностей, характеризующих работу мастера, нам кажется далеко не правомочной. Нельзя не учитывать совершенно естественного колебания уровня достижений в отдельных произведениях любого крупного художника.

Стенные росписи Ферапонтова дают основание предполагать, что Дионисий, может быть, один из первых стал вводить новый принцип организации работ по стенным росписям. Труд оставался коллективным, но дифференцировался по типу работ.

Работа артелей живописцев над стенописями всегда и везде (см. летописи) была ограничена летними месяцами. В остальное время года они были заняты в иконописных мастерских, где создавались большие комплексы икон. Вполне вероятно, что и здесь мог применяться тот же принцип организации труда среди членов «дружины». Практика совместной работы мастеров допускалась даже при написании отдельных икон<sup>16</sup>.

Раскрытие икон деисусного и пророческого ярусов<sup>17</sup> и рассматриваемой иконы «Богоматери» Ферапонтова монастыря позволяет со всей определенностью говорить об их явной принадлежности к кругу работ мастерской Дионисия. Многие лица открытых икон написаны сходными живописными приемами с использованием одних и тех же красок. Кроме единства в живописи лиц, ферапонтовские иконы сближает общая техника изготовления досок, грунта, золочения, технические приемы нанесения красок, моделировка светотени отдельных деталей и т. п. Эта общность не может быть результатом совпадения или случайности. Еще менее вероятно, что автор одного произведения во всех тонкостях подражал другому (см. *сmp.* 159, 163, 165).

Значит ли это, что все открытые иконы из Ферапонтова были написаны самим Дионисием? Такое соображение нам кажется мало правдоподобным как по масштабу всей работы, так и по сложности создания большого комплекса икон с процессами подготовки основы и грунта, с приготовлением красок, исполнением рисунков, золочением, не говоря о самом выполнении живописи. Эти соображения позволяют допустить предположение о новой коллективной организации работы в мастерской Дионисия, той организации, которая широко вошла в практику XVI—XVII веков, т. е. с артельной и в то же время специализированной работой каждого члена коллектива, руководимого старшим, выполнявшим наиболее ответственные элементы работ и определявшим их общее направление. Такая организация работы не мешала большей или меньшей активности отдельных мастеров, их замене, параллелизму и, наконец, даже некоторой индивидуальной обособленности.

Допуская такое предположение, мы находим ключ к решению поставленного вопроса о близости живописной манеры в исполнении лиц многих раскрытых икон собора и в том числе иконы «Богоматери». Однако надо думать, что в местной иконе Дионисий потрудился не только на ликах. Высокая одухотворенность образа, оригинальность иконографического решения традиционной темы «Одигитрия», исключительная гармония рисунка и колорита, совершенная техника — все это творческие проявления одаренного высоким мастерством художника, которого современники называли «пресловущим паче всех».

Местная икона ферапонтовской «Богоматери» являлась важным звеном живописного интерьера собора и наиболее ответственным элементом в общей работе по его украшению. Икона являлась фокусом или центром идеи возвеличения и прославления Богоматери, и поэтому также можно утверждать, что сам Дионисий был основным автором этого замечательного произведения. Черты зрелости и совершенства жи-

<sup>16</sup> Н. Первушкин. Указ. соч., стр. 42; Д. А. Ровинский. Указ. соч., стр. 50.

<sup>17</sup> Шесть деисусных икон в ГТГ, три — в ГРМ, одна в Кирилловском музее и одна — в надвратной церкви Ферапонтова; там же находятся три иконы пророческого яруса, его центральная икона экспонируется в Кирилловском музее, две другие в настоящее время реставрируются в ЦХРМ имени акад. И. Э. Грабаря.



воинского мастерства свойственны всему художественному строю иконы. Здесь с наибольшей полнотой проявились творческие особенности и могучий талант мастера, сказавшего свое веское слово в развитии русского искусства.

В этой связи следует рассматривать и иконографию произведения.

Иконографическая основа ферапонтовской «Богоматери» ставит ее в ряд икон, возникших в итоге длительного развития византийской композиции. Н. П. Кондаков, а затем В. Н. Лазарев и другие исследователи классифицировали русские иконы этого круга, проследили вопросы их происхождения. В круге поясных изображений «Богоматери Одигитрии» наибольшее распространение на Руси с XV века имела икона типа «Смоленской Богоматери», «Тихвинской Богоматери», являющаяся вариантом широко распространенной в Византии иконы «Перивленты», что в переводе значит «прекрасная видом», а также «Грузинской», «Иверской» и др.

В поясном типе «Одигитрии» Н. П. Кондаков усматривает следующие основные иконографические черты: Богоматерь изображена почти прямо; поддерживает младенца левой рукой; младенец обращен лицом или на три четверти к зрителю, правой рукой благословляет, в левой руке держит свиток, упертый в левое колено; взгляды Богоматери и младенца направлены на зрителя; правая рука Богоматери прижата к груди в знак умиления<sup>15</sup>.

Ферапонтовская икона написана в соответствии с основными принципами, отмеченными Н. П. Кондаковым, за исключением одной и весьма существенной детали: правая рука Богоматери изображена не прижатой к груди, а благословляющей. Положение руки выводит ее из круга всех известных икон «Одигитрии», датированных ранее конца XVI века. Кроме того, ее иконографический перевод отличается от всех известных икон этого круга рядом других характерных деталей: позой младенца, положением его ног, трактовкой одежд с примечательным рисунком каймы мафория и своеобразным характером светло-зеленого хитона и лекащим на плече краем гиматия. Прямых аналогий иконографического перевода ферапонтовской иконе среди памятников, созданных до рубежа XV—XVI веков, автору найти не удалось. Из всех икон «Одигитрии» наиболее близким к ней вариантом является икона «Перивленты» в Загорском музее, датированная XIV веком и опубликованная В. И. Антоновой<sup>16</sup>. Ферапонтовскую «Одигитрию» и загорскую икону сближают торжественная, величавая настроенность, их композиционное соотношение, силуэт Богоматери, положение свитка в руках младенца. Между тем основные отличительные признаки ферапонтовской иконы — благословляющая рука Богоматери, положение ног младенца, трактовка одежд — остаются вне аналогий.

Только в иконах «Седмезерской» или «Седмезерной» (по другим источникам) Богоматери, датированных концом XVI и XVII веком, обнаруживается прямая связь с иконографическим переводом ферапонтовской иконы.

Богородицко-Вознесенская пустынь, позже названная Седмезерной, в 17 км от Каази, была основана в 1613 году иноком Евфимием, выходящим из Устюга, принесшим с собой икону «Смоленской», в дальнейшем получившую название «Седмезерной» или «Седмезерной-Смоленской»<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери..., т. II, СПб., 1915, стр. 192—193.

<sup>16</sup> В. И. Антонова. Иконографический тип Перивленты и русские иконы Богоматери в XIV веке.— «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 104—110, 116, рис. на стр. 105.

<sup>20</sup> В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, т. II, СПб., 1892, № 1143; Лаврентий. Сказание о



«Богоматерь Семиезерная» из Семиезерной пустыни  
близ г. Казани. С литографии XIX века

причине трудно сказать что-либо определенное о иконографическом изводе иконы. Среди ее ранних списков имеется два типа с различной трактовкой одежды младенца и положения его ног. Вероятно, поэтому исследователи при наименовании икон этого круга ограничиваются названием «Одигитрия» без упоминания «Смоленская».

Сопоставление общепризнанной иконографии «Смоленской» с ферапонтовской иконой позволяет увидеть весьма существенное различие между ними. Следовательно, признать общность этих двух иконографических изводов нельзя.

В связи с этим можно сделать два предположения:

1. Инок Евфимий вывез из Устюга икону «Одигитрия Смоленскую», которая в

Сама икона после ликвидации монастыря, по неубедительным данным, находится в одной из действующих церквей Казани и никем не исследовалась. Имеющиеся литографированные изображения «Семиезерной» (в окладе и без оклада), к сожалению, не дают возможности определить ее дату и увидеть признаки древнего происхождения. Внешние данные скорее говорят о ее небольшом возрасте<sup>21</sup>.

Знакомство с этими данными вызывает вопрос: каким образом икона «Одигитрия Смоленской», привезенная иноком Евфимием, имеющая устоявшуюся иконографию, в дальнейшем видоизменилась и, получив особый иконографический характер с типичным жестом благословляющей правой руки Богоматери, стала именоваться «Семиезерной» (между прочим, по-видимому, это изменение породило ряд ошибочных и противоречивых толкований).

Предания связывают икону «Одигитрия Смоленской» с глубокой древностью. К сожалению, ее оригинал не был исследован и не сохранился. По этой

Семиезерской Богородицкой пустыни Казанской епархии и о чудотворной иконе пресвятой Богородицы, называемой Смоленския. Казань, 1858, стр. 13—14; С е р г и й. Русская литература об иконах пресвятой Богородицы в XIX в. СПб., 1900, стр. 24, 25; С п е с с о р е в а. Земная жизнь Богоматери и описание святых чудотворных ее икон... Изд. 3. СПб., 1910, стр. 351, 658; «Сказание о земной жизни пресвятой Богородицы». Изд. Русского на Афоне Пантелеймонова монастыря. СПб., 1869, стр. 302; «Благоденствия Богоматери роду христианскому чрез ее святые иконы». М., 1891, стр. 284—291; «Изображение иконы пресвятой Богородицы в православной церкви повелеваемых с краткими о них сказаниями». М., 1853, стр. 28; С. А. Я. Семиезерская пустынь. Казань, 1901.

<sup>21</sup> С. С п е с с о р е в а. Указ. соч., рис. на стр. 353; Л а в р е н т и й. Указ. соч., вклейка.

середине XVII века была заменена другой, иконографически близкой к ферапонтовской. В пользу этого соображения может говорить описание соборного храма в Седмиезерной пустыни, сделанное в 1901 году анонимным автором (с инициалами С. А. Я.): «Рядом с чудотворной иконой (т. е. «Седмиезерной». — *И. П.*) образ Смоленской Богоматери древнего письма мерою в высоту 2 аршина в ширину  $1\frac{3}{4}$  аршина в старинном серебряном окладе»<sup>22</sup>. Не эта ли «Смоленская» была привезена иноком Евфимием?

2. Вопреки всем утверждениям, инок Евфимий привез из Устюга не «Смоленскую Одигитрию», а икону, иконография которой была близка ферапонтовской («Богоматери», которая с середины XVII века стала именоваться «Седмиезерной».

Для точного ответа на эти вопросы сейчас нет данных, как нет пока оснований для датирования «чудотворной» «Седмиезерной» иконы в Казани временем ранее XVII века. Все опубликованные и имеющиеся в наших собраниях иконы типа «Седмиезерной» датируются концом XVI—XVII веком.

Н. П. Лихачев, публикуя икону XVII века из своего собрания и прорись «Седмиезерной» иконы, отмечает «явление, обычно именуемое Седмиезерной Божьей Матерью, с особым положением руки Богоматери»<sup>23</sup>. В собрании Третьяковской галереи также имеются две иконы «Одигитрии», названные «Седмиезерскими». Одна конца XVI века работы Истомы Савина и вторая строгановской школы около 1606 года с надписью «Одигитрия»<sup>24</sup>. О «Седмиезерных» иконах упоминают Н. П. Кондаков и Д. А. Ровинский<sup>25</sup>. Последний упоминает три иконы «Седмиезерской Богоматери». Две из них написаны известными мастерами XVII века Истомой Савиным, Стефаном Пахири и одна — «высокого письма» в собрании И. В. Стрелкова.

Таким образом, все исторические легенды, описания и сохранившиеся памятники о «Седмиезерной» иконе свидетельствуют, что она возникла не ранее конца XVI века. Пока у нас нет никаких оснований предполагать ее более древнее происхождение.

Вопрос иконографического генезиса ферапонтовской «Богоматери» также нельзя решить с полной достоверностью. Была ли икона написана по ранее установленному и принятому переводу, являющемуся вариантом «Одигитрии», который, допустим, не сохранился до наших дней и поэтому не вошел в поле зрения научных исследований? С большой вероятностью мы допускаем иное предположение. Дионисий, являясь величайшим художником эпохи, мог создать по-новому решенный иконографический вариант традиционной «Одигитрии», послужившей в дальнейшем исходным пунктом для автора «Седмиезерной» иконы.

<sup>22</sup> С. А. Я. Указ. соч.

<sup>23</sup> Н. П. Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи изображения Богоматери в произведенных итало-греческих иконописцев и их влияние на композицию некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911, стр. 108—109, рис. 248, 249.

<sup>24</sup> В. И. Аитонов и Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи, т. II, М., 1963, № 786 и 826.

<sup>25</sup> Н. П. Кондаков. Указ. соч., т. II, стр. 211; Д. А. Ровинский. Указ. соч., стр. 29, 33, 35, 156.

# СТЕНОПИСЬ БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ 1508 года

Н. Е. МНЕВА

**Б**ЛАГОВЕЩЕНСКИЙ собор Московского Кремля построен между 1484 и 1489 годами исковскими мастерами<sup>1</sup> на месте более древнего, основанного в 1397 году при великом князе московском Василии I сыне Дмитрия Донского<sup>2</sup>. Благовещенский собор входил в состав великокняжеского двора, был домовым храмом великих князей и царей московских. Современный архитектурный облик Благовещенского собора сложился не сразу. Первоначально он был трехглавым с открытыми «гульбищами» — галерей<sup>3</sup>. Пристройка двух западных глав собора и четырех приделов, в виде одноглавых церквочек на сводах галерей относится к 1563—1564 годам<sup>4</sup>.

Согласно летописным данным, собор был распisan в 1508 году Феодосием, сном Дионисия, с братиею. Софийская первая летопись под 1508 годом указывает: «Тоя же весны повеле князь великий Василей Иванович всеа Русии подписывати церков Благовещение святыя Богородица у себя на дворе; а мастер Феодосий Деонисиев сын с братиею»<sup>5</sup>. В Софийской второй летописи говорится, что в 1508 году «благочерный князь великий Василей Иванович всеа Русии повеле на своем дворе церковь... Благовещения подписати златом»<sup>6</sup>.

Распис галерей была выполнена позже — в XVI столетии. Предметом настоящей статьи является только стенопись 1508 года внутри собора.

Фрески Благовещенского собора на протяжении всей многовековой истории подвергались поновлениям неоднократно. Они записывались при Иване Грозном после пожара 1547 года, сдвинувшего почти всю Москву. Поновлялись в конце XVII века. Затем по повелению Екатерины II — в 1771 году. В XIX веке стенопись понов-

<sup>1</sup> ПСРЛ, т. VI, СПб., 1853, стр. 37; 239; т. VIII, СПб., 1859, стр. 218.

<sup>2</sup> Благовещенский собор, построенный в конце XIV века, был вторым, первый собор был построен в 1291 году (С. П. Бартоломеев. Большой Кремлевский дворец, дворцовые церкви и придворные соборы. Указатель к их обозрению. М., 1916, стр. 141—143).

<sup>3</sup> Последние исследования архитектора-реставратора В. И. Федорова позволяют сделать вывод о первоначальности крытой галереи.

<sup>4</sup> И. Виноградов. Новые материалы по архитектуре древней Москвы. — «Сообщения Института истории искусства», вып. I, М.—Л., 1951, стр. 69—78 (см. реконструкцию собора на стр. 76); М. А. Ильин и П. Н. Мансинов, В. В. Ростовичи и Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы. — «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 322.

<sup>5</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 59.

<sup>6</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 247.

лялась несколько раз: в 1801 году, 1836 и 1860 годах <sup>7</sup>. Наконец, в 1882 году по настоянию Археологического общества была сделана попытка расчистить стенопись от всех позднейших записей. Однако эта попытка не увенчалась успехом. Реставрация была поручена академику живописи В. Д. Фартусову, работавшему под наблюдением специально созданной реставрационной комиссии. Из записей Фартусова явствует, что им было снято со стен несколько красочных слоев <sup>8</sup>.

«Когда я приступил к работе,— пишет Фартусов,— под слухившимся слоем позднейших красок в среднем куполе я усмотрел признаки древней первоначальной росписи... По снятии первых слоев красок письма шестнадцатого столетия открылась подлая прописка масляными красками по загрунтовке белилами, вероятно, времен императрицы Екатерины II. Под этой пропиской оказалось письмо времен императора Петра I (?), согласно с описью собора. За этим письмом лежал слой фрескового письма новгородского стиля. Под этим слоем оказался густой слой черной копоти, как бы от пожара. По очистке этой копоти открылась основная тонкография и первоначальный колер на яичном желтке, как видно, когда-то промытый и местами заправленный. Достигнув успеха, я решил, с разрешения начальника Дворцовой конторы, очистить до этого первоначального слоя иконостасы весь плафон среднего купола». Образ Спас в куполе Фартусов, «по строгости рисунка, опытности письма, изящно-художественным формам, нежности и правильности складок» отнес к началу XV века.

Фартусов полемизировал с известным историком и археологом И. Е. Забелиным по поводу трактовки летописного текста 1482—1484 годов о перестройке Благовещенского собора в Московском Кремле. Забелин совершенно правильно понимал выражение летописи о том, что Иван III лета 1482 «начаша рушити церковь на площади Благовещения, верх сняша и дубьем покрывша», в 1483 году «разруши князь великий Благовещение на своем дворе, подписанную только по кауны и по подклеть», а «весною 1484 года заложи церковь каменную Благовещения», трактуя в том смысле, что прежнее здание Благовещенского собора, основанное в 1343 году и расписанное Андреем Рублевым, Феофаном Греком и старцем Прохором, было в 1482—1483 годах разрушено до подклета, т. е. до нижнего цокольного этажа, и построено в 1484 году заново. Фартусов же сделал предположение, что здание Благовещенского собора в 1484 году было только достроено, а в 1508 году не расписано вновь, а только «подписано златом». Фартусов упрямо искал живопись XV века, в результате он в ряде мест перечистил первоначальный слой живописи до грунта, на котором сохранилась только графья, т. е. рисунок, сделанный острием по штукатурке.

Тогда И. Е. Забелин (он был членом первой реставрационной комиссии), обеспокоившись за сохранность памятника, настоял на созыве второй реставрационной комиссии, в которую вошли и иконописцы. Вторая комиссия, ознакомившись с делом, нашла, что Фартусов позволил себе отступления, «вредные для дела», что «в последнее время даже в появившихся пятнах художнику начали казаться формы и очертания, которые, добавляя и дописывая, он превратил в головы и фигуры, идущие в разрез с общей композицией». И действительно, о характере его дорисовок особенно хорошо можно судить по фотографиям, сделанным тогда с росписи на пиллястре паперти собора, где без всякой системы подкапителью пиллястры разбросаны головы святых <sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Н. Д. Павлов. Московский придворный Благовещенский собор. М., 1911, стр. 27—36.

<sup>8</sup> А. И. Успенский. Стенопись Благовещенского собора в Москве (по поводу реставрации 1884 г.).— «Древности. Труды комиссии по сохранению древних памятников имп. Московского археологического общества», т. III. М., 1909, 153—177; е го ж е. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I. М., 1913, стр. 50—54; Н. Е. М и е в а. Московская живопись XVI века.— «История русского искусства», т. III, стр. 543—546.

<sup>9</sup> Опубликованные фотографии некоторых фигур, открытых В. Д. Фартусовым, говорят о том, что Фартусов обладал большой фантазией. Академическая выучка не привела художника к баналь-

Фартусова от работы освободили и призвали артель иконописцев мастерской Сафонова, которые снова записали фрески по старым контурам. Таким образом, древние фрески были погребены под слоем грубой ремесленной записи. В литературе по истории древнерусского искусства XX века были высказаны предположения, что древняя стенопись безвозвратно погибла (П. П. Муратов, А. Грищенко и М. В. Алпатов пытались реабилитировать начинания Фартусова). И только реставрация 1946—1947 годов показала ошибочность создавшегося мнения<sup>10</sup>.

Подробный осмотр стен показал, что поверхность всей живописи к 1947 году была покрыта слоем грязи и копоти. Во многих местах наблюдалось загнивание и обильное шелушение краски, а также большие бело-серые пятна высохшей плесени. В верхних частях здания охры сафоновского красочного слоя (конец XIX века) перегорели. Сафоновская запись выполнена красками, творческими на яичном желтке, и в верхних частях здания покрыта горячей олифой, отчего образовался очень плотный кожух, не позволяющий дышать стенам.

Как выяснилось, первоначальная живопись не является чистой фреской, она исполнена смешанной техникой — фресковой и сухим способом — яичной темперой. Прострукатурные и изучение поверхности стен показало, что древняя штукатурка сохранилась не везде. Состав древней штукатурки: тонко просеянная известь с мелко исеченными волокнами льна. Толщина ее — 4 см. Она положена в два слоя, и верхний слой очень тщательно отполирован.

Новая штукатурка плохо промешана с большим количеством песка, она имеет шероховатую поверхность. Новая штукатурка оказалась в следующих местах: в куполе диаконника, в конхах диаконника и жертвенника, отдельные куски в абсидах алтаря, жертвенника и диаконника, в верхних частях стен диаконника и жертвенника, в замках поддружных арок под центральным куполом, на южном и северном коробовых сводах, на откосах окон и около окон южной и северной стен центральной части собора, на откосах входов западного, северного, южного и в нижних частях стен под фигурными композициями (орнаментальные полотенца).

Наблюдались небольшие выпадения в штукатурном слое, как в новом, так и в старом: на западной стене, на композиции «Преображение» (вертикальная полоса в нижней части) на северо-западном своде под хорами, на юго-западном своде под хорами, на поддружных арках под центральным куполом (западный и северный), у нижних косяков подоконников, на стене под нижним окном в жертвеннике, на углах, внизу северо-западного и юго-западного столбов.

После поверхностной промывки и очистки выяснилось, что процент композиций, сохранившихся от начала XVI века, довольно большой, причем местами их красочный слой сильно поврежден. Имеются также композиции XVII века, несколько отдельных фигур XVIII века на месте свода под хорами, уничтоженного при перестройке хор в XVIII веке, и, наконец, ряд композиций конца XIX века, выполненных сафоновской мастерской на новой штукатурке.

Древняя живопись сохранилась не везде одинаково. Например, в куполе изображение Спаса Фартусов перечистил до графы, перечистил также часть компози-

ному академическому шаблону. Фартусову грездились ренессансные итальянские образы, и он закрепил их на стенах расширяемого им храма. См. А. И. Успенский. Стенопись Благовещенского собора в Москве, стр. 153—177; П. П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века. — И. Грабарь, История русского искусства, т. VI, М., [1915], стр. 291—296; Ср. А. Грищенко. Вопросы живописи, вып. 3. Русская икона как искусство живописи. М., 1917, стр. 20—30.

<sup>10</sup> Стенопись 1508 года внутри собора раскрывалась в 1946—1947 годах художниками-реставраторами Центральной Гос. реставрационной мастерской В. Е. Бриггман, Д. Е. Бриггман, Н. В. Овчинниковым, М. Н. Тихомировым, А. Н. Казанской, И. Е. Лукановой во главе с И. А. Барзловым, при участии художников-реставраторов села Налех во главе с Н. М. Парильным и под наблюдением комиссии во главе с И. Я. Грабарем. Стенопись галереи Благовещенского собора реставрировалась в 1950 году художниками-реставраторами Центральной проектной реставрационной мастерской при Академии архитектуры СССР.

ции «Явление архангела Михаила Иисусу Навину» (на хорах) и ряд других мест. Наилучшей сохранности древние фрески оказались в алтаре, на столбах, на хорах, во втором и третьем ярусах жертвенника и диаконника, в северо-западном углу под хорами. Краски сафоновской живописи, выполненной на новой штукатурке, при промывке осыпались. На старой штукатурке сафоновская запись была неодинаковой прочностью: иногда она осыпалась, как на новой штукатурке, а иногда ее удаление было трудоемким.

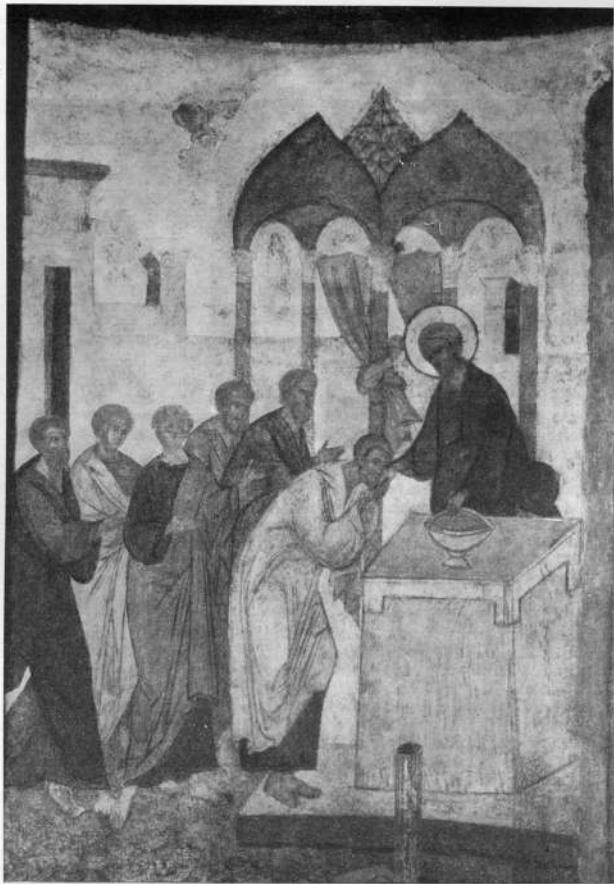
При всех этих трудностях реставрационной мастерской была поставлена перед реставраторами и научным руководителем Н. Е. Мневой задача придать стенам и сводам Благовещенского собора целостность, не нарушая законов научной реставрации, допуская лишь тонировку в местах полной утраченности. Реставрационной комиссией было разрешено в случае очень плохой сохранности красочных слоев в верхних частях здания использовать при тонировке записи XIX века, облегчая и ослабляя напряженность цветовой гаммы. Подход к реставрации композиций XIX века, выполненных на новой штукатурке, был другой. Новую живопись тонируют полностью, но в общем колорите росписи собора. В процессе работ велись подробные реставрационные протоколы с приложением фотографий. Архитектурно-проектной мастерской Кремля были изготовлены обмерные чертежи всех архитектурных частей собора, на которых автор настоящей статьи фиксировал сохранность фресок и место каждой композиции, обозначенной номером в кружке. Такие чертежи с приложенными к ним описаниями с наименованием всех сцен и отдельных фигур дают наглядное представление о схеме росписи и о ее сохранности (см. *стр.* 191—206).

Заканчивая на этом краткое описание реставрационных работ 1947 года, рассмотрим во всем величии стенопись Благовещенского собора, перейдем к характеристике содержания росписи.

В схеме росписи есть типичные черты, общие для древнерусских храмов XI—XV веков, но много здесь и нового, продиктованного государственным, идеологическими и даже прямо политическими задачами начала XVI века. В подборе святых, в выборе отдельных композиций отразилась и объединительная политика Москвы, и задача окончательного закрепления единства русских земель, и борьба с ересями, и идея прославления московских князей. Живописные композиции расположены на стенах собора в четыре ряда, пятый — нижний — декорирован орнаментальными поддонами.

В центральной главе написан «Спас Вседержитель», ниже ангелы, пророки, в парусах евангелисты. В северо-восточной главе помещены Богоматерь с младенцем на коленях, архангелы и апостолы из числа 70-ти, в парусах — серафимы, в юго-восточной главе — Саваоф, серафимы, пророки, в парусах — летящие ангелы. В алтаре, в коихе — Богоматерь с младенцем на престоле с предстоящими архангелами Михаилом и Гавриилом, ниже «Евхаристия», разделенная окном на две части, под нею — отцы церкви. На стенах алтаря — многочисленные сцены, иллюстрирующие евангельские легенды о чудесах Христа после его распятия и до воскресения. Центральные части южной и северной стен, а также западная стена трансента и своды под хорами в основном заняты композициями на сюжеты Апокалипсиса. Собственно «Страшный суд» занимает западную стену под хорами и примыкающие к ней своды и части северной и южной стен. Темы праздников и евангельских притч отражены в росписях, размещенных в люнетах стен, на сводах, на стенах жертвенника и столбах. Кроме того, повсюду размещены отдельные фигуры святых. Тематика росписи диаконника посвящена житию Василия Великого и Иоанна Златоуста — святым соименным князьям — строителям собора (Василий Великий был соименен великому князю Василию I Дмитриевичу, строителю предыдущего Благовещенского собора, Иоанн Златоуст — великому князю Ивану III).

Многочисленные сцены из Апокалипсиса являются особенностью росписи данного собора. До реставрации фресок Благовещенского собора в 1947 году такое



«Евхаристия». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля.  
Центральная абсида. 1508 год

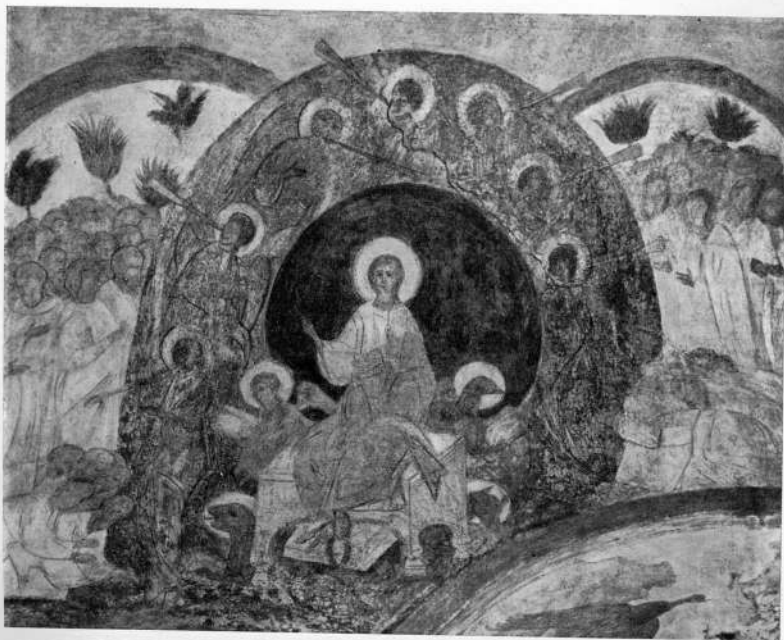




«Евхаристия». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля.  
Центральная абсида. 1508 год



«Сошествие во ад». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля.  
Южная стена алтаря. 1508 год



Судия на престоле. Деталь композиции «Страшный суд».  
Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Своды под хорами. 1508 год

полное изображение апокалипсических тем в древнерусском искусстве было известно только по лицевым рукописям XVI—XIX веков (более ранние не сохранились) и по стенописям середины второй половины XVII века, главным образом городов Поволжья: Казанина, Костромы, Ярославля и т. д. Интересно вспомнить, что Феофаном Греком в 1405 году на стенах Благовещенского собора, стоявшего на месте современного, также был написан Апокалипсис. Об этом пишет Епифаний Премудрый к Кириллу Тверскому в письме, датированном около 1413 года: «Зело философ хитр, Феофан, гречин, книги изограф парочитый и живописец изящный во иконописцех... в каменной церкви во святом Благовещении корен Исеев и Апоколипсий также иписавый»<sup>11</sup>. Изображение «Корен Исеева» в настоящее время в Благовещен-

<sup>11</sup> И. Г р а б а р ь. Феофан Грек. Казань, 1922, стр. 5; то же в кн. Игорь Г р а б а р ь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 78; В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 113.

ском соборе имеется только на сводах галереи, написано в XVI веке и сильно правлено в XIX веке.

Большое внимание со стороны авторов росписи 1508 года к темам Апокалипсиса, конечно, нельзя объяснить только желанием сохранить схему и содержание росписи предыдущего собора. Внимание к Апокалипсису в начале XVI века связано с повышенным интересом в эту эпоху к эсхатологическим темам, к темам о возмездии на Страшном суде, три «конца мира». Неиздолго перед тем, в конце XV века, ждали «конца мира», в связи с истечением 7000 лет от «сотворения» мира. Но главную роль в обостренном интересе к эсхатологии сыграла, конечно, серьезная ломка установившегося уклада жизни, которая происходила в ту пору и которая заставляла задумываться о судьбах мироздания.

Большое значение в этих условиях приобрела борьба с ересями. В 1490 и 1504 года великокняжеская власть расправилась с ересью «жидовствующих». На соборе 1503 года были осуждены «нестяжатели», «обидящие святые божие церкви». Художник Феодосий, автор стенописей, по-видимому, имел тесную связь с Иосифом Волоцким (1440—1515), главой церковно-феодалной партии «иосифлян», и пользовался большим авторитетом у церковных политиков. В Житии Иосифа Волоцкого, написанном инокем Саввою (с 1546 года епископ Крутицкий), упоминается имя художника Феодосия дважды — один раз в связи с его работой как художника в 1486 году вместе с отцом, братом, старцем Паисием и двумя племянниками Иосифа Волоцкого над росписью Успенской церкви в Иосифо-Волоколамском монастыре, второй раз говорится о нем, как о «некоем живописце, именем Феодосий, сине живописца Дионисия мудрого» — противнике еретиков<sup>12</sup>.

Не случайно в росписи изображены такие фигуры, как, например, Евфимий Великий. Крупный церковно-политический деятель, живший в IV веке и возглавлявший борьбу с ересями несториан, манихеев, монофизитов и т. д. Насколько государство стремилось подыять в эту эпоху авторитет церковных деятелей, церковных писателей, представителей официальной государственной церкви, показывают следующие факты. Если в киевскую героическую эпоху крестильные имена князей были в большинстве случаев соименны бесстрашным воинам, то теперь великому князю Василию Ивановичу, родившемуся 25 марта 1479 года, дается имя в память Василия, епископа Парийского (празднование 12 апреля, Софийская первая летопись под 6987 годом), жившего в VII—VIII веках<sup>13</sup>. Он почитался как ярый противник иконоборческой ереси. Георгий, сын великого князя Ивана III, родившийся 23 марта 1480 года, был назван не в память Георгия Победоносца, но во имя Георгия, архиепископа Митленского (Софийская первая летопись под 6988 годом), потерпевшего от иконоборцев в VIII веке<sup>14</sup>. Симеон, другой сын Ивана III, родившийся 21 марта 1487 года, был опять же назван во имя Симеона, епископа персидского (Софийская первая летопись под 6995 годом)<sup>15</sup>. Таких примеров можно было бы привести очень много.

В содержании композиции росписи Благовещенского собора отразилась также злостодневная для конца XV и начала XVI века тема преемственности власти московских князей от владимирских и киевских, а через них — от византийского императора. На стенах и столбах Благовещенского собора изображены византийские императоры и русские князья. Среди византийцев: император Константин, его мать Елена, император Михаил II и императрица Феодора, императрица Ирина, прославленная как восстановительница православия. Среди русских князей: великие князья

<sup>12</sup> Житие преподобного Иосифа, игумена Волоколамского, составленное Саввою, епископом Крутицким. — «Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения», кн. II. М., 1865. Приложение, стр. 37.

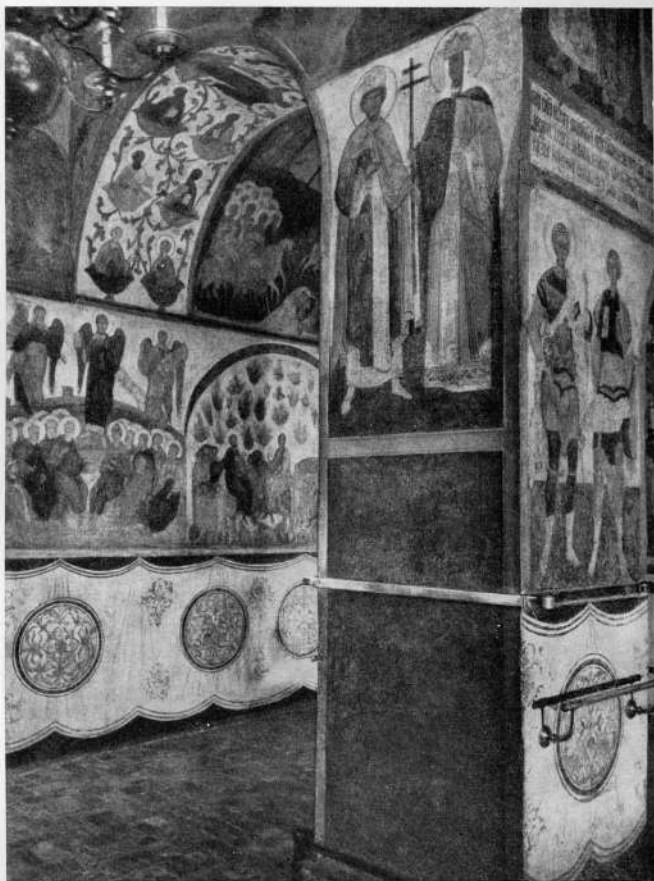
<sup>13</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 19.

<sup>14</sup> Там же, стр. 20.

<sup>15</sup> Там же, стр. 22—23.



Символы земли и воды. Деталь композиции «Страшный суд». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Северо-западный угол под хорами. 1508 год



Роспись южной стены под хорами Благовещенского собора Московского Кремля.  
1508 год

киевские Владимир Святославич, Владимир Мономах, Ярослав II — отец Александра Невского, сыновья Владимира Святославича — Борис и Глеб, киевская княгиня Ольга, князь Михаил Черниговский с его боярином Федором Черниговским, великий князь владимирский и новгородский Александр Невский, князья ярославские: Федор, Константин, Давид, князья московские: Даниил Александрович, Дмитрий Иванович Донской — победитель татар на Куликовом поле и его сын Василий Дмитриевич и другие.

Один из наиболее актуальных политических вопросов этого времени, вопрос государственного строительства, собирания разрозненных русских земель в единое могущественное государство, отмечен в стенописи изображением святых патроннов Новгорода, Пскова, Твери, Ярославля, Ростова, Чернигова и других земель, например: Варлаама Хутынского (в алтаре), Ефросина Псковского (южная стена), Арсения Тверского, Леонтия, Игнатия, Исаии Ростовских (центральная абсида).

На южной стене, на хорах изображены в богатых княжеских одеждах литовские мученики — Антоний, Иоанн и Евстафий, пострадавшие, по житийной легенде, в Литве от князя Ольгерда. Здесь они как бы олицетворяют борьбу Москвы за возвращение в лоно Московского государства отторгнутых ранее Литвой старых русских владений. Кроме того, для великого князя Василия Ивановича 14 апреля, день празднования литовских мучеников, был юбилейным днем. В этот день 1502 года состоялось его венчание на великое княжение<sup>16</sup>.

С юбилейными датами связаны и такие композиции, как «Обретение преподобным Зосимой Марии Египетской в пустыне» (северо-восточный столб) и «Иов на гноище» (юго-восточный столб). Первая композиция связана с воспоминанием о крещении великого князя Василия III. Его крестили 4 апреля 1479 года в день памяти Зосимы и Марии Египетской<sup>17</sup>. Вторая композиция связана с датой закладки Благовещенского собора в день многострадального Иова 6 мая 1484 года<sup>18</sup>. Многие среди изображенных являются почти современниками художников и заказчиков сте-



Боярин Федор Черниговский. Вид на северо-западный угол хора. Из росписи Благовещенского собора Московского Кремля. 1508 год

<sup>16</sup> Е. Ф и л и п о в с к и й. Краткое историческое и хронологическое описание жизни и деяний великих князей русских, царей, императоров и их пресветлейших супругов и детей..., ч. 2. М., 1807, стр. 134.

<sup>17</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 33.

<sup>18</sup> И. З а б е л и н. История города Москвы, ч. 1. М., 1902, стр. 135—136.



Иоанн Дамаскин. Северная стена росписи Благовещенского собора Московского Кремля. 1508 год

нописей. Здесь представлены Сергей Радонежский (умер в 1397 году), Кирилл Белозерский (умер в 1424 году), Павел Обнорский (умер в 1429 году), Пафнутий Боровский (умер в 1477 году) и другие. Это своеобразные средневековые исторические портреты деятелей русской церкви, обобщенные, условные, но очень выразительные. Фигуры их, расположенные между сюжетными композициями на столбах и стенах собора, величественны и полны внутреннего достоинства.

Стенопись Благовещенского собора 1508 года стилистически приближается к росписям Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Однако мы видим здесь также много нового.

Декоративность композиционного и цветового решения, свободное и вместе с тем строго ритмическое размещение фигур и архитектурного декора, изящество рисунка и сходство орнаментальных мотивов на одеждах сближают творческую манеру создателей благовещенских фресок с живописью Дионисия. Но более густой колорит, несколько иное, чем в ферапонтовских росписях, изображение архитектурных построек, более пространственных и весомых, а также многофигурность, повествовательность и динамичность некоторых композиций (например, сцена из Апокалипсиса) делают живопись Благовещенского собора новым словом в истории московского искусства.

Фресковый цикл Благовещенского собора обнаруживает руку не одного мастера. Очевидно, старшим в работе был Феодосий, сын Дионисия, которому принадлежат, к счастью, лучше всего сохранившиеся композиции алтарной части храма, а также сцены на северо-западном и юго-западном столбах. Во всех этих изображениях чувствуется высокое художественное





Мученик. Деталь росписи северного откоса центрального окна абсиды.  
Благовещенский собор Московского Кремля. 1508 год

мастерство живописца, великолепная школа. Композиции поражают своей стройностью, линейной, цветовой и ритмической архитектоничностью. Размещая на стенах алтаря сцены «Евхаристии», «Преломление хлеба Петром», «Смерть Анания и Сапфиры», «Омоление ног» или «Явление Христа ученикам», художник следует формам архитектуры, не нарушая их стройных сочетаний и лишь подчеркивая упругую силу и логическую взаимосвязь сводов, арок и стен. Композиции четко расчленяются между собой, как замкнутостью внутреннего построения, так и часто очерчивающей их краснокоричневой линией. Их размеры и количество фигур строго соответствуют величине той архитектурной плоскости, которую они заполняют. Так, сцены в верхних регистрах росписей алтаря написаны более мелко, чем расположенные под ними в третьем ярусе. Композиции же второго яруса, объединяющие несколько сюжет-

тов, делают особенно ощутимой широкую плоскость [южной и северной стен] алтаря.

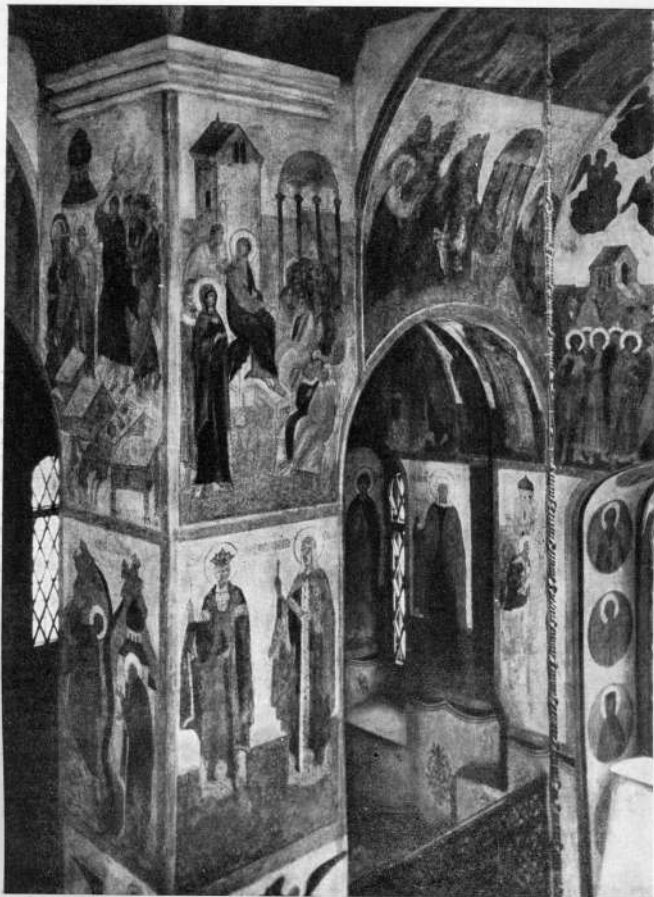
Глубокий расчет чувствуется также в декоре диаконника и жертвенника. Не только пирамидальные построения целого ряда композиций подчеркивают стройную высоту этих частей здания, но и цветное решение усиливает впечатление глубины вытянутого вверх свода. Полуфигуры Иоанна Крестителя и Василия Великого в коих жертвенника и диаконника, а также фоны композиций верхних регистров росписей даны глубоким дымно-синим тоном. Он кажется каким-то особым темным, уходящим вверх, пространственным.

Если не все росписи этой части церкви полностью написаны самим Феодосием, то, во всяком случае, общий замысел, очень своеобразный, последовательный и цельный, принадлежит ему. Стремлением подчеркнуть архитектуру внутренней конструкции храма обусловлены изображения воинов и князей на юго-западном и северо-западном столбах собора, а также композиции «Изведение Петра из темницы» и «Преполовение», по-видимому, тоже созданные Феодосием. Их легкая и сдержанная динамичность, внутренний музыкальный ритм, присущий движениям, линиям, силуэтам изящных фигур, свободно и стройно скомпонованных, напоминают нам фрески Фералонтова монастыря. Однако другие сцены, украшающие западную, северную и южную стены, а также изображения, помещенные на стенах диаконника и хор, говорят о другой руке и несколько ином композиционном приеме. Мастер, писавший эти фрески, также стремился к архитектурно-художественному принципу построения отдельных фигур и целых сцен. Но он следовал ему лишь формально: если фигуры не уместались в отведенной для них части стены, он их укорачивал («Вход в Иерусалим»), если рядом с изображением оставалось слишком много свободного места, то, дополняя композицию, художник помещал в свободной ее части темный прямоугольник. Возможно, что автором этих росписей был брат Феодосия — Владимир. Он заметно подражает Дионисию, своему отцу, но далеко не столь совершенен в рисунке, композиции и цвете.

Руке третьего мастера принадлежат сцены из Апокалипсиса, имеющие, как мы видели, такое большое значение в росписи. Их создателем был неизвестный нам, к сожалению, художник, творческая манера которого заметно отличается от стиля двух других живописцев. По характеру изображения они приближаются к живописи более позднего времени. Многофигурные композиции очень динамичны. Они не отличаются присущей остальным фрескам сдержанностью жестов. Краски темны, что придает изображениям особый драматизм. Композиции не отделяются друг от друга и не столь архитектурны, как фрески алтаря и столбов собора. Одна сцена перетекает в другую, и даже углы здания не разграничивают отдельных сцен. Подобно ковру живопись покрывает всю плоскость западной стены, без строгого членения<sup>19</sup>. В этом сказывается то новое, что приносит с собой разнообразное, многогрешное, перегруженное деталями искусство XVI века.

Однако, несмотря на разность трех исполнивших росписи мастеров, художественное впечатление ансамбля Благовещенского собора очень целостно и закончено. Цветовое решение своим изяществом напоминает живопись двусторонних таблеток. Сочетания розовых, серебристо-серых, палевых, зеленовато-голубых тонов с густыми сине-черными или коричнево-красными дают удивительный по своей декоративности эффект. Художники мастерски умеют пользоваться выразительностью темного по силуэту пятна, чтобы оттенить нежность перламутровых, серебристых и розоватых тонов. Звучная кивоварь, брошенная в приглушенную гамму сдержанно

<sup>19</sup> Композиции на сюжеты Апокалипсиса, расположенные на западной стене транспта, переходящие в столбы, расписаны только частично, из-за очень плохой сохранности, местами на них оставлена запись XIX века.



Верхняя часть северного столпа и прилегающие своды. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1508 год

мерцающих красок, кажется подчас огненной вспышкой, черно-синий фон представляется фантастической воздушной глубиной. Искусство создателей благовецских росписей поражает не только монументальностью, но и тонкостью, подчас изысканностью своего письма. Бесконечное разнообразие орнаментов, нигде не повторяющихся и, подобно вариациям одной мелодии, снова и снова раскрывающих перед нами бесчисленные комбинации растительных мотивов, удивляют своим изяществом. Иногда незначительная деталь, сделанная с поразительным мастерством, превращается в подлинный шедевр. Так, расположенное над дверью на хорах изображение серафима с прекрасным тонким ликом, взметнувшиеся дымно-красные крылья которого с серебристо-серыми папоротками, подобно молниям прорезывают черно-синий фон, может быть названо настоящей жемчужиной этого фрескового цикла.

Высокое искусство благовецских фресок, сравнительно хорошая сохранность ансамбля в целом, те исторические данные, которые позволяют нам судить о замысле отдельных изображений и их тесной связи с действительностью, наконец, то, что мы знаем о создателях этих росписей,— все это делает живопись Благовецского собора в Кремле интереснейшим памятником древнерусского искусства начала XVI века.

Связанный с Иосифо-Волоколамским монастырем и его настоятелем, с великокняжеским печатником, а затем казначеем И. И. Третьяковым, Феодосий пользовался большой известностью<sup>20</sup>. На одной из миниатюр Шумиловского тома Лицевого летописного свода, исполненного во второй половине XVI века, в эпоху царствования Ивана Грозного, художник предстал расписывающим Благовецский собор с внешней стороны (ГПБ IV. 232, л. 686). Рядом с Феодосием изображен мастер с молоточком в руках. В тексте под миниатюрой и на следующем листе говорится о «прописании» и украшении собора «златом и бисером» и покрытии и позолоте «верха церковного» — «а мастер бысть Феодосий Динисьев сын с братиею». Показательно, что автор надгробного слова Иосифу Волоцкому и его племянник Досифей Топорков, помогавший Митрофану и Дионисию в «подписании» Успенского собора Волоколамского монастыря 1484—1486 годов, ставит его имя, правда, в зашифрованном виде на первое место: «И подписав и оукрасив [церковь.— *И. М.*] священикими божественными образы от изишних живописец, ему же наименование толкуется Божий дар [т. е. Феодосий.— *И. М.*] со отцем своим и с прочими пособники туне»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> «Послания Иосифа Волоцкого» М.— Л., 1959, стр. 187, 207, 212, 268, 270.

<sup>21</sup> Надгробное слово преподобному Иосифу Волоколамскому ученика и сродника его инок Досифей Топоркова.— «Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения», кн. II. М., 1865, Приложения, стр. 170—171.

СХЕМЫ РАСПОЛОЖЕНИЯ РОСПИСЕЙ  
БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ



Ссылки на соседние таблицы обозначены буквой «т» (например: т. 10).

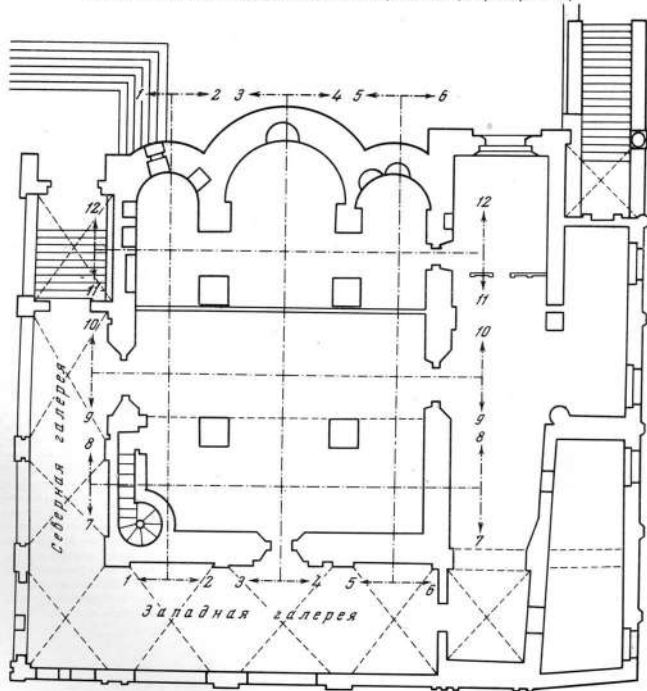


Табл. 1. План собора

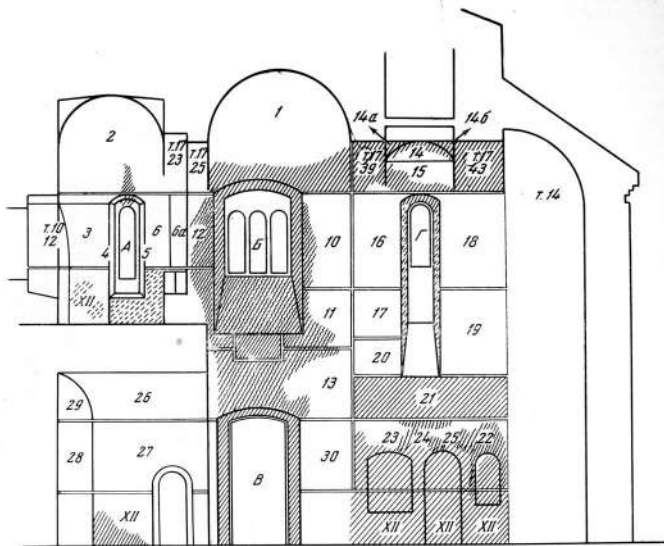


Табл. 2. Северная стена.

1 — «Успение»; 2 — «Покров»; 3 — Преподобный Ефимий Великий (надпись XIX века, фигура в рост); арка окна А; 4, 5 — Мученики, дева Марфа и Мария (фигуры в рост), Серафим; 6 — Мученица Агафия (фигура в рост); 6а — Широкая декоративная иссиня-черная полоса; 8 — Мученица Иулиания (фигура в рост), у ног ее диавол, которого она держит за волосы («беса мучит»); 9 — Царьца Александра (фигура в рост); 10 — Апокалипсис. Савоф на престоле, окруженный припадающими царями и ангелами с чашами пива; в руках; 11 — Апокалипсис. Агнец на престоле и двадцать четыре поклоняющихся старца; 12 — Апокалипсис. Жена, облеченная в солнце, и жена, убегающая в пустыню; 13 — Священномученик Игнатий Богоносца; 14а, б — Серафим; 15 — Моление Иисуса Христа о чаше в Гефсиманском саду; 16 — Преподобный Павел Комельский, он же «Обнорский» (фигура в рост); 17 — Преподобный Иовань новгородский чудотворец (поясная фигура в трилопастной арке); 18 — Отречение апостола Петра; 19 — Иисус Христос исцеляет жему кровотоковому; 20 — Преподобный Пафнутий Боровский (поясная фигура в круге); 21 — Апостолы из числа семидесяти (поясные фигуры в кругах); 22 — Св. Винцентий (в рост); 23 — Преподобный Евфросим Псковский (поясная фигура в круге); 24 — Кирилл Белозерский (поясная фигура в круге); 25 — Серафим; 26 — Сорок мучеников севастийских; 27 — Страшный суд. Мытарства; 28 — Страшный суд. Земля и море отдает мертвецов; 29 — Три отрока в печи огненной; 30 — Преподобные (фигуры в рост за иконом); арка дварного пролета В; 31 — Два ангела и серафим (в кругах фигуры ангелов поясные); арка, откосы окна Б; Святые (поясные фигуры в кругах); Арка окна Г; Святые (поясные фигуры в кругах); XII — Ориентальные полотенца.

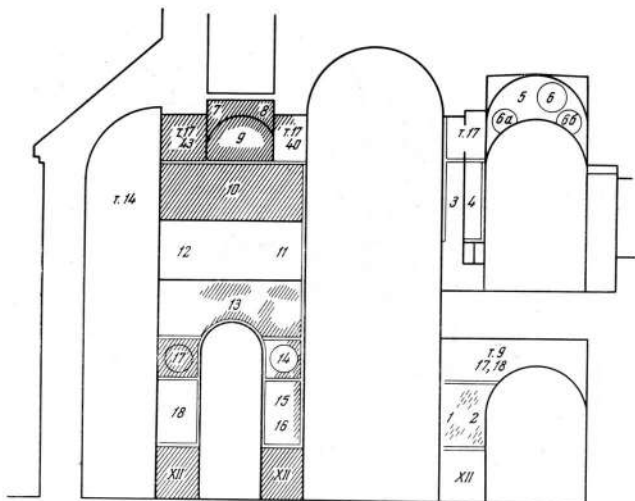


Табл. 3. Северный неф, южная сторона

1—2—Великие князья московские: Дмитрий Иванович Донской, Василий Дмитриевич; 3—Преподобная Евпраксия (фигура в рост); 4—Преподобномученица Евдокия; 5—Великомученица Параскева Пятница; 6—Преподобная Пелагея (все три похвальные фигуры в кругах); 6а—Два иссиня-черных полукруга (без изображений); 7, 8—Серафимы; 9—Секвенциомученик Дионисий Ареопагит; 10—Иуда, предающий Иисуса Христа иудеям; 11—Пир в доме Симона; 12—Лобзание Иуды; 13—Чудо насыщения пятью хлебами пяти тысяч человек; 14—Преподобный (похвальная фигура в круге); 15—Преподобный Арсений Тверской; 16—Преподобный Моисей Угрин, печерский (фигура в рост); 17—Святые (похвальные фигуры в кругах); 18—Архидиакон Лаврентий; XII—Орнаментальные полотенца

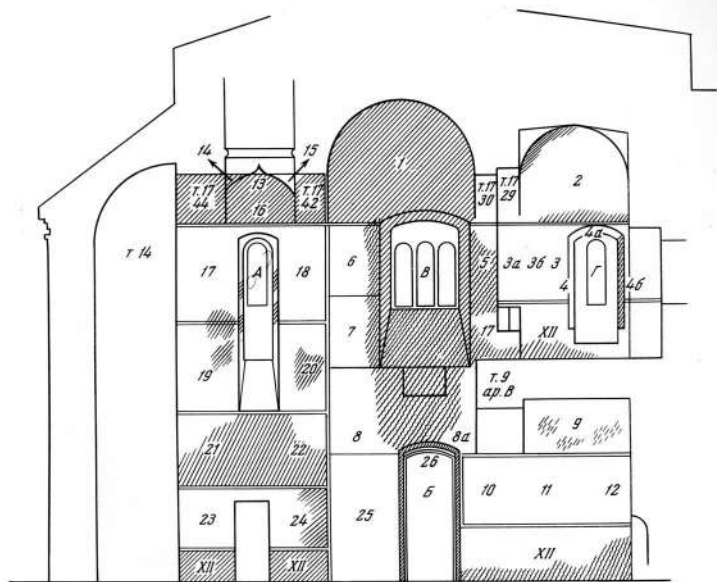


Табл. 4. Южная стена

1 — Рождество Христова; 2 — Воздвижение креста. 3,а,б — Литовские мученики Иона, Евстафий, Антоний; 4а, б — Серафимы; 3 — Апокалипсис. Ангел у церкви; 6 — Апокалипсис. Иисус Христос на престоле, трубящий, перед ним семь святых; 7 — Апокалипсис. Иисус Христос на престоле, с аггцем. Ниже старцы, держащие чаши; 8 — Апокалипсис (фрагмент композиции). На фоне храма Иисус Христос, восседающий за столом. Христа окружают поклоняющиеся ангелы; 8а — Апокалипсис (фрагмент композиции). Ангел с бесом в руках; свод под хорами; 9 — Апокалипсис: «Грядет судья праведный отмести»; 10 — Страшный суд. Праведники, восседающие в раях, за ними ангелы; 11 — Страшный суд. Лоно Авраама; 12 — Страшный суд. Апостол Петр с праведниками перед вратами рая; 13 — Василий Великий (покаянная фигура); 14, 15 — Ангелы стран света (для летящих ангелов); 16 — Иван Златоуст исцеляет старейшину; 17 — «Молитвою св. Василия отверзнутся двери храма»; 18 — Преподобный («в рост»); 19 — явление Богородицы Василию Великому; 20 — «Святой гряде видеть святое место в Иерусалиме»; 21 — «Василий Великий читает святое писание людям и анде св. Ефрема огненный язык глатолящий устами Василия Великому»; 22 — «Видеши праведные мужи ангелов божиих над одром олевантого блаженного Петра и господи его»; 23 — Козма епископ Халкидонский («в рост»). Святой («в рост»); 24 — Антоний Великий и Макарий Египетский; 25 — Стена без живописи, закрытая шпателью; откосы древнего проема Б; 26 — Два ангела и серафимы (покаянные фигуры в кругах); окно В: Святые (покаянные фигуры в кругах); окно А: Святые (покаянные фигуры в кругах)



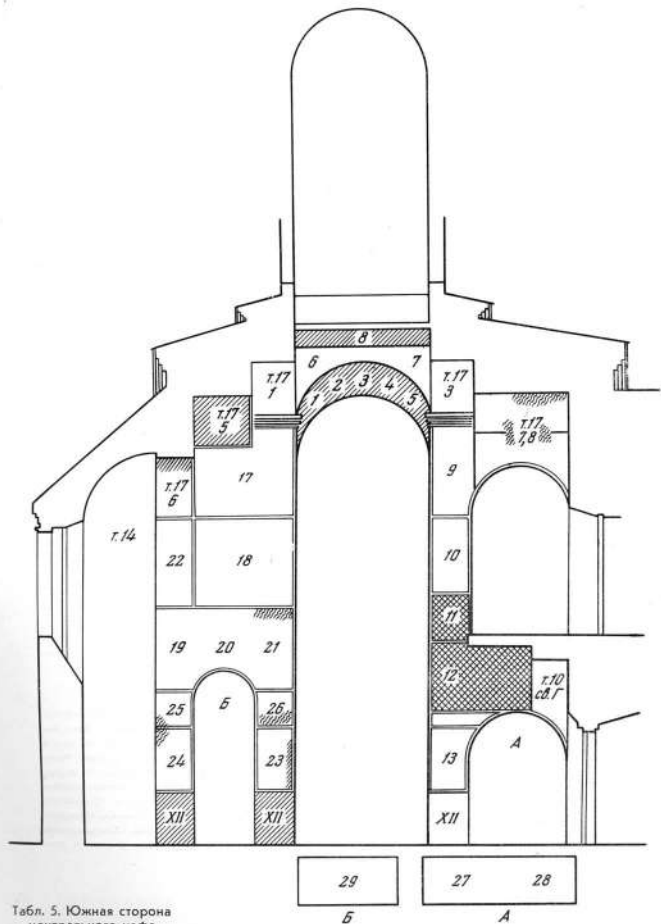


Табл. 5. Южная сторона  
центрального нефа

1—5 — Мученики Косма, Евграф, Миня, Гермоген, Домник (поисные фигуры в кругах); 6, 7 — святители (пшущие): Матфей, Марк; 8 — Спас лаской; 9 — Преполовение; 10 — Изведеие апостола Петра из темницы; 11 — Алексей митрополит московский; 12 — Преподобные Савватий и Зосима Соловецкие, Варлаам, Савва и Максим Блаженный; 13 — Валикомученики Дмитрий Солунский и Георгий); арка А: 14, 15 — Страшный суд. Уготованный престола и три ангела. Два ангела; арка Б: 16 — Святые (поисные фигуры в кругах); 17 — Воскресение в виде Сожествия во ад; 18 — Омовение ног; 19 — Иисус Христос поучает апостолов проповеди вращаия; 20 — Иисус Христос познается учениками в преломлении хлеба; 21 — Явление Иисуса Христа по воскресении Марии Магдалине; 22 — Преподобный (в рост); 23 — Алексей Боний человек (в рост); 24 — Алексей митрополит; 25, 26 — Преподобные (поисные фигуры в кругах); XII — Орнаментальные полотенеца.

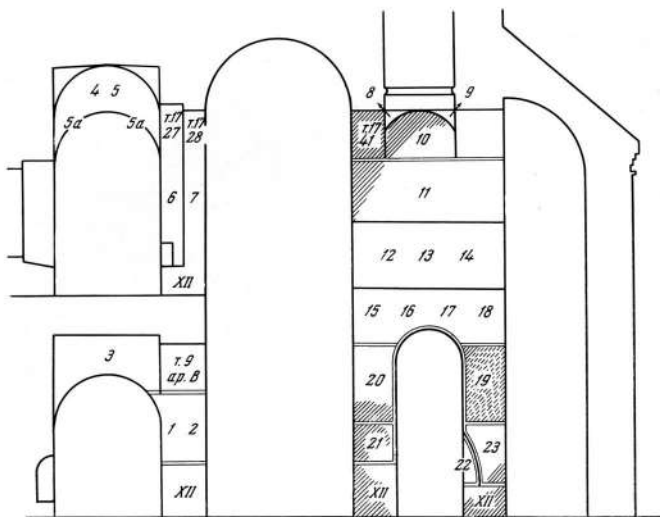


Табл. 6. Северная сторона южного нефа

1, 2 — Великие князья Владимир Мономах (1) и Ярослав II Всеволодович (фигуры в рост); 3 — Апокалипсис. Иисус с серпом в руках, пришедший пожать жатву на земле. Ангел, выжимающий виноград в точиле гнева Божия. Грешники; 4, 5 — Мученики Стратонки, Диомид (поэтические фигуры в кругах); 5а — Два синих полукруга (без изображений); 6 — Мученик Василий; 7 — Иоанн Белгородский; 8, 9 — Два летящих ангела (ангелы четырех стран света, двое остальных в парусах напротив); 10 — Иоанн Златоуст; 11 — Иоанн Златоуст поучает народ; 12 — Крещение Василия Великого; 13 — Посвящение Василия Великого в пресвитеры; 14 — Посвящение Василия Великого в архидиаконы; 15 — «Жидовини видят отрока егда совершающе са, таян Василия Великого»; 16 — «Жена обидея от князя притече к Василию»; 17 — Василий Великий перед Юлианом Отступником; 18 — Св. Меркурий прободает копьём Юлиана Отступника; 19 — Прозорливый морей Анастас, совершая литургию, благословляет Василия Великого; 20 — «Василий Великий является жене грешной»; 21 — Преподобный (поэтическая фигура в тексте); 22, 23 — Серафимы; XII — Орнаментальные полотенца.

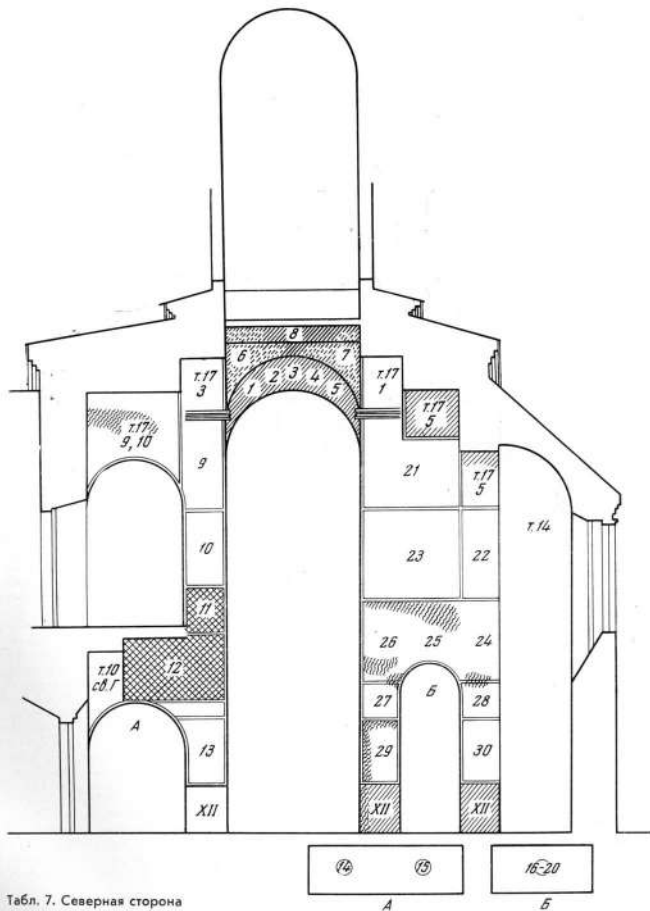


Табл. 7. Северная сторона  
центрального нефа

1—5 — Мученики Флор, Лавр, Мина, Виктор, Викентий (поясные фигуры в кругах); 6, 7 — Евангелисты (пишущие) Лука, Иоанн;  
8 — Спас поясной; 9 — Изгнание торговцев из храма; 10 — Чудо архангела Михаила в Хонех; 11 — Митрополит Петр (фигура в рост); 12 — Митрополит Иоанн, преподобный Феодосий Печерский, преподобный Сергей Радонежский, великий князь Александр Невский, Василий Блаженный; 13 — Князья Борис и Глеб; арка: 14, 15 — Страшный суд. Четыре царства (Вавилонское, Македонское, Римское, Антихристово). Отвержение архангела пророку Даниилу о четырех грешных царствах; арка Б: 16—19 — Святые (поясные фигуры в кругах); 20 — Серафимы; 21 — Распятие с разбойниками и олицетворением, в образе ангелов, ветхозаветной и новозаветной церкви; 22 — Иоанн Дамаскин (в рост); 23 — Тайная вечеря; 24 — Явление Иисуса Христа ученикам на море Тиверидском; 25 — Явление Иисуса Христа ученикам в Галилее; 26 — Два ученика притяже ко гробу Господню и видяши одны ризы лежачи; 27 — Священномученик Иерофей (поясная фигура в круге); 28 — Священномученик Феодор (поясная фигура в круге); 29 — Преподобный Нил Постник (фигура в рост); 30 — Иаков, брат Господень (фигура в рост); XII — Орнаментальные полотенца.

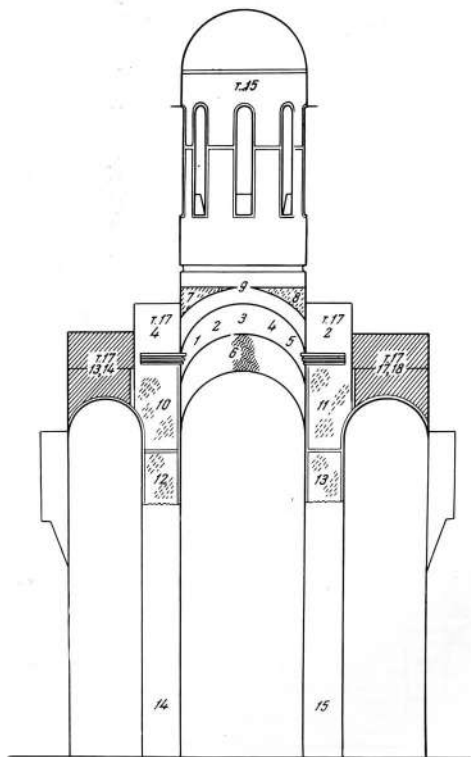


Табл. 8. Восточная сторона трансепта

1—5 — Мученики Платоний, Савел, Мануил, Исмаил, Роман (поиские фигуры в кругах); щема подрямной арки; 6 — Сошествие св. духа; 7, 8 — Евангелисты (пишущие) Иоанн, Марк; 9 — Спас Нерукотворный; 10 — Благовещение. Ангел из Благовещения; 11 — Богоматерь из Благовещения; 12 — Неопалимая Купина; 13 — Недреманное око; 14 — Преподобные (две фигуры в рост); 15 — Преподобные (две фигуры в рост).

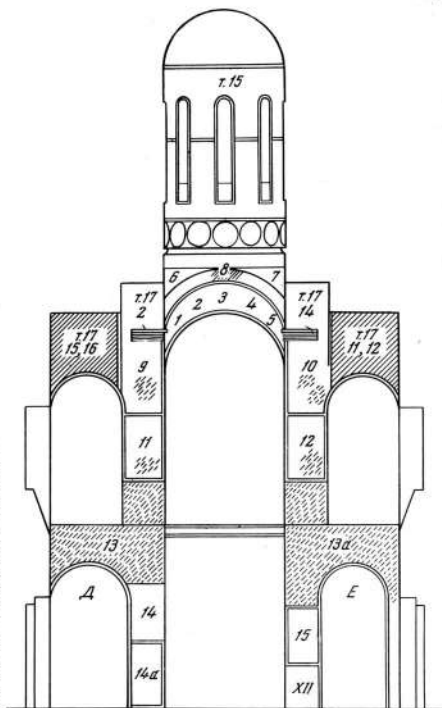
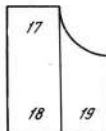


Табл. 9. Западная сторона трансепта

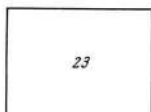
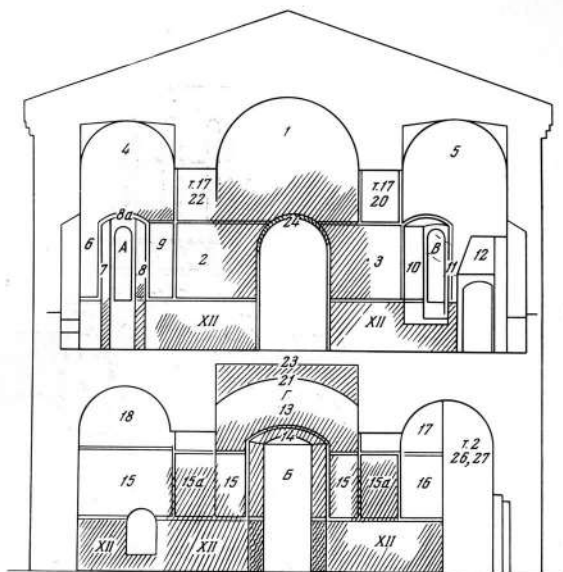
1—5—Мученики Мардарий, Аавксентий, Евгений, Орест, Евстратий (похисные фигуры в кругах); 6—7—Евангелисты (лицищие) Лука, Марк; 8—Спас Нерукотворный; 9—Брак в Кане Галилейской; 10—Христос поучает в синагоге; 11—Византийская царница Феодора и царь Михаил (фигуры в рост); 12—Великий князь киевский Владимир и княгиня Ольга (фигуры в рост); 13—Апокалипсис. Четыре апокалиптических всадника; 13а—Ад в образе многоголового дьявола. Ангелы, связывающие святок неба с солнцем и луну и луной «как кровь». Пророки Енох и Илия, предсказывающие пришествие Иисуса Христа, и нападающий на них зверь. Рушащиеся стены грешного города; 14—Византийский император Константин и царица Елена (фигуры в рост); 14а—Плоскость, окрашенная в иссиничерный цвет; 15—Великий князь Александр Невский и князь Даниил Александрович Московский в монашеских одеждах (фигуры в рост); свод Д; 16—Иисус Христос и двенадцать апостолов (похисные фигуры в орнаменте из «византийских ветвей»); свод Е; 17—Апокалипсис: Спас на престоле, по сторонам предвидки в белых одеждах (побождающий облетается в белых одеждах); 18—Апокалипсис: «Зачепачены от язык или не сохранити царствовати во воина»; 19—Сорок мучеников севастийских; XII—Орнаментальные полотенца.



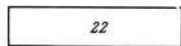
Д



Развертка свода Е



*Потолок под хорами*



*Свод Г*

Табл. 10. Западная стена

1 — Преображение; 2 — Собор архангела Гавриила; 3 — Явление архангела Михаила Иисусу Навину; 4 — Чудо Георгия Победоносца о змее; 5 — Введение во храм; 6 — Боярин Федор Черниговский (в рост); 7 — Преподобный Герасим со лавкой; 8 — Кирилла архиепископа Александрийский (в рост); 9 — Князь Михаил Черниговский (в рост); 10 — Преподобный Агапит Печерский (в рост); 11 — Мученик св. Стратоник; 12 — Серафим; 13 — Страшный суд. Денсус с припадшими Адамом и Евой; откосы входа 5; 14 — Страшный суд. Вельзул в яду с душой Иуды; 15 — Семь спящих отроков эфесских; 16 — Страшный суд. Вельзул в яду с душой Иуды; 17 — Семь спящих отроков эфесских; 18 — Апокалипсис. Царь, припадающий перед 7-ю юношами; 19 — Царица Елена; 20 — Анна Новгородская; 21 — Спас на убресе, поддерживающий двумя летящими ангелами; свод Г; 22 — Страшный суд (фрагмент композиции), Апостолы на престолах с ангелами позади престолов; потолок под хорами; 23 — Собор архангелов; откосы двери на хорах; 24 — Денсус (семь оплечных фигур в кругах); XII — Орнаментальные полотна.

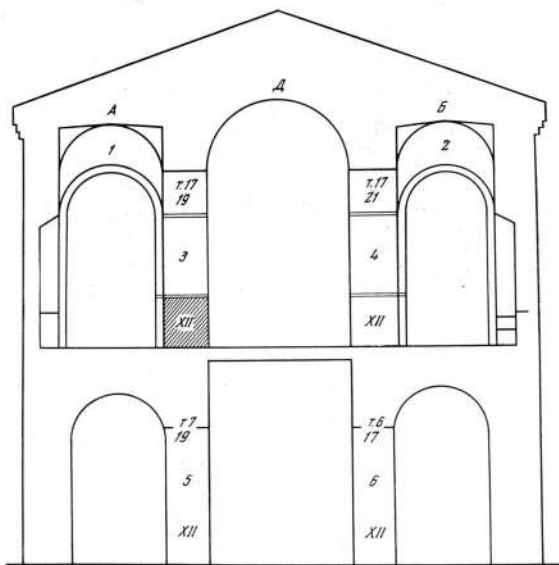


Табл. 11. Поперечный разрез западной части собора, восточная сторона

1 — Богоматерь на престоле с двумя предстоящими ангелами; 2 — Ангел перед ложем умирающего богача;  
 3 — Преподобный Савва Псковский (1) (фигура в рост); 4 — Ярославские князья Федор, Давид, Константин (фигуры в рост в трехлопастной арке); 5 — Мария Египетская и преподобный Зосима в пустыне; 6 — Иов на гнонце; XII — Орнаментальные полотенца.

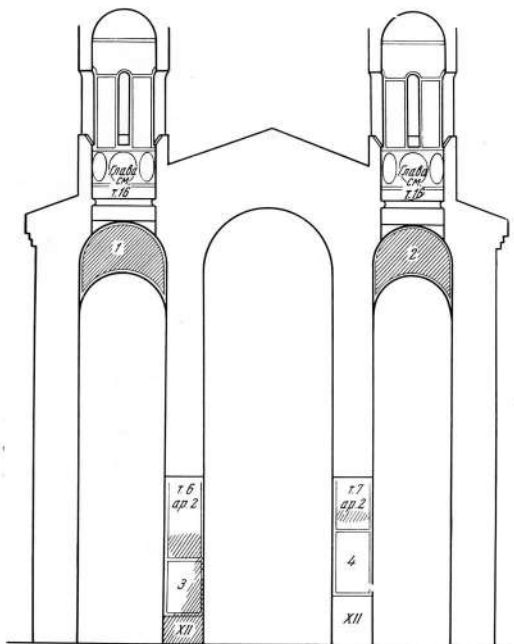


Табл. 12. Разрез по алтарю на иконостасе

1 — Крестная сила умилостивя льва; 2 — Исцеление слепого; 3 — Преподобный (поясная фигура);  
4 — Митрополит Иона и Варлаам Хутынский; XII — Орнаментальные полотенца.



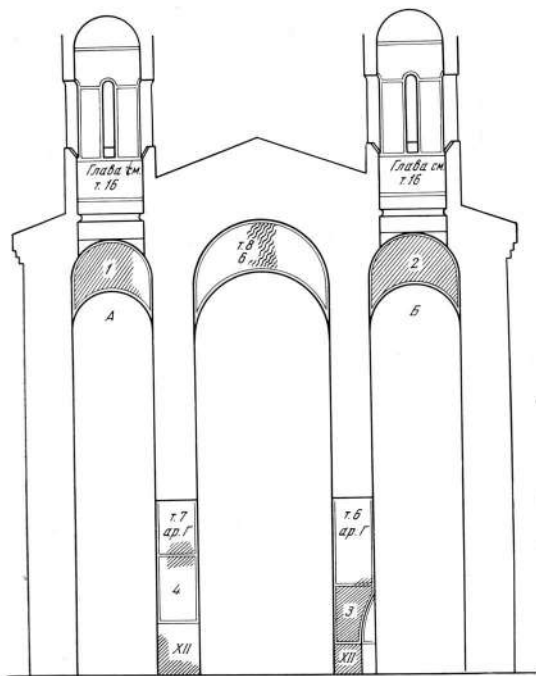


Табл. 13. Разрез по алтарю на абсиде

1 — Иуда предает Иисуса Христа за тридцать сребренников; 2 — «Вдова», обнимаемая царницею, приточен к св. Иоанну Златоусту; 3 — Серафим; 4 — Митрополит Петр (фигура в рост); арка А — Святые (похисные фигуры в кругах), Серафим (в круге); арка Б — Святые (похисные фигуры в кругах), Серафим (в круге).

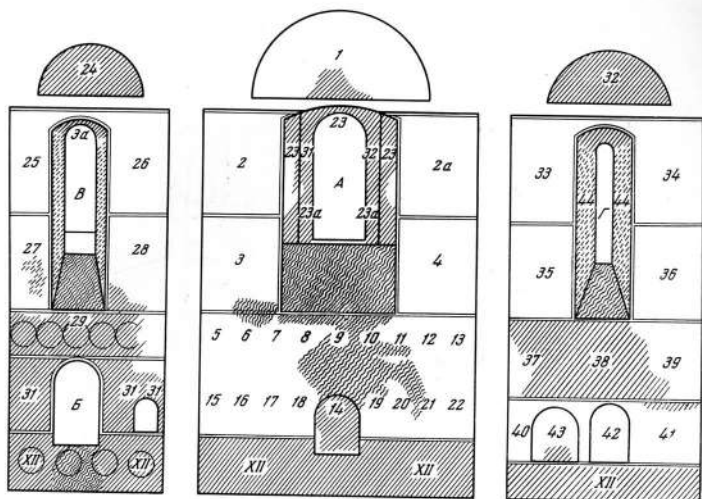


Табл. 14. Абсиды алтаря

1 — Богородица с младенцем, сидящая на престоле, по сторонам два наклоненных ангела; 2а — Евхаристия. Причащение хлебом, причащение вином; 3 — Преломление хлеба апостолом Петром; 4 — Смерть Анании и Сепфимы; 5—13 — Святые (поясные фигуры в кругах); 5 — Василий Блаженный; 6 — Преподобный Авраамий; 7 — Святитель; 8 — Игнатий Ростовский; 9 — Леонтий Ростовский; 10 — Исаия Ростовский; 11 — Сергей Радонский; 12 — Никон Радонский; 13 — Максим Блаженный; 14 — Изображение престола в нише на горном месте; 15—22 — Святители Спирidon Тримифунский, Иоанн Милостивый, Афанасий Великий, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов, Николай Чудотворец, Кирилл Александрийский; окно А; 23 — Святые (поясные фигуры в кругах); 23а — Святители (два фигуры в рост); XII — Орнаментальные полотенца.

#### Абсида жертвенника.

24 — Иоанн Креститель крылатый (поясное изображение); 25 — Иисус Христос перед Пилатом; 26 — Иисус Христос перед Камафой; 27 — Воскрешение дочери Иаира; 28 — Насыщение 5 хлебами 5000 человек (продолжение сцены на южной стене жертвенника); 29 — Святые (поясные фигуры в кругах); окно В; 30 — Святые (поясные фигуры в кругах); верху серафим; окно Б; 31 — Архидиаконы и серафимы; XII — Орнаментальные полотенца.

#### Абсида диаконника

32 — Василий Великий (поясная фигура); 33 — «Василий крестит жидовина со всем домом его»; 34 — Явление Иисуса Христа и апостолов Василию Великому; 35 — Василий Великий с апостолами; 36 — Василий Великий увещавает народ; 37 — Василий Великий исцеляет больного; 38 — Василий Великий освобождает отрока, давшего рукописанное дьяволу; 39 — Ефрем Сирин, живя в пустыне, видит огненный столп; 40 — Архидиакон Авия; 41 — Архидиаконы: Стефан, Евла, Лаврентий (в рост); 42 — Василий Великий (в рост); 43 — Евхаристический агнец, по сторонам два ангела; окно Г; 44 — Святые (поясные фигуры в кругах); верху серафим; XII — Орнаментальные полотенца.



Восток

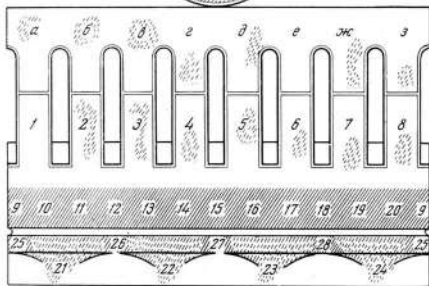


Табл. 15. Центральная глава. Спас Вседержитель погрудный:

Архангелы (восемь фигур в рост) — а, б, в, г, д, е, ж, з; 1—8 — Пророки: 1 — Адам; 2 — Ева; 3 — Авель; 4 — Ной; 5 — Енох; 6 — Сиф; 7 — Мельхиседек; 8 — Иаков; 9—20 — Пророки (двенадцать погрудных фигур в кругах): 9 — Руфим; 10 — Симеон; 11 — Иосиф; 12 — Иссахар; 13 — Иуда; 14 — Ассир; 15 — Нефалим; 16 — Дан; 17 — Завулон; 18 — Левий; 19 — Гад; 20 — Вениамин; 21—24 — Евангелисты (в парусах) Иоанн (с.-в.), Марк (ю.-в.), Матфей (ю.-з.), Лука (с.-з.); 25—28 — Спас Нерукотворный (з.), Спас Вседержитель (попной) (с.).

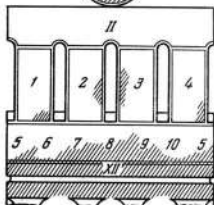


Табл. 16. Глава юго-восточная (диаконник)

I — Селеф; II — Серафим; 1—4 — Архангелы (четыре фигуры в рост); 5—10 — Апостолы из числа семидесяти (шесть поспяных фигур в кругах): 5 — Клеопа; 6 — Акила; 7 — Тихик; 8 — Онисим; 9 — Фаддей; 10 — Лукия; в парусах — Летящие ангелы (ангелы четырех стран света); XII — Орнаментальный пояс.

Глава северо-восточная (жертвенник)

I — Богоматерь на престоле с младенцем в руках; II — Пророки (попные фигуры в ветвях): Исаия, Иеремия, Иона, Иезекиил, Варух, Наум, Елиссей, Илья; 1—4 — Архангелы (фигуры в рост); 5—10 — Апостолы из числа семидесяти (6 поспяных фигур в кругах); 5 — Тарак; 6 — Руф; 7 — Иофен; 8 — Андроник; 9 — Марко епископ в Алопаладе; 10 — Тит; в парусах — Серафимы; XII — Орнаментальный пояс.

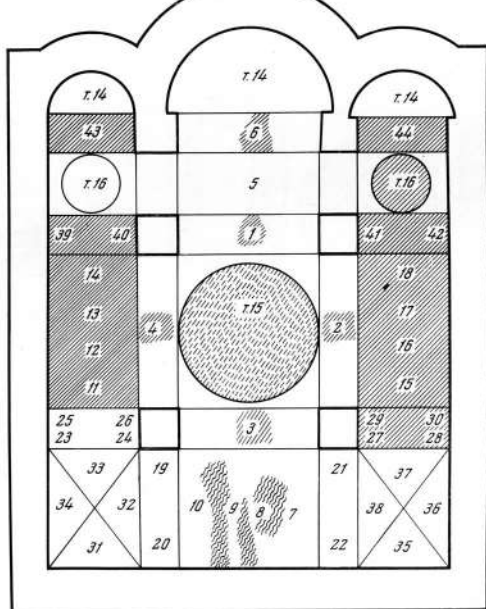


Табл. 17. Своды

1 (в) — Пророки Мелхиседек, Аарон (южный склон), Даниил, Илья (северный склон), Серафимы (в редуцированных кругах в замке арки); 2 (ю.) — Царь Соломон, праотец Иаков (восточный склон); Пророки Аввакум, Иезекииль (западный склон); Серафимы (в редуцированных кругах в замке арки); 3 (з.) — Пророки Сафоний, Наум (южный склон), Елисей, Иеремия (северный склон), Серафимы (в редуцированных кругах в замке арки); 4 (с.) — Пророки Иона, Захария (западный склон), Исайя и царь Давид I (восточный склон); Серафимы (в редуцированных кругах в замке арки); 5 — Вознесение; 6 — Пророки (8 пресеконных фигур в рост со свечками в руках, обращены в сторону Богоматери, изображенной в южной абсиде); 7 — Воскресение Лазаря; 8 — Сретение; 9 — Крещение; 10 — Вход в Иерусалим; 11 — Сборщики, требующий от Иисуса Христа подать на храм, и апостол Петр, ловящий рыбу на море Гивернадском; 12 — Притча о блудном сыне и заблудшей овце; 13 — Притча о иноксадом самарянина; 14 — Иисус Христос в синягоге читает книгу пророка Исайя; 15 — Исцеление расслабленного и исцеление сухорукого; 16 — Притча о неключимом рабе; 17 — Кондак: «Всё слово египетское удивиле великому твоему законоченению делу»; 18 — Вдовица, влагающая две лепты в сокровищницу храма; 19 — Два апостола, отвязывающие осы перед входом в Иерусалим; 20 — Зажиг у смоковницы; 21—22 — Иисус Христос посылает учеников уготовати Паску; 23 — Излияние с бесом у ног; 24 — Мученица дева Христина; 25 — Царица Александрия; 26 — Царица Ирина; 27—30 — Мученики; 31 — Фотий; 32 — Фотий; 33 — Фотий; 34 — Екатерина; на ребрах крестового свода — Серафимы; в замке свода — Крест (четырёхконечный в редуцированных кругах); 35—38 — Са, мучи (посыные фигуры в кругах); 35 — Федор Тирон; 36 — Мученик Вонифатий; 37 — Мученик Трифон; 38 — Мученик Андей Стратилот; на ребрах крестового свода — Серафимы, в замке свода — Крест (четырёхконечный в редуцированных кругах); 39 — Иисус Христос предсказывает предстоящее разорение Иерусалима; 40 — Притча о смоковнице, ниже обрете Иисус непопадну; 41 — Василий Великий препирается о вере с злыми; 42 — «Св. Василий прииде видети святыя места во Иерусалиме»; 43 — Серафимы (четыре посыные фигуры в кругах в замке арки); 44 — Серафимы (четыре посыные фигуры в кругах в замке арки).

# НОВООТКРЫТЫЙ ПАМЯТНИК СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ ИВАНА ГРОЗНОГО

(ИКОНА «ИОАННА ПРЕДТЕЧИ» ИЗ МАХРИШСКОГО  
МОНАСТЫРЯ)

М. Е. ДАЕН

Среди произведений живописи, собранных за последнее десятилетие в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева, заслуживает особого внимания икона с изображением Иоанна Предтечи крылатого, так называемого «Ангела пустыни»<sup>1</sup>. Иконография произведения типична для XVI века. Иоанн Предтеча представлен в рост, облаченным в гиматий и власяницу. За плечами Иоанна мощные, широко раскрытые крылья. В левой руке, отведенной в сторону, — чаша с «усекновенной» главой и длинный крестчатый посох; правая — поднята к груди в именованном благословении (*стр.* 208, *вклейка 211*).

Подобная иконография, сложившаяся еще в византийском искусстве, получила название «Иоанн Предтеча с усекновенцем». По мнению Ф. И. Буслаева, крылатый тип Предтечи должен означать не лицо историческое, а «священный идеал, вознесенный из здешнего бытия в горний мир как существо небесное, ангельское. Поэтому, не подчиняясь закону природы, он имеет две головы: одна на нем, другую держит в сосуде или на блюде в руке»<sup>2</sup>. Основой символики крылатого Иоанна Предтечи явился текст самого Евангелия: «Яко же писано в пророцех: се аз посылаю ангела моего пред лицом твоим иже уготовит путь твой пред тобою»<sup>3</sup>.

Крестчатый посох, так же как и чаша, символизируют мученичество Иоанна<sup>4</sup>. Развернутый вниз от чаши свиток раскрывает проповедь покаяния: «Покайтесь

<sup>1</sup> МИАР, инв. № 261, р. 156,5 × 98. Доска — липовая, шпонки встречные, фрезные, левкас с паволокой. По стыку доски разошлись, образовав на лицевой стороне трещины. Икона происходит из Александровского краеведческого музея. Реставрация была произведена в 1961 году художником-реставратором А. В. Кириковым. На иконе имелись следующие записи: фон, доличное, лицо, ноги, руки имели двойную запись XVIII и XIX веков и слои олифы XIX века. Позем и чаша с усекновенной главой были прописаны в XVIII веке. Сохранность иконы неодинакова: наиболее сохранной оказалась живопись лица, рук, ног; на фоне, поземе и на одеждех много мелких утрат, крылья сохранились фрагментарно: начальны подпортки крыльев, остальное — запись XVIII века. Утрачена живопись на свитке. На нем оставлен текст XVIII века. Надпись гласит: «Се видех и свидетельствовах о мне яко се есть агнец божий вземлий грехи всего мира. Покайтесь приближе бося царство небесное, уже секира лежит при корне древа всяко убо древо посекается».

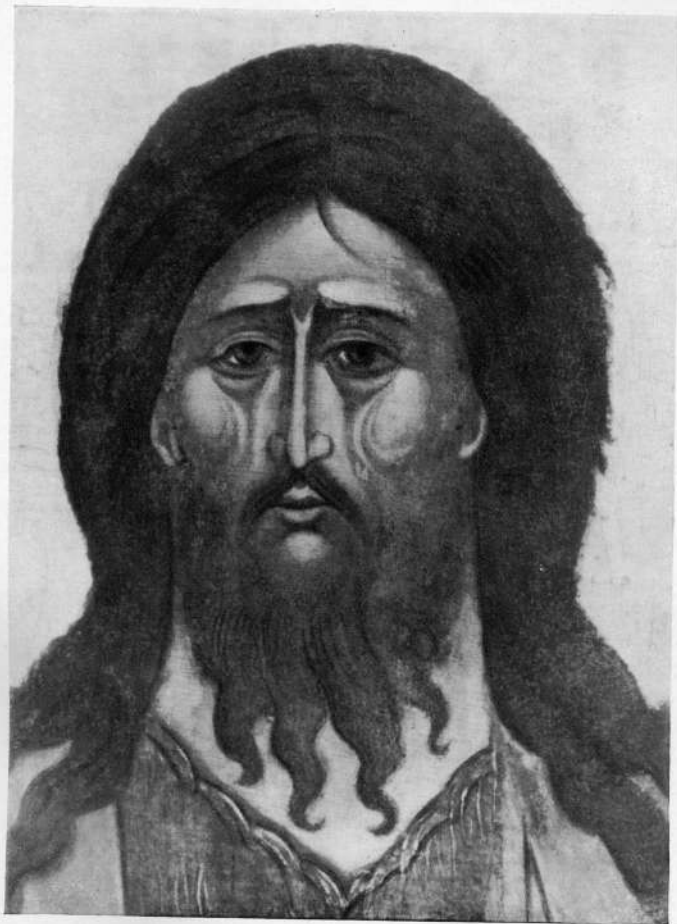
<sup>2</sup> Ф. И. Б у с л а е в. Обице понятия о русской иконописи. — «Сборник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее на 1866 г.», М., 1867, стр. 79.

<sup>3</sup> Марк, 1, 1—2; Матфей, XI, 9—10; Лука, VII, 26—27.

<sup>4</sup> Emile M a l e e. Le type de saint Jean Baptiste dans l'art et ses divers aspects. — «La Revue littéraire, histoire, arts et sciences des deux mondes». Paris, 1951, № 5, стр. 51.



Икона «Иоани Предтеча — ангел пустыни» из Махрицского монастыря.  
60-е годы XVI века. МиАР



Голова Иоанна Предтечи. Деталь иконы из Махрицкого монастыря





приближе бо ся царство небесное, уже бо и секира при корне древа лежит, всяко убо древо посекается»<sup>5</sup>. В качестве иллюстрации этих слов в правом углу на фоне позема помещено условное дерево с коричнево-бурой, пронизанной светло-голубыми бликами кроной, и красная секира, прислоненная к стволу.

Одним из ранних иконографических изводов крылатого Иоанна Предтечи является греческая мозаика, на которую ссылался А. Уваров. Она находилась на фасаде монастыря св. Георгия в Палермо<sup>6</sup>. В конце XIII и в начале XIV века подобные изображения чрезвычайно распространились в Сербии, например во фресковых росписях церквей в Арилье (1297—1299 годы), Старо-Нагоричино — 1317 год, Лесново — 1349 год, Псаче — вторая половина XIV века, в Чюрчере (1309—1314 годы), в Дечанах — 1348 год<sup>7</sup>. По свидетельству архимандрита Макария, иконы крылатого Иоанна Предтечи с «усекновением» находились в иконостасах церквей Феодора Стратилата на Софийской стороне в Новгороде и в церкви Покрова Богородицы в Новгородском кремле<sup>8</sup>.

Из близких аналогов нашему памятнику отметим небольшую икону миниатюрного и очень изысканного письма из ГТГ<sup>9</sup>. На ней Иоанн Предтеча изображен en face на светло-зеленом поземе, среди деревьев, разделенных тонким золотым ассистом, с высоко поднятыми, мягко очерченными крыльями, придающими его фигуре какую-то устремленность вверх. Кроме этого иконографического извода, существуют другие варианты. Так, зачастую вместо «усекновенной» главы в чаше, которую держит Иоанн Креститель, помещается изображение предвечного младенца<sup>10</sup>.

Среди прототипов подобной иконографии можно отметить рельеф на лицевой стороне кресла Максимиана в Равенне VI века, где Предтеча изображен в рост, en face, но без крыльев. Правая рука с вытянутым указательным пальцем высоко поднята кверху, в левой он держит диск с изображением агнца. По сторонам Иоанна в молитвенных позах стоят четыре евангелиста, держащие в руках евангелия<sup>11</sup>. Идея, вложенная в эту композицию, такова: Иоанн, обращаясь к предстоящим евангелистам, свидетельствует им агнца — Христа, или грядущего Мессию<sup>12</sup>. Известно также о серебряной латеранской статуе Иоанна, указующего перстом на агнца; статуя<sup>13</sup> погибла в 410 году во время разрушения Рима Аларихом. Он был представлен также указующим перстом на агнца.

<sup>5</sup> Хотя текст надписи относится к XVIII веку, однако смысл ее остается неизменным и для XVI века, что подтверждается многими произведениями с подобной иконографией.

<sup>6</sup> При перестройке монастыря в 1769 году эта мозаика погибла, но рисунок с нее был скопирован и приведен в сочинении о Крестителе итальянского ученого Пачиауди, см. А. Уваров. Сборник мелких трудов, т. I. М., 1910, стр. 105.

<sup>7</sup> Н. Д. Охридцев. Арилье. Памятник сербского искусства XIII в.— «Seminarium Kondakovičana», v. VIII. Praha, 1936, стр. 235—236; «Starine Kosova i Metoxyies, т. II—III. Cotinje, 1963, ил. 34; G. M. Ilić. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Paris, 1962, табл. 47.

<sup>8</sup> Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, т. II. М., 1860, стр. 148.

<sup>9</sup> ГТГ, инв. № 14709, р. 26 × 21. В. И. Антонова и Н. Е. Мневва. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 353, № 253.

<sup>10</sup> Такова, например, храмовая икона из церкви Иоанна Предтечи на Опонах в Новгороде, которая, по утверждению арх. Макария, была написана в XII веке неизвестным греческим мастером (см. Макарий. Указ. соч., ч. I. М., 1860, стр. 287, 289; ч. II, стр. 113). Такого же типа икона, по описанию Макария, находилась в местном ряду Успенской церкви, на Торговой стороне в Новгороде (1135—1144 годы); Д. К. Тренев указывает подобный же перевод в иконостасе Смоленского собора Новодевичьего монастыря (Д. К. Тренев. Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря. М., 1902, стр. 81—84, табл. IX, № 24). В настоящее время эта икона по-прежнему находится в иконостасе, но живопись ее в результате реставрации начала XX века грубо искажена и не дает достаточных оснований, чтобы определить время создания иконы.

<sup>11</sup> Л. А. Мацулевич. Византийские резные кисти собрания М. П. Богкина.— «Сб. трудов Гос. Эрмитажа», вып. II. Пг., 1923, стр. 53; Е. Мале. Указ. соч., стр. 55—56; А. Уваров. Сборник мелких трудов, т. I, табл. IV, 7.

<sup>12</sup> Л. А. Мацулевич. Указ. соч.

<sup>13</sup> Е. Мале. Указ. соч., стр. 53; Мацулевич. Указ. соч., стр. 53.

Позже в связи с запрещением изображать Христа в виде агнца на Трулльском соборе 692 года такая композиция становится редкой. Однако в связи с учением о божественной литургии встречается агнец евхаристический — Христос-младенец, лежащий в чаше или на дискосе. Это изображение вошло в состав композиции «Служба святых отец», «Божественная литургия», в том числе и в композицию «Иоанн Предтеча — ангел пустыни»<sup>14</sup>.

Вполне вероятно, что чаша с изображением предвечного младенца указывает в подобной композиции на искупительную жертву Христа, так же как и «усекновенная» голова в чаше, как это видно на рассматриваемой иконе. Однако между этими атрибутами есть различие. Если в первом варианте Иоанн Предтеча свидетельствует Христа-агнца, что согласуется с текстом его проповеди: «се агнец Божий, вземляй грехи мира» (не случайно в иконах этого типа перст правой руки прямо указывает на чашу), то в иконах второго типа Предтеча становится одним из первых мучеников, пострадавших во имя истины, и его мученическая смерть в какой-то степени предзнаменует искупительную жертву Христа. Это важные различия для уяснения смысла иконографии Иоанна Предтечи.

Любопытна и символика древа с секирой, изображенного в правом углу на фоне позема, — мотив, навеянный проповедью Иоанна о покаянии. Он часто встречается в таких композициях, как «Крещение», «Собор Иоанна Предтечи», «Усекновение главы Иоанна Предтечи». По мнению Н. В. Покровского, изображение древа с секирой восходит к XI и XII векам<sup>15</sup>.

В Палатинской капелле в Палермо Предтеча, представленный в куполе среди других пророков, прямо указывает на стоящее рядом дерево с секирой, над которым надпись: «всяко убо древо не творящее плода добра посекается и во огнь вметається» (Лука, X, 3)<sup>16</sup>, т. е. «неплодное дерево» жизни несправедливой должно быть посечено и истреблено с пришествием Мессии. Поэтому при корне древа лежит секира — символ очищения человечества. Не случайно эта деталь так подчеркнута художником в нашей иконе — красное древо секиры на фоне глубокого темно-зеленого позема. Возможно, это намек на второе пришествие Христа, т. е. на «Страшный суд», как это явствует из проповеди самого Иоанна: «Я крещу вас в воде в покаяние, но идущий за мною сильнее меня, я не достоин понести обувь его, он будет крестить вас духом святым и огнем; лопата его в руке его, и он очистит гумно свое и соберет пшеницу свою в житницу, а солому сожжет огнем неугасимым»<sup>17</sup>. Влияние этого текста сказывается в композиции «Крещение», где иногда изображаются пламень (например, в миниатюре «Менологи» рукописи Слов Григория Богослова<sup>18</sup>), имеющий, очевидно, тот же смысл, что и секира при корне древа.

Таким образом, Иоанн Предтеча в данном произведении выступает не только как аскет — ангел пустыни, принявший на себя мученическую миссию, но также и как провозвестник «Страшного суда».

Усложненная символика иконы, совмещающая в себе несколько аспектов — мученическую миссию Иоанна Предтечи, ангельское или пророческое служение и

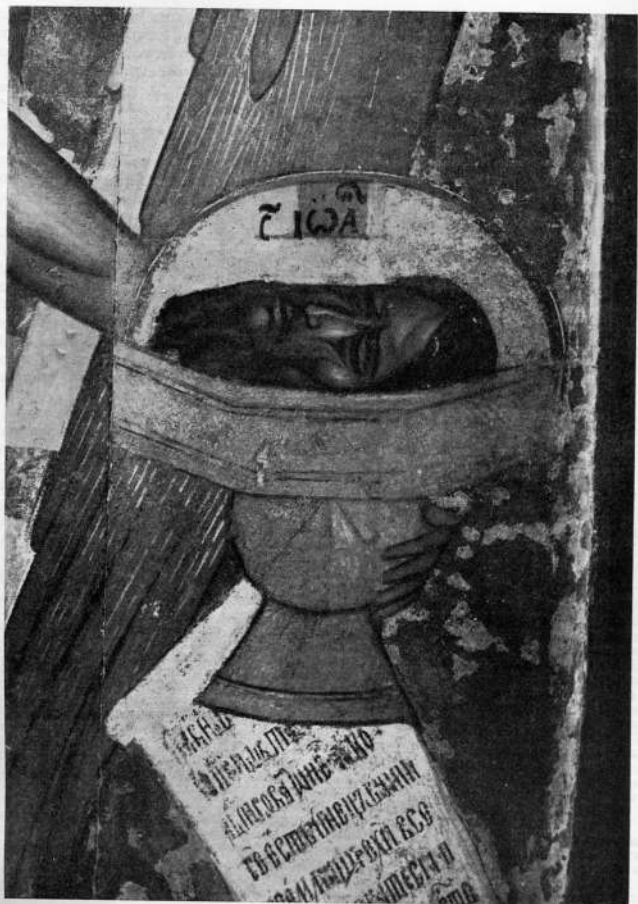
<sup>14</sup> Л. А. Мацулевич. Указ. соч., стр. 53.

<sup>15</sup> Л. А. Мацулевич. Указ. соч., стр. 54; Н. П. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, стр. 211; Н. В. Покровский и И. Евангелин в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1902, стр. 172—173, 169, рис. 83, 89.

<sup>16</sup> А. А. Павловский. Живопись Палатинской капеллы в Палермо. СПб., 1890, стр. 148, рис. 41.

<sup>17</sup> Матфей, III, 11, 12; Лука, III, 16—17. Близкий этому смыслу текст содержится в книге пророка Малахии: «И кто выдержит день пришествия его, и кто устоит, когда он явится! Ибо он — как огонь, расплаивающий и как щелок очищающий» (Малахия, III, 2). Иоанн Златоуст. Толкование на св. Матвея Евангелиста. — В кн. «Творения Иоанна Златоуста», т. VII, кн. 1. СПб., 1901, стр. 117).

<sup>18</sup> Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 188.



«Усекновенная» голова Иоанна Предтечи. Деталь иконы из Махрицкого монастыря

преобразовательную жертвенность — типична для середины и второй половины XVI века и может быть объяснена общим ростом символично-аллегорических устремлений в живописи того времени. С другой стороны, ее распространение именно в эпоху Грозного связано с тем, что Иоанн Предтеча — небесный патрон царя. Как известно, на 29 августа, когда отмечается «Усекновение главы Иоанна Предтечи», приходится день его имени, а изображение небесного патрона царя в виде ангела должно было импонировать честолюбию «богоизбранного» и «боговенчанного» государя, каким мнил себя Грозный<sup>19</sup>.

Есть основание считать, что данная икона была написана по непосредственному заказу Грозного. Место ее происхождения связано со Стефано-Махрицким монастырем, расположенным в 12 км от бывшей резиденции Ивана Грозного — Александровской слободы. При внимательном осмотре памятника на обороте доски в левом верхнем углу научным сотрудником музея А. С. Куклес была обнаружена надпись, сделанная красным карандашом «XVI в. из Махрищев».

Известно, что наиболее значительные памятники, находящиеся в Махрицком монастыре, в 1926 году были вывезены экспедицией И. Э. Грабара в Александровский краеведческий музей<sup>20</sup>. Очевидно, ко времени вывоза икон из Махрицкого монастыря относится эта карандашная пометка. Опись икон г. Александрова, составленная в 1930 году, также упоминает «Иоанна Предтечу» XVI века с размером 155 × 98, соответствующим нашему произведению<sup>21</sup>. Впоследствии почти все иконы Александровского краеведческого музея, имеющие художественную ценность, разошлись в другие музеи<sup>22</sup>.

Согласно описанию Троицкой церкви Стефано-Махрицкого монастыря 1642 года, икона «Иоанна Предтечи» значится в местном ряду иконостаса по левую сторону царских дверей рядом с иконой «Богоматери Одигитрии»<sup>23</sup>. Троицкий же собор Стефано-Махрицкого монастыря, по данным Синодика и Владычной книги обители, случайно уцелевшим при пожаре 1609—1610 годов, был построен в 1557—1560 годы по заказу Ивана Грозного. «Лета 7065 [1557] июля в 4 день пожаловал Государь Царь и Великий Князь Иоанн Васильевич всея России в свое богомолье к Живоначальной Троице Стефанова монастыря на Махрище на каменную церковь и на сооружение двести рублей денег»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> До середины XVI века такая иконография не находила большого распространения в русской живописи, что отмечают почти все исследователи. Число подобных памятников быстро начинает уменьшаться с середины XVI века. В качестве примеров укажем следующие памятники: икона «Иоанна Предтечи» из Ипатьевского монастыря г. Кострома (ГТГ, инв. № 28766, р. 165 × 85. В. И. А н т о н о в и Н. Е. М и н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. II. М., 1963, стр. 155); икона «Иоанна Предтечи» из Ростова, вторая половина XVI века (Ростовский музей, р. 147 × 116. См. опись Ростовского музея Н. А. Деминой, 1954 год, в архиве МИАР); фресковое изображение крылатого Иоанна Предтечи в соборе Ярославского Спасо-Преображенского монастыря, 1583 год; икона «Иоанна Предтечи» из Николо-Надвинской церкви г. Ярославля с клеймами жития (ЯРИАМЗ, № И-106, р. 124 × 103. См. «Каталог Гос. Ярославл.-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, № 38). Следует указать и на изображение Предтечи на Столбике Васильевских врат 1336 года, написанное уже после того, как врата были вывезены из Новгорода и установлены в Покровском соборе Александровской слободы, т. е. после 1570 года (см. В. Н. Л а з а р е в. Васильевские врата. — Советская археология, т. XVIII, 1953, стр. 400).

<sup>20</sup> И. Э. Г р а б а р ь. Вопросы реставрации, т. I. М., 1926, стр. 90—91.

<sup>21</sup> Архив ГТГ, ф. 64/440, л. 1. Иконный фонд Александровского краеведческого музея тогда предполагался в колокольне XVI века при Троицкой церкви (б. Покровской). См. И. Э. Г р а б а р ь. Указ. соч. Часть икон в 1941 году была вывезена Л. С. Ретковской в ГИМ, часть в 1960 году была вывезена Н. А. Деминой в МИАР, в том числе и исследуемая икона.

<sup>22</sup> Значительная часть икон Александровского музея находится во Владимирском историко-художественном музее.

<sup>23</sup> «По левую сторону царских дверей местных образов: образ Пречистой Богородицы Одигитрии на прозелени, образ Иоанна Предтечи, на прозелени...» (А. Л. [Архим. Л е о н и д]. Махрицкий монастырь. — ЧОИДР, кн. III. М., 1878, стр. 16. См. также Опись Троице-Сергиевского монастыря. — ГБЛ, ф. 178, № 7397, л. 732).

<sup>24</sup> ЧОИДР, кн. III. М., 1878, стр. 5—6.

В 1559 году состоялось освящение престола Троицкой церкви: «Того же лета октября в... день [1559] помолися Государь царь Живоначальной Троице, у гроба Стефанова был и пожаловал дал в свою богомолью пятьдесят рублей на братью корм. Царица Великая Княгиня Анастасия пожаловала прислала на освящение престола идиитно, воздух, покров, судари к образам, пелены бархатные и камчатые, да ризы камчатые, да бязишные, два стихаря бязишные, на чудотворца покров»<sup>25</sup>. Вклады в Махрицкий монастырь делались Иваном Грозным неоднократно: в 1560 году, когда «преставилась царица Анастасия», в 1570 году — по смерти Марии Темрюковны, второй жены Ивана Грозного, в 1572 году — по смерти Марфы Собакиной — третьей супруги Грозного; в 1564 году — по смерти младшего брата царя Ивана Грозного — князя Юрия Васильевича<sup>26</sup>. Любопытно отметить, что наибольшее число дарских вкладов в Махрицкий монастырь приходится на период игуменства Варлаама, стоявшего во главе монастырской братии в период с 1556 по 1570 год<sup>27</sup>. Именно при содействии Варлаама были открыты мощи преподобного Стефана Махрицкого, на месте погребения которых и был построен Троицкий собор<sup>28</sup>.

Надо полагать, что, скорее всего, именно при Варлааме в местном ряду иконостаса Троицкого собора мог появиться образ царского патрона. Если это так, то икона может быть датирована временем игуменства Варлаама в Махрицком монастыре, т. е. 60-ми годами XVI века. Такая датировка подтверждается, кроме того, анализом стилистических особенностей памятника.

Фигура Иоанна Предтечи необычайно статична. Почти строгая симметрия сосредоточена в верхней части иконы: в крыльях, в расположении прядей бороды, волос, в распределении световых бликов на плечах Иоанна. Для произведений середины и второй половины XVI века пристрастие к симметрии в однофигурных композициях характерно. Этот принцип в полной мере проявляется при изображении вонзов и святителей на столбах Успенского собора г. Свияжска в 1561 году, фигуры которых изображены прямолично, в строго статических позах, с прямо устремленным перед собой взором, что придает им ощущение скованности и застылости. Так же строга композиция «Отечество» в купольной части храма (*см.р. 214*).

Однако наряду с кажущейся симметрией и статичностью изображению Иоанна присущи элементы асимметрии. Так, голова его слегка повернута вправо. Еще сильнее асимметрия в нижней части композиции. В резком движении плаща, отброшенного в правый угол, в заходящем за фигуру левом крыле, в изгибе ствола дерева, как бы вторящем движению крыла, как и в противопоставленном этому движению жесте руки, держащей чашу, ощущается большая напряженность. Мощные крылья стеснены в узком икононом поле, они как бы не дают фигуре возможности развернуться в своем энергичном движении.

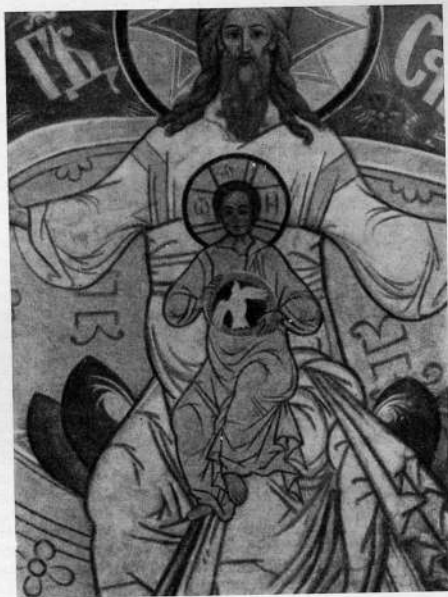
Характерно также активное приближение Иоанна к переднему плану, что роднит это произведение с фресками Свияжска. Правда, в свияжских росписях, благодаря более обильной моделировке фигур, этот принцип выявлен гораздо наглядней. Фигуры свияжских росписей, обведенные толстым четким контуром, кажутся как бы

<sup>25</sup> Там же, стр. 6.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Епископ Варлаам, умерший в 1585 году и погребенный в Стефано-Махрицком монастыре, принадлежит к числу канонизированных русских святых. См. П. М. Стр о е в. Список иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, стлб. 237. В 1570 году Иван Грозный взял игумена Варлаама на владичество в Суздаль, сделал его епископом суздальским и татарицким (см. ЧОИДР, кн. III. М., 1878, стр. 10). Будучи епископом г. Суздаля, Варлаам ходатайствовал перед Иваном Грозным о канонизации Евфросинии Суздальской, житие которой было найдено им в Махрицком монастыре (см. В. Г е о р г и е в с к и й. Суздальский Ризоположенский женский монастырь. Владимир, 1900, стр. 4).

<sup>28</sup> Им же были собраны в 1560 году сведения о чудесах преподобного Стефана Махрицкого (см. В. К л о ч е в с к и й. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 279—280).



«Отечество». Деталь росписи Успенского собора г. Свияжска.  
1561 год

выходящими за пределы плоскости стены. Здесь же приближенность к зрителю достигается тем, что художник вмещает в иконное пространство фигуру так, что она упирается прямо в поля.

Вместе с тем, приближая фигуру к переднему плану, художник сознательно уплощает ее. Складки гиматия и световые блики, моделирующие объем, по сравнению с мощными бликами — пробелами свияжских росписей (см. фрагмент композиции «Успения», стр. 215) производят впечатление схематизма. Очерчивающие их линии несколько утрируют форму. Эта ориентация на плоскость особенно заметна в трактовке чаши, боковые грани которой выявлены не контрастом света и тени, как обычно в живописи XIV—XV веков, а только линиями. По тому же принципу моделировано древо.

Более рельефно по сравнению с доличным написаны лик, руки, ноги. Контраст темно-зеленого санкиря и желтоватого охрения, исполненного плотной плавью, придает своеобразную материальность этим формам. Важную роль при этом играют линии. Они не только обобщают объем, но и усиливают его напряженность. Так, желая подчеркнуть волевое усилие руки, держащей жертвенную чашу, художник



Деталь композиции «Успение Богоматери» Успенского собора  
г. Свяжска. 1561 год

энергично обрисовывает выступающий мускул, взятый как бы в крайней степени напряжения. Благодаря линейному началу особую убедительность приобретает и лежащая в чаше голова, изображая которую, мастер стремился к исключительной концентрированности психологической силы образа. Такая утрированная подчеркнутость форм, их напряженность и вещественность имеет место и на других произведениях XVI века. Она наблюдается в росписях Успенского собора г. Свяжска, раскрытых в 1963—1966 годах группой реставраторов ЦНРМ под руководством Г. С. Батхеля, во фресках ярославского Спасо-Преображенского собора 1564 года (Саваоф в конхе диаконника, Иоани Предтеча в жертвеннике); аналогичный пример можно видеть и на иконе «Смоленской Богоматери» 1564 года из Спасо-Преображенского собора г. Ярославля<sup>29</sup> (стр. 217).

Однако даже по сравнению с вышеупомянутыми фресками Свяжска и иконой «Смоленской Богоматери» 1564 года форма лица и рук воспринимается не круглой,

<sup>29</sup> ЯРНАМЗ, инв. № И-286, р. 138 × 95. «Каталог Гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, № 20.



Адам. Деталь росписи Успенского собора г. Свяязьска. 1561 год

а скорее напоминает невысокий рельеф. Несмотря на убедительную материалность, они кажутся как бы нарочито расслабленными. В темных частях художник оставляет санкири совершенно обнаженным. Теплые тени и красноватые описи, которые обычно в более ранних памятниках придают форме ощущение живой пластики, здесь совершенно отсутствуют. Лепка объема традиционным вохрением отстает от рисунка, выхватывая лишь наиболее броские детали — бугры лба, надбровные дуги, скулы, нос, подбородок, напряженные мышцы рук — подобно тому, как это бывает в рельефе. Ощущению плоскостности способствует также и резко выраженная графичность в передаче деталей. Уплотненность этого произведения, усиленная фронтальной постановкой фигуры, говорит о некоторой архаичности его стиля.

Все формы заострены необычно. Согнутые под резким углом руки и прямолнейно расчерченные складки одежд упрощают ритм композиции, делают его угловатым и резким. Угловатость ритма особенно выявляется в сравнении с памятниками более ранней эпохи — иконой «Иоанна Предтечи» из с. Городище близ Коломны<sup>30</sup> (стр. 218) конца XIV века, которая неизмеримо мягче и плавнее по своим очертаниям. В памятниках второй половины XVI века такая заостренность форм встречается повсеместно, например в свяских росписях «Изгнание Адама и Евы из рая» и «Сотворение Адама и Евы» (стр. 216), на иконе «Иоанн Предтеча» из Ярославского музея-заповедника<sup>31</sup>, а также одноименной иконе из Благовещенского собора Московского Кремля (1566 год)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> ГТГ, инв. № 19749, р. 107 × 102. Реставрирована в 1950 году реставратором И. А. Барановым. См. В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., т. 1, стр. 331–332; В. И. Антонова. Новоткрытые произведения Дионисия в ГТГ. М., 1952, стр. 21.

<sup>31</sup> ЯРИАМЗ, инв. № И-234, р. 135 × 96. «Каталог Гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, № 38.

<sup>32</sup> Инв. № 5875, р. 100 × 75.





Икона «Богоматерь Смоленская» из Спасо-Преображенского собора г. Ярославля.  
1564 год. ЯРИАМЗ



Средник иконы «Иоанн Предтеча — ангел пустыни» из г. Городище близ г. Коломны. Конец XIV века. ГТГ

Предложенной нами датировке отвечает и цветовая гамма иконы. Общий колорит ее довольно темный. Приглушенно-оливковые, теплые охристые и более холодные коричневатые, темно-зеленые цвета резко контрастируют с ярко-алыми подпаортками и древком секиры, вызывая ощущение напряженности и драматизма. Контрастность цветовой гаммы, ее приглушенный темный тон в свое время отмечали многие исследователи как типичную особенность живописи второй половины XVI века<sup>33</sup>. Она характерна для таких произведений, как «Троица» из Ипатьевского монастыря г. Костромы (ГТГ)<sup>34</sup>, «Смоленская Богоматерь» из Преображенского собора г. Ярославля, 1564 год<sup>35</sup>, поясной «Иоанн Предтеча» из Ярославского музея-заповедника<sup>36</sup>. Число таких произведений можно еще умножить.

Таким образом, не только документы, но и стилистический анализ приводят к убеждению, что икона «Иоанн Предтеча» из Стефано-Махрицкого монастыря может быть датирована 60-ми годами XVI века.

К сожалению, имя автора этого произведения неизвестно. Однако есть основание предполагать, что это был мастер столичной выучки, возможно, вышедший из круга «царских живописцев». В этом убеждает особая изысканность письма,

<sup>33</sup> Н. Е. Мнев а. Местные школы живописи. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 590.

<sup>34</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Указ. соч., т. II, М., 1963, № 547, илл. 48; ГТГ, инв. № 28713, Р. 151×110.

<sup>35</sup> ЯРНАМЗ, инв. № Н-286, Р. 138×95.

<sup>36</sup> ЯРНАМЗ, инв. № Н-234, Р. 135×96.

тонкость плавей, совершенство рисунка, наконец, внутреннее благородство образа, отмеченного печатью большой творческой индивидуальности.

К 60-м годам XVI века мастерская «царских живописцев» представляла собой уже сложившуюся школу со своими приемами и традициями. Толчок к сложению этой школы дал опустошительный пожар Москвы 1547 года, в результате которого пострадало и было уничтожено огромное количество памятников Московского Кремля. Из жалобницы протопопа Благовещенского собора Сильвестра, поданной митрополиту Макарию и «всему освященному собору», известно, что для восстановления этой колоссальной утраты «послал государь по иконописцев в Великий Новгород и в Псков и в иные города, и иконники съехались, и царь-государь велел им иконы писать, кому, что приказано, а иным подписывать»<sup>37</sup>. Таким образом, как полагают исследователи, было создано ядро той мастерской, которую принято называть школой «царских живописцев» или «Государевой палатой»<sup>38</sup>. В эту мастерскую вошли художники, воспитанные в разных традициях, с различными приемами письма, разной техникой исполнения, разной художественной образностью. И хотя все эти столь разнообразные традиции переплавились в общем горниле, подчиняясь официальному государственному направлению, однако стиль школы «царских живописцев» не представлял единства. «Повествовательность наряду со сложными аллегорическими сюжетами, грандиозность замысла, обусловившая сложные композиционные построения, отличающиеся вместе с тем дробностью, мелочностью письма, задушевностью и перегрузкой деталями одинаково характерны и для фрески, и для иконы, и для миниатюры 50-х—80-х годов XVI века, вышедших из круга «царских живописцев»<sup>39</sup>.

Сложность и противоречивость стиля характерны и для махришской иконы «Иоанна Предтечи», в которой монументальность общего замысла не согласуется с его внутренней конфликтностью. Двойственность стиля заметна и в самих приемах исполнения, которые сочетают известную широту письма — например, в исполнении фона и позыма, написанных «широкой» кистью «в приплек», — и миниатюрную тщательность, даже измелоченность, в разделке деталей — например, дробные пробыла на власянице, кроне древа, дробный рисунок пальцев рук и других деталей. Это стилистическое противоречие также является одним из признаков нашей иконы, позволяющих отнести ее к 60-м годам XVI века и связывающих ее с произведениями «царских живописцев».

Своеобразие этого памятника заключается не столько в формальных особенностях стиля, позволяющих ввести его в определенный круг и установить время его создания, не столько в повествовании о трагической судьбе человека, сколько в тонкой и проникновенной передаче внутреннего мира человека, сознающего неизбежность смертного приговора, вызывающего к милосердию и состраданию. Отсюда лицо Иоанна — главный зрительный и психологический центр иконы. Изображенное глубоко врезавшимися морщинами, с глазами, полными боли, судорожно взведенными бровями, оно прямо обращено к зрителю. Другим изобразительным акцентом в произведении является жертвенная голова в чаше (стр. 211). След мучительной, насильственной смерти ощущается в изломе бровей, высоко поднятых к переносице, в резких тенях под глазами, в спутанной, почти нерасчешенной на отдельные пряди бороде. Обобщенность форм, их материальная убедительность придают исключительную выразительность произведению.

<sup>37</sup> Жалобница благовещенского попа Сильвестра. — ЧОИДР, № 13. М., 1847, стр. 19—20.

<sup>38</sup> О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 136; Н. Е. Мневва. Московская живопись XVI в. — История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 542.

<sup>39</sup> О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 137.

В связи с такой повышено экспрессивной трактовкой образа Иоанна понятию отсупствие привычного в иконах золотого, либо охряного фона, в свете которого обычно предстоит фигура святого. Написанный темной травянистой зеленью фон иконы не дает ощущения пространственности, он не излучает, а как бы поглощает окружающий свет. И фигура Иоанна, несмотря на мощные крылья, кажется скованной не только внешне, но и внутренне. Ноту напряжения вводит в эту тему гамму ярко-алые подпалотрки крыльев, рассекающие фон изображения. Характерно, что золото в иконе применено крайне скупо, только на нимбах, и роль его в колорите существенно иная, чем в более ранних памятниках. Если в произведениях XV—начала XVI века сияние золота, гармонируя с их общим просветленным строем, вводило в мир возвышенный, идеальный, то здесь золотые нимбы, контрастируя с темным и скорбным ликом, только усугубляют его экспрессию. Сам выбор изобразительных средств способствует созданию в иконе настроения обреченности, а каждая деталь приобретает характер трагического предзнаменования. Смысл этих предзнаменований следует искать в главной иконографической детали Махрищской иконы, а именно: в «усековенной» голове, являющейся и прямым указанием на трагическую судьбу Иоанна Предтечи.

Лежащая в чаше голова, как уже говорилось, олицетворяет мученическую смерть Иоанна Крестителя и одновременно является символом жертвенности в обихристианском смысле этого слова.

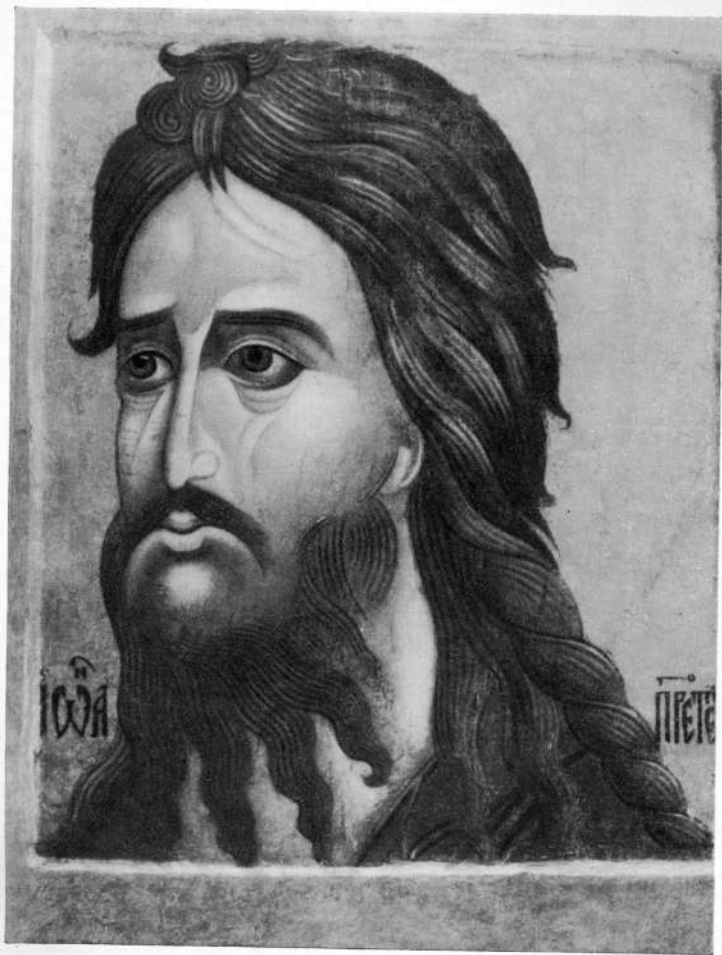
Такая смерть, согласно средневековому представлению, должна иметь светлую окраску, ибо жертвенная чаша, в понятии христианина того времени — символ бессмертия и спасения, залог жизни будущего века<sup>40</sup>. Таков ее смысл в «Троице» Андрея Рублева, где чаша являлась свидетельством жертвенной миссии Христа. Такой, казалось бы, смысл должна иметь чаша с «усековенной» головой по отношению к образу Иоанна, ибо, согласно толкованию служб, Иоанн Предтеча предшествует Христу не только своим рождением, делами и учением, но и самой смертью<sup>41</sup>. Здесь же смертная чаша является символом трагедии и привносит ощущение смятенности в трактовку образа.

Естественно возникает вопрос: отражением каких перемен в мироощущении человека XVI века является столь мрачное истолкование этой обычно светлой в традиционном понятии православного христианина темы?

Напомним, что дата иконы «Иоанна Предтечи» — 60-е годы XVI века. Это время изнурительной для русского народа Ливонской войны (1558—1583 годы), создания опричнины, время безграничного произвола и жестокости. Уже в начале 60-х годов, после устранения Избранной рады, начались опалы и казни бывших «ближайших слуг» царя — князей Воротыньских, Шаховских, Оболенских. Опалы и казни начала 60-х годов, однако, не явились завершением борьбы Ивана Грозного с «кромольными» боярами. В связи с неудачами в Ливонской войне (сдача крепостей Улы, Изборка — 1568—1569 года), частыми набегами крымских татар, нередко грозившими самому существованию Русского государства (например, нашествие Девлет-Гирея — 1571 год, испепелившего почти всю Москву), участились обвинения в заговорах и в покушении на царский престол. Теперь эти обвинения распространялись уже не только на отдельных лиц; опалам и казням предаются тысячи людей, населяющих такие города, как Новгород, Псков, Тверь с прилегающими к

<sup>40</sup> А. Н о р ц о в. Символ чаши в христианской иконографии и истории. Тамбов, 1906, стр. 76; Н. А. Д е м я н а. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, стр. 62 (не следует забывать также и того, что для христианина того времени смерть означала не конец жизни вообще, а лишь конец земного существования и переход к новой жизни, на этот раз вечной); С. Б. В е с е л о в с к и й. Очерки по истории опричнины. М., 1963, стр. 327.

<sup>41</sup> См. Сказнание об усекновении главы св. пророка и крестителя Господия Иоанна Предтечи. — Минея Четьи. М., 1898, Август 29.



Икона «Иоанн Предтеча» из Успенского собора г. Дмитрова. 60-е годы XVI века.  
МиАР



ним районами. О чудовищных размерах этих репрессий свидетельствуют не только преувеличенно саркастические записи иностранцев и красноречивые памфлеты Курбского, но и деловитые и скорбные сведения официальных земельных обысков 60-х — 70-х годов XVI века, а также сведения царских синодиков, в которых сохранились обрывочные, но страшные своей холодной деловитостью записи о казни простых людей, крестьян, холопов, горожан.

В применении к нашей теме нет надобности останавливаться на подробностях и причинах массовых казней — важно подчеркнуть другое: ту атмосферу ужаса, которую они породили. С. Б. Веселовский отметил, что Грозный, в согласии со своими представлениями о загробной жизни и в согласии с таковыми же у современников, не просто казнил опасных, но сознательно лишал их возможности предсмертного покаяния, т. е. лишал их последней надежды на спасение души<sup>42</sup>. А это, в свою очередь, наносило сильнейший удар по психике людей того времени, ибо перспектива умереть без христианского покаяния и отпущения грехов казалась современникам Грозного страшнее, чем самая мучительная смерть. «Чтобы человек не успел покаяться и сделать предсмертные распоряжения, его убивали внезапно, чтобы его тело не могло получить выгод христианского погребения, его разрубали на куски, скусали под лед, или бросали на съедение собакам, хищным птицам и зверям, запрещая родным и посторонним лицам их погребать»<sup>43</sup>. Осужденные на смерть часто не знали своей вины, еще меньше — время своей смерти, шли на работу, в суды и канцелярии и погибали от рук убийц, вооруженных секирами и длинными ножами, на улицах и рынках, и трупы их оставались лежать и ни один человек не должен был предавать их земле<sup>44</sup>.

Это страшное по своей жестокости время нашло отражение не только в литературных источниках — летописях, воспоминаниях и в частной переписке. Оно нашло отражение и в искусстве. Нет надобности говорить о том, что каждый художественный памятник, тем более живописный, так или иначе связан с настроением общества своей эпохи. Икона «Иоанна Предтечи» из Троицкого собора Махрицкого монастыря выделяется среди других произведений XVI века тем, что в ней выразилось то настроение страха и оценивания, которое очень образно характеризовал Курбский словами Иоанна Златоуста: «Днесь нам Иоанново преподобие и Иродова лютость егда возвещался, смутились и внутренние, сердца вострепатали, зрак помрачился, разум притушился, слух скутался»<sup>45</sup>.

В истории древнерусского искусства исследуемый памятник не одинок. В свое время Н. А. Маясова, исследовавшая произведения шитья мастеров князей Старицких, отметила усиление психологической напряженности и трагизма в памятниках шитья 60-х годов XVI века — плащанице из Успенского собора Московского Кремля 1561 года, плащанице Троице-Сергиева монастыря 1561 года (Загорский музей-заповедник), плащанице Кирилло-Белозерского монастыря 1565 года (ГРМ), справедливо связывая этот трагизм не только с личными переживаниями, которые испытывали князья Старицкие накануне своей гибели, но с настроением эпохи в целом<sup>46</sup>.

Подобные же тенденции сказались и в живописи. В Музее им. Андрея Рублева имеются два памятника, чрезвычайно близкие по своей образности к иконе «Иоан-

<sup>42</sup> С. Б. Веселовский. Указ. соч., стр. 333—336.

<sup>43</sup> На посланий Н. Таубе и Э. Крузе. См. С. Б. Веселовский. Указ. соч., стр. 334.

<sup>44</sup> Н. Таубе и Э. Крузе. Послания. — «Русский исторический журнал», кн. 8. Пг., 1922, стр. 36. О запрещении предавать трупы земле без особого царского распоряжения свидетельствуют также и показания Шантанига. — А. Шлихтин. Новое известие о России времен Ивана Грозного. М. — Л., 1934, стр. 45—49.

<sup>45</sup> Князь А. Курбский и царь Иван Васильевич IV. Избр. соч. СПб., 1902, стр. 3.

<sup>46</sup> Н. А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких. — «Сообщения Загорского музея-заповедника», вып. III. Загорск, 1960, стр. 51—52, 57—60, табл. 2, 3, 9, 10, 11; Н. М. Щекотов. Русское шитье. — Избранные статьи. М., 1963, стр. 34.

на Предтечи» из Махрицкого монастыря — это икона «Владимирской Богоматери» с предстоящими двумя святителями московскими Петром и Ионою (происходит из местного ряда Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря<sup>47</sup> и икона оглавленного «Иоанна Предтечи» из Успенского собора г. Дмитрова<sup>48</sup> (вклейка). Эти произведения еще до конца не исследованы. Однако в связи с нашей темой следует обратить особое внимание на икону оглавленного «Иоанна Предтечи» из г. Дмитрова, которая близка к иконе «Иоанна Предтечи» из Махрицкого монастыря не только психологическим настроением, но и самой манерой исполнения. Крупное, повернутое в три четверти лицо Предтечи, отличается предельной обобщенностью форм. Графическая разделка лица, столь свойственная махрицкой иконе, в полной мере проявляется и здесь: такими же энергичными линиями очерчены нос, глаза с черными зрачками и тревожным взглядом, выпуклый лоб с двумя глубокими бороздами, морщины щеки. Остро прочувствована контурная линия лица: ломаная и угловатая в профиле правой щеки и напряженно изогнутая около шеи, где она подчеркивает выступающий мускул.

Здесь так же, как и на махрицкой иконе, тревога, взволнованность проявляются почти во всех деталях: в выражении задумчивых скорбных глаз, оттененных красными бликами на белках, в тяжелых складках нижних век, подчеркнутых тройными дугами, в резкой косой линии, проведенной от внутреннего угла правого глаза, и в припухших углах рта, которые с выражением скорби ощущены вниз. Особо следует отметить напряженно изогнутую линию бровей, приподнятых над переносицей, которая придает глазам выражение скорбной патетики. Этот прием, в равной степени характерный и для «Владимирской Богоматери» из Иосифо-Волоколамского монастыря, и для махрицкой иконы «Иоанна Предтечи», и для плащаницы из Троице-Сергиевской лавры 1561 года (Загорский музей-заповедник) и из Иосифа-Волоколамского монастыря 1565 года (ГРМ), стал своего рода формулой для выражения скорбности чувства. Трагическая напряженность образа здесь даже более ощутима благодаря красноватому оттенку «вохрения», которое по контрасту с темно-зелеными санкирными тенями и плотным темно-оливковым фоном озаряет лицо зловещим светом.

Происхождение этой иконы, связанное с Успенским собором г. Дмитрова<sup>49</sup>, заставляет сделать некоторые предположения относительно его заказчика. Как известно, в 1566 году город Дмитров вместе со всем уделом был отдан Иваном Грозным князю Владимиру Андреевичу Старичку в обмен на его прежнюю родовую вотчину — г. Старичу, взятую царем в опричнину.

В 60-х годах XVI века, когда угроза нависает над жизнью Старичьего князя, княгиня Ефросиния, в иночестве Евдокия, и ее сын делают крупные вклады в монастыри и храмы, причем часть этих вкладов представляла из себя выдающиеся произведения искусства — иконы, плащаницы, воздухи пр.<sup>50</sup> В связи с этим возникает вопрос, не является ли и дмитровская икона оглавленного «Предтечи» вкладом князя Владимира Андреевича и его матери, не вышла ли она из одного круга памятников, что и знаменитое шитье Старичьих? Документальных подтверждений этому нет. Однако сравнение этой иконы с произведениями шитья, например с плащаниц-

<sup>47</sup> МнАР, инв. № 23, р. 108 × 73,5. Доска липовая, шпонки встречные, врезные. Реставрирована В. Е. Бритыным в 1959 году. Упоминается в книге «Летопись Волоколамского Иосифова монастыря собор. Петром Виноградовым». М., 1888, стр. 25. В. И. Антонова, занимавшаяся исследованием этой иконы, датирует ее началом 70-х годов XVI века и связывает с заказом Малюты Скуратова. Доклад В. И. Антоновой, читанный в МнАР в 1965 году.

<sup>48</sup> МнАР, инв. № 173, р. 52 × 42. Доска липовая, шпонки встречные, врезные. Реставрирована в 1963 году А. В. Кириковым. Эта икона, очевидно, входила в состав трехчастного «Денсуаса», на что указывает трехчетвертной разворот лица Иоанна.

<sup>49</sup> Одисс. Успенского собора г. Дмитрова, составленная в 1921 году Ю. А. Олсуфьевым, Н. Н. Померанцевым и др. в архиве Дмитровского краеведческого музея.

<sup>50</sup> Н. А. Маясова. Указ. соч., стр. 45—46.





Икона «Богоматерь Владимирская» из Иосифо-Волоколамского монастыря.  
Вторая половина XVI века. Деталь. МИАР

цей 1561 года из Загорского музея-заповедника и с плащаницей 1565 года из ГРМ, делает такое предположение вполне закономерным. Объединяющими моментами в этих произведениях являются большая творческая индивидуальность исполнения, обобщение форм и драматическая напряженность образа.

С этим кругом памятников отчасти связана икона оплечного «Иоанна Богослова» «в молчании» в ГТГ<sup>51</sup>, являющаяся своего рода провинциальным отголоском одних и тех же живописных тенденций. Так же, как и на иконах «Иоанна Предтечи» из Махрицкого монастыря и из г. Дмитрова, линейное начало доминирует в живописном строе этого произведения. Но линия здесь гораздо сильнее стилизует форму, придавая ей самодовлеющий орнаментальный характер (например, суставы на пальцах превращаются в геометрические окружности, ушная раковина и нос имеют вид какого-то орнаментального знака)<sup>52</sup>. Подобная стилизация может быть

<sup>51</sup> ГТГ, инв. № 42055, р. 4С × 85. Доска еловая, шпонки врезные, сквозные. Поступила в 1929 году из собрания И. С. Остроухова. Ср. В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М п е в а. Указ. соч., т. II, № 639.

<sup>52</sup> Следует также отметить, что данная икона пострадала от различных поновлений. Верхний красочный слой ее сильно смыл, сухие линейные движения на лице и на волосах — вероятно, след реставрации конца XIX — начала XX века.



Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия 1551 года Соловецкого монастыря. БАН

объяснена влиянием местной северной школы, для которой пристрастие к орнаментальному началу особенно типично.

Вместе с тем общая система живописи и эстетический характер образа в достаточной мере сближают эту икону с рассмотренными выше памятниками. В дальнейшем, по мере раскрытия и изучения памятников древнерусской живописи, круг этот, возможно, пополнится новыми произведениями и аналогиями.

Истоки зарождения памятников подобного типа, которыми, конечно, не исчерпывается представление об искусстве середины и второй половины XVI века, проследить довольно трудно. Можно лишь ориентировочно указать на преемственность традиций, связывающих их с более ранними произведениями. Одним из таковых является иконостас Спасо-Преображенского собора г. Ярославля: иконы деисусного чина («Апостол Павел», «Петр», «Иоанн Предтеча»), а также храмовая икона «Преображение»<sup>53</sup>. Необычность этих памятников в особой напряженности цветового строя, эмоциональной взволнованности образов, больше связанных с традициями эпохи XIV века, нежели с ближайшими к ним по времени традициями искусства Дионисия с его спокойным просветленно-созерцательным строем<sup>54</sup>.

Из числа других памятников, близких по своей образности к рассматриваемым иконам, следует отметить иконы деисусного чина из Успенского собора г. Тихвина середины XVI века<sup>55</sup> (ГРМ), для которых также характерна драматическая взволнованность, приглушенный, основанный на контрастных сочетаниях темно-зеленого и красного цветов, колорит. В этой же связи следует отметить и изображения евангелистов в Евангелии 1551 года (БАН, Соловецкое собрание, № 1; *смр.* 224).

Сопоставляя все эти памятники между собой, невольно приходишь к заключению, что художники второй половины XVI века — авторы исследуемых икон, как и ярославские мастера в начале XVI века, и неизвестные художники, исполнившие иконостас для Тихвинского монастыря, черпали вдохновение в искусстве XIV века, близком по своему живому ощущению трагических столкновений, пусть в иной исторической обстановке и иных конкретных взаимоотношениях, но столь же остро отраженных в памятниках искусства, созданных современниками.

<sup>53</sup> «Каталог Гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, стр. 17.

<sup>54</sup> Не случайно икона «Преображение» из Спасо-Преображенского собора г. Ярославля композиционно почти точно повторяет аналогичную икону из Переславля-Залесского округа Феодана Грека (ГТГ).

<sup>55</sup> Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиции музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.— М., 1966, стр. 29—30.

## О ГЕНЕАЛОГИИ РУССКИХ ЛИЦЕВЫХ ПСАЛТИРЕЙ XIV—XVI веков

Н. Н. РОЗОВ

**Т**РУЩА из двенадцати лицевых псалтирей XIV—XVI веков занимает в истории русской книжной иллюстрации особое место. Во всех них выдержан единый принцип расположения изображений — только на полях рукописей, а не среди текста или на отдельных листах и страницах. Этим не нарушается непрерывность чтения текста, целостность его восприятия. Тому же способствует и сам характер иллюстраций, — преобладают среди них малофигурные композиции, что придает всему «иллюстративному комментарию» текста четкость и лаконизм. В необходимых случаях более пространственный иллюстративный комментарий достигается сочетанием нескольких малофигурных композиций. И лишь как исключение попадаются на полях этих псалтирей развернутые, многофигурные композиции, в которых связующим звеном между группами персонажей является обычно изображенный в качестве фона пейзаж; среди отдельных малофигурных композиций элементы пейзажа существуют также фрагментарно и обособленно. Все это дает основание говорить о последовательно выдержанной системе иллюстраций, отличной от других лицевых рукописных книг, в том числе и большинства лицевых псалтирей.

Все рассматриваемые псалтири имеют записи, содержащие сведения о времени и месте их создания. Старейшая и известнейшая из них была написана в 1397 году в Киеве протодиаконом Спиридонию для смоленского епископа Михаила. На втором месте — Псалтирь 1485 года, написанная Федором Шарповым в Угличе. Остальные десять псалтирей заказаны в 1594 году в Москве боярином Дмитрием Ивановичем Годуновым — дядей царя Бориса — и пожертвованы им в различные соборы и монастыри. Таким образом, на протяжении почти двух столетий устойчиво сохраняется данная система иллюстрации псалтири на Руси.

Эта система не была изобретением иллюстраторов рассматриваемых псалтирей, — они переняли сложившуюся еще в IX веке в Византии иллюстративную систему, связанную с определенной редакцией текста этой книги. Определение двух редакций лицевых псалтирей с соответствующей каждой из них системой и даже расположением иллюстраций было сделано впервые Ф. И. Буславным и было принято последующими исследователями вплоть до современных<sup>1</sup>. И если одна из них, называе-

<sup>1</sup> М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. М., 1963, стр. 103 и сл.; е е ж е. Исследование лицевого греческого кодекса IX в. (Хлудовский 129-д). — «Slavia», роç. XXXVII, 1968, стр. 601—604.

мая обычно «светской», иллюстрировалась преимущественно сценами из жизни библейского царя Давида, вторая, «монастырская», давала гораздо больший простор для творчества художников-иллюстраторов: акцент в ней делался на «просветительском» смысле псалмов, на их связи с событиями Нового завета и историей христианской церкви. Однако эта же редакция ставила перед иллюстратором и значительные трудности: ему приходилось осмысливать и изображать не только сюжетные эпизоды, но и некоторые особенности поэтики псалтири — ее сравнения, метафоры, аллегории. Именно к этой редакции относятся все двенадцать рассматриваемых псалтирей.

О том, как справился со своей нелегкой задачей иллюстратор Киевской псалтири, автор предлагаемой статьи уже высказывал некоторые свои соображения<sup>2</sup>. И свои наблюдения над остальными одиннадцатью псалтирями этой группы считаю необходимым предварить той же, что и в упомянутой статье, оговоркой: иллюстрация я продолжаю рассматривать в том же самом и довольно узком аспекте — насколько они являются именно иллюстрациями: как они раскрывают содержание книги и как это содержание понято художниками. Я не буду касаться ни происхождения этих иллюстраций, ни их художественных особенностей и качеств — об этом уже достаточно написано специалистами-искусствоведами. Подход же последних к изучению книжной миниатюры отличается большим разнообразием: он бывает и «формально-описательным», и «сравнительно-историческим», и «сравнительно-иконографическим».

Именно в последнем аспекте и едва ли не первым рассматривал сто лет тому назад одну из миниатюр Угличской псалтири немецкий ученый Ф. Шпер, на статью которого обратил внимание Ф. И. Буслаев. Речь шла о сходстве изображенного в Угличской псалтири символического «древа жития человеческого» с рельефом Пармского баптистерия XII—XIII веков. Атрибутируя эти изображения как иллюстрацию одной из «притч» «Повести о Варлааме и Иоасафе», Ф. И. Буслаев писал: «Нет сомнения, что как эта миниатюра, так и все прочие в Угличской псалтири, по преданию идут от раннего византийского подлинника»<sup>3</sup>.

В другой раз и более подробно Ф. И. Буслаев рассуждает об иллюстрациях Угличской псалтири в своей статье «Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до конца XVI в.» Приводя большое количество прорисей иллюстраций Угличской псалтири (к сожалению, в значительно уменьшенном масштабе), он писал: «Она содержит в себе только самый текст псалмов, без толкований, но толкования заменяются миниатюрами, помещенными на полях. Способ толкования, принятый иллюстратором, есть символический. Изображение, как буква, должно выражать смысл писания»<sup>4</sup>. Далее приводятся примеры «буквализма» и «символического параллелизма» толкования миниатюристом текста псалтири, а также пережитков античных традиций: в изображениях рек в образе водооев, моря — в виде старца, сидящего на чудовище, ветров-трубачей, светил небесных — также в антропоморфных изображениях.

В этой же статье Ф. И. Буслаев кратко касается и одной из Годуновских псалтирей, считая что «миниатюры этой псалтири одного происхождения и общей редакции с Угличскими». Воспроизводя же иллюстрации Годуновской псалтири, Ф. И. Буслаев пишет, что они «одной редакции» с Угличскими, «быть может даже с них списаны, но во всех мелочах и особенно большим изяществом формы от них отличаются... Несмотря, однако, на видимое усовершенствование форм в Годуновских

<sup>2</sup> Н. Н. Розов. Древнерусский миниатюрист за чтением псалтири. — ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, стр. 65—82.

<sup>3</sup> Ф. И. Буслаев. Сравнение одного рельефа на портале Пармского баптистерия с миниатюрой Угличской псалтири XV в. — Сочинения, т. 1. СПб., 1908, стр. 246.

<sup>4</sup> Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. 2. СПб., 1910, стр. 202.

миниатюрах, все же во всей точности передается иконописное предание»<sup>5</sup>. Эту черту Ф. И. Буслаев связывает с толковыми псалтирями, утверждая, что «без всякого сомнения, эти толкования навели миниатюристов на мысль украшать рукописи псалтири изображениями, в которых священный текст объясняется и дополняется символическим толкованием»<sup>6</sup>. Однако при сравнении всех двенадцати лицевых псалтирей появляется сомнение в правильности утверждений Ф. И. Буслаева, о чем будет сказано ниже.

В целом же рассуждения Ф. И. Буслаева об Угличской псалтири отличаются тонкой наблюдательностью, широтой обобщений и взглядов. Приходится лишь пожалеть, что все это сказано не про Киевскую псалтирь, к которой все эти наблюдения и рассуждения относятся гораздо в большей степени, чем к Угличской.

«Биография» Киевской псалтири — одной из самых известных в настоящее время русских лицевых рукописных книг — до сих пор еще никем не написана. А написать ее необходимо хотя бы для того, чтобы помочь разобраться в генеалогии тех двенадцати однородных лицевых псалтирей, которым посвящена данная статья. Документальные сведения о миграции этой книги пока что исчерпываются двумя записями на ней — пространнейшей вкладной 1518 года Иоанна-Аврама Езофовича, «шодскарбия земскаго Великого княжества Литовского» в Никольскую церковь в Вильне (она написана крупным кивонарным уставом по первым 13 листам рукописи), да позднейшей записью, свидетельствующей о «приобретении» ее от кн. П. П. Вяземского и пожертвовании в 1831 году гр. С. Шереметевым Обществу любителей древней письменности, в собрании которого она хранится и ныне (в ГПБ).

Далее начинаются непонятные странности. П. П. Вяземской — основатель и первый председатель названного общества — известен не только как собиратель, но как публикатор и исследователь памятников русской старины; однако в своей «Докладной записке» Обществу «О значении русских лицевых рукописей» в 1878 году он ничего не говорит о Киевской псалтири, хотя высказывает целый ряд интересных соображений и перечисляет многие лицевые рукописные книги, которые, по его мнению, должны быть в первую очередь изданы<sup>7</sup>. В. В. Стасов в своем альбоме «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени», вышедшем в 1886 году, в издании, которое можно упрекнуть во многом, но только не в узости охвата материала, воспроизвел фронтиспис, заставку и несколько инициалов Киевской псалтири, совершенно не обратив внимания на ее замечательные иллюстрации. В 1892 году секретарь ОЛДП Х. М. Лопарев выпустил первый том «Описания» рукописей общества, в котором достаточно подробно и, пожалуй, впервые описал Киевскую псалтирь, но не упомянул ее в Предисловии — в перечне весьма важных рукописей, заслуживающих внимания<sup>8</sup>. Несколько позже другой (и последний) секретарь ОЛДП — В. В. Майков опубликовал небольшую, но очень важную заметку о заказчике Киевской псалтири<sup>9</sup>. Создается впечатление, что деятели ОЛДП, считая Киевскую псалтирь, по выражению Х. М. Лопарева, «лучшим украшением музея Общества», не вполне еще представляли ее огромную историко-культурную ценность, хотя и сделали попытку даже фотографического издания памятника — весьма неудачную и не законченную<sup>10</sup>.

Гораздо большим успехом пользуется Киевская псалтирь у советских искусствоведов, уделяющих в последние годы вообще значительное внимание книжной миниатюре. О ней пишет в обеих своих книгах А. Н. Свирин, говорится в истории

<sup>5</sup> Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. 2, стр. 215—217.

<sup>6</sup> Там же, стр. 201—202.

<sup>7</sup> П. П. Вяземский. Собрание сочинений. СПб., 1893, стр. 263—272.

<sup>8</sup> Х. Лопарев. Описание рукописей ОЛДП, ч. 1. СПб., 1862, с. 7—9.

<sup>9</sup> В. В. Майков. О владельце Михаиле, упомянутом в записи лицевой Псалтири 1397 г. СПб.,

1901.

<sup>10</sup> «Лицевая псалтирь 1397 г., принадлежащая ОЛДП». СПб., 1890 (корректурные листы).

украинского искусства<sup>11</sup>, ей посвящаются и специальные исследования<sup>12</sup>. При этом, естественно, возникла потребность в сравнении Киевской псалтири с Угличской. А. Н. Свирин в первой своей книге дважды говорит, что Угличская была «скопирована» с Киевской<sup>13</sup>, но говоря о «полном тождестве иконографической стороны той и другой рукописи», признает, что «существует предположение некоторых исследователей, что у Шапарова был список с книги Спиридония»<sup>14</sup>.

Произведенное автором настоящей статьи сравнение этих двух лицевых псалтирей говорит больше в пользу второго предположения; однако вопрос этот, как пишет А. Н. Свирин, все еще «остаётся открытым».

При сравнении Киевской псалтири с Угличской прежде всего бросается в глаза различие их текстов — уже в надписаниях псалмов. Еще Ф. И. Буслаев отметил в последней отсутствие «толкований» в качестве первопринципи иллюстраций. Однако Киевская псалтирь, содержащее большее число и гораздо более разнообразных иллюстраций, хотя и не относится к Толковым псалтирям<sup>15</sup>, содержит последовательно выдержанные элементы комментария текста: в надписании почти каждого псалма в ней назван либо его автор (а иногда адресат), либо повод или обстоятельство написания.

Одиннадцать псалмов отмечены как «Асафовы», девять отнесены к авторству «сынов Кореев», отдельные псалмы обозначены как «Разум Ефема израильянина» (пс. 88), или «Молитва Моисея человека божия» (пс. 89), либо короче: «От Еремии», «От Захарии», «Кю Голиафу», «Аггею». Больше же всего в заглавиях псалмов отразилась биография царя Давида: 3-й псалом написан, когда он убежал «от лица Авесолома сына своего», 17-й — «в день, в он же избави его господь из руки враг его и из руки Саула», 30-й в день «изступления», 50-й — «егда прииде к нему пророк Нафан и обличя его», в сыне Давида говорит название псалма 71-го «О Соломоне Христова пророчества царства и избавление языком». Об истории и быте еврейского народа говорит псалом «исхода сennaго» (в конце «праздника кущей»), «Песнь при обновлении храма», «псалом песни субботняя» и др. Есть, наконец, надписания и такого содержания: «Молитва нищаго — егда уныть, пред богомъ проиет молбу свою» (пс. 101).

Все это разнообразие «пояснительных заглавий» в Угличской псалтири отсутствует, ее псалмы надписаны кратко и однообразно: «Псалом Давидов», или просто «Псалом». Лишь «анонимные» псалмы надписаны в обеих псалтирях одинаково — словами «Песнь степенная» или «Аллилуйя» (псалмы 119—135), да псалом Давида «вне числа»<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Г. Н. Л о г в и н. Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963, стр. 109—110; в книге воспроизведены две иллюстрации Киевской псалтири, причем одна в цвете.

<sup>12</sup> Например, статья: П. М. Ж о л т о в с к и й. Київські мініатюри. — «Матеріали з історії та мистецтвознавства», вып. VI. Київ, 1961, стр. 125—143; воспроизводятся (в черно-белом варианте) несколько иллюстраций и прилагается их перечень.

<sup>13</sup> А. Н. С в и р и н. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 22 и 70; воспроизведено (в черно-белом варианте) три иллюстрации Киевской псалтири. Вслед за А. Н. Свириным, «скопирован» Угличской псалтири утверждает Е. Э. Гранстрем, опубликовавшая приписку писца и некоторые записи владельца этой книги («Описание русских и славянских пергаменных рукописей». — «Труды Отдела рукописей ИРБ». Л., 1953, стр. 36—37; воспроизведены и две страницы рукописи).

<sup>14</sup> А. Н. С в и р и н. Искусство книги древней Руси. М., 1964, стр. 104.

<sup>15</sup> Автор монументального исследования лицевых псалтирей И. Титканен относит Киевскую, Угличскую и Годуновскую псалтири к одной и той же «монашеско-богословской» (monchisch-theologisch) редакции. J. J. T i k k a n e n. Psalterillustration. Helsingfors, 1895, стр. 13—14.

<sup>16</sup> Есть лишь одно исключение: псалмы 145, 146 и 147, в Киевской псалтири обозначенные как «Давидовы», в Угличской надписаны «Аггея и Захария».

Сравнение текстов псалмов обнаруживает также большое количество разночтений; однако текстологический анализ рассматриваемых псалтирей должен стать предметом специального исследования — очень нужного для окончательного определения их генеалогии и взаимосвязей. Сейчас же обратимся к «иллюстрированным разночтениям» между Киевской и Угличской псалтирями, которые определяют сравнительно легко. Это — отсутствие или добавление как целых иллюстраций, так и их деталей, а также случаи переосмысления и тех и других.

Прежде всего о тех, и довольно немногих иллюстрациях Киевской псалтири, отсутствующих в Угличской, у которых связь с текстом очевидна и не требует объяснения. «Таков царь Соломон в начале посвященного ему 71-го псалма, таков всадник на полях псалма 105, «привязанный», как и почти все иллюстрации Киевской псалтири, киноварной линией к стиху: «И ста Финес и угоди и преста сечь», и некоторые другие.

Сложнее объяснить отсутствие в Угличской псалтири массовой сцены, нарисованной в Киевской в конце 76-го псалма при стихе: «Извел еси, яко овца, люди своя рукою Моисеевою и Аронею». В Угличской псалтири первое слово стиха заменено на «наставил»; может быть, это обстоятельство и явилось причиной отсутствия изображения «исхода» Израиля из Египта? В начале следующего псалма в Киевской псалтири нарисован Моисей, а внизу — группа, надписанная «пророки и законоучители». Оба изображения связаны с начальным стихом — «Внемлите людие закон мой» — и в Угличской псалтири отсутствуют, но группа «пророков и законоучителей» обнаруживается в середине псалма, без привязки к тексту (в Угличской псалтири она осуществляется не киноварными линиями, как в Киевской, а крестиками, поставленными около изображения и в соответствующем ему месте текста). Поэтому говорить здесь о переосмыслении изображения не приходится, — его просто нарисовали не там, где нужно, и таких случаев в Угличской псалтири множество. Нет в ней и изображений некоторых авторов, названных в надписаниях псалмов в Киевской псалтири, например пророки Анны при ее «Песне».

Значительно чаще в Угличской псалтири отсутствуют те иллюстрации Киевской, связь которых с текстом либо нарушена, либо неясна. Это прежде всего сложная и динамичная батальная сцена в начале псалма 59-го, завершенная великолепной конной фигурой, надписанной «Иоав». И в Киевской и в Угличской псалтирях надписания этого псалма нет, но по некоторым древнейшим спискам псалтири, а также по ее первому славянскому изданию Франциска Скорины можно узнать, что псалом этот был написан «внегда... возвратися Иоав и порази Едома в долине соленой двенадцат тысячей»<sup>17</sup>. Объяснить этот пропуск легко: раз в тексте ничего не говорится о победе Иоав — зачем было его изображать?

Особую группу иллюстраций Киевской и Угличской псалтирей составляют изображения новозаветных персонажей, авторов и героев патристической и агиографической литературы.

Что касается первых, то надо прежде всего иметь в виду следующее: если позднее книги Ветхого и Нового завета печатались не только вместе, но и в перекрестными ссылками, то во времена Киевской и Угличской псалтирей на русском языке еще не было полного свода библейских книг, — он был создан в Новгороде лишь в 1499 году. Поэтому связи образов и символики Ветхого завета с Новым формулировались почти исключительно в учении «отцов церкви», знание которого было у древнерусских книжников различно и соответствовало эрудиции каждого из них. Несколькими иначе обстояло дело с псалтирью, — ее текстами были насыщены богослужения как ежедневные, так и праздничные. Поэтому легко объяснить многочисленные изоб-

<sup>17</sup> Цитируется по кн. А м ф и л о х и й. Древнеславянская Псалтирь (Симоновская, до 1280 года), т. 1. М., 1880, стр. 395.



ражения «дванадцатых праздников» и различных евангельских эпизодов на полях лицевых псалтирей, они рисовались обычно у тех стихов, которые употреблялись в соответствующих богослужениях — например, изображения «Рождества Христова» около стихов псалмов, употреблявшихся в качестве прокимнов в этот день. Однако те изображения новозаветных эпизодов и персонажей, у которых связь с текстом псалтири не лежит на поверхности, в Угличской псалтири часто отсутствуют.

Так, например, к стиху 61-го псалма «Обаче цену мою свещаша отринутьи» в Киевской псалтири привязано изображение встречи Иуды с евреями, а выше нарисован евангелист Матфей. Вероятно, иллюстратору этой псалтири, или ее прототипа, пришло на память то место Евангелия от Матфея (гл. 26, ст. 15), где говорится, как первосвященники иудейские предложили Иуде «30 сребренников» за предательство Христа. На полях 70-го псалма изображен Иоани Златоуст; его широко известная в древности биография могла прийти здесь на память иллюстратору потому, что в этом псалме речь идет о преследованиях и притеснениях. Иллюстрацию мажорного по своей тональности 90-го псалма («Живый в помощи вышняго в крове бога небесного водворится») страшной сценой избития младенцев Иродом можно объяснить тем, что согласно Евангелию, бог избавил от гибели Богородицу с новорожденным Христом.

Отсутствие в Угличской псалтири многих сюжетов, имеющих в иллюстрациях Киевской, свидетельствует прежде всего о различии их оригиналов, и что за неполное столетие, разделяющее их, некоторые «иллюстрационные традиции» были уже утрачены. Второй вывод из этого можно сделать такой: иллюстратор Угличской, так же как и художник Киевской, не копировал механически свой оригинал, а работал, вникая в смысл иллюстрируемого текста, проявляя значительную самостоятельность. В связи с этим можно объяснить и отсутствие некоторых деталей иллюстраций или композиций в Угличской псалтири: художник либо просто сокращал число изображаемых персонажей и сцен (нет, например, половины группы в большой композиции у 18-го псалма, иллюстрирующей «вещания апостолов»), либо пропускал детали, даже подсказанные текстом.

Так, например, на полях псалма 73-го нет Навуходоносора, отдающего приказ воину, очевидно, поджечь город: именно об этом идет речь в близлежащем стихе, к которому привязан рисунок пожара. Нет ангела при стихе псалма 77-го, в котором говорится о «хлебе ангельском»; нет Давида при том же псалме перед скалой, на которой явилось ему «видение» — Оранта; нет группы деревьев и знаменитых по Киевской псалтири павлинов в изображении рая на полях псалма 118-го; нет водопада в начале псалма «На реках вавилонских» и многих других важных деталей некоторых изображений.

Отсутствие в Угличской многих деталей иллюстраций, имеющих в Киевской псалтири, было замечено уже в древности: только так можно объяснить имеющиеся в Угличской дорисовки этих деталей, сделанные другой рукой. В тридцати случаях дорисовано поясное изображение Христа в круге или в сегменте; в трех — начерчен лишь контур (лл. 10 об., 11 об. и 63 об.), в двух — изображения подкрашены зеленой краской (лл. 20 об. и 23 об.) и в восьми — желтой (лл. 27, 38 об., 41 об., 52, 53 об., 54 об., 59 и 60). На л. 21 об. добавлены фигуры Христа и Давида в рост, подкрашенные жидкой зеленоватой краской, но с контурами более изящными, чем у остальных иллюстраций Угличской псалтири, напоминающими изящные рисунки Киевской рукописи. Раскраска всех этих добавлений заметно отличается от красок иллюстраций Угличской псалтири — густых и сочных, «лубочность» которых была отмечена еще Ф. И. Буслаевым в качестве особенности, сближающей ее с «народной книгой»<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. 2, стр. 214.

Автор поправок в Угличской псалтири был более «копнистом», чем ее иллюстратор: некоторые добавленные им детали абсолютно точно совпадают по масштабу и контурам с Киевскими. Таков четвертый воин на л. 23, рисунок «распятия» Христа (л. 43 об.) и целый ряд дорисовок пейзажа — контуры поезда (л. 64 об., 186 об., 193 об.), моря (л. 180), гор (л. 337 об.). Он проявил исключительную зоркость и внимательность, рисуя такие микроскопические детали, как 39-й венец на л. 140, как конец сучка, за который зацепился волосами Авессалом (л. 323)<sup>19</sup>.

Рассмотрим теперь случаи, когда иллюстратор Угличской псалтири вносит детали, которых нет в Киевской; их не так уж много, но они бросаются в глаза.

Уже в конце 1-го псалма рядом с группой, изображающей «души праведных», толпящихся за сидящим Авраамом, нарисован отдельно стоящий «благоразумный разбойник» с крестом, которого нет в этом месте в Киевской псалтири (он там есть в композиции «Страшного суда» на л. 180). Таким простым приемом ветхозаветный сюжет превращается в новозаветный «рай». К знаменитому изображению двух атеистов («Рече безумен в сердце своем — несть бога!») в Угличской псалтири добавлен Давид, как будто разувериющий их. В начале псалма 60-го художник рисует Давида у ног Христа, в двух случаях дорисовано здание (л. 154 и 224 об.). Передки и повторения уже нарисованных фигур и деталей — праотцев (л. 42 и 43 об.), св. Арсения (л. 51 и 87 об.), а также некоторых композиций — верблюда с погонщиком и носильщиком (л. 80 об. и 85), города, на который головы воловев низвергают потоки (л. 101 и 126), и некоторые другие, в Киевской псалтири отсутствующие.

Наиболее интересными и значимыми представляются не пропуски или добавления, а переосмысления деталей изображения Киевской псалтири иллюстратором Угличской. Их довольно много, хотя некоторые и многократно повторяются, например, изображение ада: в Киевской псалтири — это бородатый человек с набедренной повязкой, в Угличской — сходная по контуру, но темная силуэтная фигура с взъерошенными волосами — с какими изображается обычно дьявол. Непонятными оказались художнику Угличской псалтири и некоторые тонкости поэтики иллюстрируемого текста: нет, например, ни сиреневого, ни зеленого «мысленных» львов Киевской псалтири, иллюстрирующих сравнения; в Угличской рукописи они коричневые, реальные. Не понял он и еще одно сравнение-метафору — «гроб отверст гортань их»: к символическим трем человеческим фигурам добавлен массивный каменный гроб (л. 10 об.). Меняет он и цвет небесных светил, рисуя иногда солнце голубым (л. 355), а луну — желтой (л. 311); меняются раскраски символических воловев и реальных потоков — красных и серых (л. 101, 224, 243 об. и многие другие). Некоторые переосмысления изображений в Угличской псалтири объясняются, вероятно, изменением иконографических канонов, хотя между нею и Угличской прошло менее столетия. Красные, контурные, подчеркнута «огненные» серафимы Киевской псалтири стали в Угличской уныло серыми, но зато с лицами (л. 185 об.), сцена Рождества Христова на л. 212 — без Иосифа. Однако трудно понять, почему летящий ангел заменен летящим Христом в сцене жертвоприношения Авраама (л. 109).

Отметим, наконец, и мелкие, «лексические» разночтения; которые также могут быть связаны с переосмыслением, но уже не текста, а надписей иллюстраций. Так, три фигуры — Пров, Тарх и Андроник — заменены двумя, надписанными в Угличской псалтири «Протарх и Андроник»; здесь, возможно, просто отразилось озвучение «ера» в конце имени «Провь» и два рядом стоящих слова слились буквой «о» в одно<sup>20</sup>. Сюда же следует отнести и путаницу в некоторых надписаниях имен изб-

<sup>19</sup> Особняком стоят еще две дорисовки в Угличской псалтири другой, позднейшей рукой: Давид перед крупным поясным Христом в сегменте (л. 29 об.) и изображение неизвестного сюжета на л. 74: женщина на ложе, над ней — мужчина (оба без нимбов), выше — Христос в фас в сегменте. Этих изображений в Киевской псалтири нет.

<sup>20</sup> Это убедительное объяснение принадлежит Л. П. Жуковской.

раженных на полях Угличской псалтири святых — Арсений вместо Василия Великого (л. 87 об.), Евмений столпник вместо Алиция, тоже столпника (л. 154), и многие другие.

Приведенные примеры переосмысления некоторых деталей изображений иллюстратором Угличской псалтири, равно как добавления и пропуски им частей или целых иллюстраций, имеющихся в Киевской, требуют более тщательного исследования и более основательных объяснений. Целью же автора предлагаемой статьи является лишь обратить на них внимание исследователей, а главное — подтвердить предположение, что между Киевской и Угличской псалтирями существовали какие-то промежуточные звенья. Но как бы не решился окончательно этот вопрос, сейчас уже можно сказать, что иллюстратор Угличской псалтири, так же как и художник Киевской, отнюдь не был простым копистом, но вносил в работу элементы своего восприятия иллюстрируемого текста. Однако при этом он обнаружил общее и заметное сужение понимания сложного и «многослойного» текста псалтири, чем с такой широтой и тонкостью блеснул его предшественник — иллюстратор Киевской псалтири<sup>21</sup>.

Еще большая узость в толковании текста, наряду с уменьшением общего количества иллюстраций и оскудением их выразительных средств, обнаруживается в Годуновских лицевых псалтирях. Ими мало кто занимался, за исключением одной, которую еще в 1883 году подробно описал Н. Покровский<sup>22</sup>, а в наше время в кругу других памятников проанализировала Ю. А. Кожина-Лебедева<sup>23</sup>. Однако эта псалтирь — старейшая из Годуновских (написана в 1591 году) — отличается иным расположением иллюстраций — не на полях, а среди текста, и совершенно другой трактовкой сюжетов. Поэтому она не входит в группу двенадцати однотипных псалтирей с иллюстрациями на полях.

Создание десяти Годуновских псалтирей — факт в истории русской книги уникальный и примечательный, его можно признать за попытку тиражирования рукописной книги, да еще лицевой. К этой работе была привлечена, вероятно, большая группа писцов и иллюстраторов книги, что само по себе для Москвы не ново: достаточно вспомнить попытку создания лет за 20 до этого Лицевого летописного свода с его более чем 16 тысячами иллюстраций. Но в данном случае размножился в десятки экземпляров один и тот же текст с одними и теми же иллюстрациями, что ставило перед художниками необычные задачи, ограничивая их творчество копированием оригинала. И любопытно посмотреть, смогли ли эти иллюстраторы до конца быть только копистами?

В каждой из Годуновских псалтирей есть одно и то же, пространное и велеречивое Предисловие, в котором не только рассказывается их история, но сформулированы задачи и трудности, стоящие перед иллюстраторами, а также характеризуется значение книжной иллюстрации. Художники, «понуженные выше их меры на сие дело», обещают дать «воображение чувственным очам» книги, которую можно по-

<sup>21</sup> Подробнее об этом — в указ. моей статье в ТОДРЛ, т. XXII, стр. 65—83.

<sup>22</sup> Н. Покровский. Ипатьевская лицевая псалтирь 1591 г. — «Христианское чтение», ч. 2, 1883, стр. 594—628. В статье упоминается и Годуновская псалтирь 1594 года того же монастыря. Отмечается, что «Псалтирь 1397 г., а также Угличская и все Годуновские... несомненно принадлежат к одному и тому же типу» (стр. 596). Публикуется Предисловие, схожее с Предисловием к псалтирям 1594 года, но более краткое. В настоящее время Годуновская псалтирь 1591 года хранится в Оружейной палате Московского Кремля.

<sup>23</sup> Ю. А. Кожина. Одно из художественных течений в русской живописи XVI—XVII вв. — «Русское искусство XVII в.» Сборник статей (Государственный институт истории искусств). Л., 1929, стр. 63—84. Годуновская псалтирь 1594 года лишь кратко упоминается.

нять лишь «умными очима, яко гаданием и манием». Посмотрим, как удалось им воплотить эту нелегкую задачу.

При первом взгляде просто поражает однотипность десяти Годуновских псалтирей. Все они написаны крупным, несколько небрежным полуставом разных почерков, украшены на полях однотипными по рисунку и расцветке иллюстрациями. Невольно возникает мысль о применении художниками прорисей-графаретов (так думает М. В. Щепкина), или «патронов», как выразился в свое время (по поводу других лицевых рукописей) П. П. Виземский. Однообразие это нарушается лишь в начале 1-го псалма: в Успенской, Архангельской и Новодевичьей есть фронтиспис с изображением царя Давида. В Новодевичью еще вклеен лист с рисунком интерьера храма во время архиерейского богослужения; впереди толпы молящихся нарисован боярин Годунов. Это, судя по расположению икон в иконостасе, — кремлевский Успенский собор; и лист попал сюда, очевидно, по ошибке и предназначался, скорее всего, для Успенского экземпляра.

Несколько особое место занимает Ипатьевский экземпляр (ныне в ГТГ), который является как бы переходным типом лицевых псалтирей. В нем после цитированного выше Предисловия, идет «Сказание вкратце о Давиде пророце, како царствова в Иерусалиме и от коего городу бысть» (лл. 11—53), в других рассматриваемых псалтирях отсутствующее. Этот текст украшен большим количеством иллюстраций на отдельных листах — интересных и требующих самостоятельного искусствоведческого исследования<sup>24</sup>. Однако сами псалмы иллюстрированы исключительно на полях и вполне сходно с другими Годуновскими псалтирями того же года. Но расположенные между кафизмами «молитвы покаяльны» (Ипатьевская псалтирь близка к типу «следованных», богослужебных), а также следующие за псалмами «спесни» иллюстрированы опять не на полях, а среди текста, часто на отдельных страницах. Таким образом, эта псалтирь в какой-то степени соединяет обе редакции лицевых псалтирей, определенные Ф. И. Буслаевым.

Сравнение иллюстраций Годуновских псалтирей с Киевской и Угличской не подтверждает, прежде всего, приведенных выше слов Ф. И. Буслаева, что они «общей редакции» и «может быть даже списаны с последней». Более того, целый ряд «иллюстративных различий» Годуновских псалтирей с Угличской роднит их с Киевской. И хотя, как уже отмечалось, в Годуновских псалтирях вообще меньше иллюстраций, и они гораздо беднее по своему содержанию, чем иллюстрации Киевской и Угличской, многие отмеченные выше «лакуны» последней оказались восполненными в соответствии с первой.

Так, например, во всех Годуновских псалтирях есть отмеченная выше батальная сцена в начале 59-го псалма, не связанная с его содержанием и потому, вероятно, в Угличской отсутствующая. При том же псалме есть фигуры двух «святителей», соответствующие такой же паре в Киевской, надписанной «Агафангел и Клим»,

<sup>24</sup> В них много, например, интересных подробностей: бодающиеся козлы и свернувшаяся у ног Давида собака на первой иллюстрации, Вирсавия в бане — обнаженная фигура крупным планом и многие другие. Большинство иллюстраций, хотя и следуют буквально тексту «Сказания», снабжены надписями, подчас весьма подробными. Последняя из них имеет прямое отношение к составу псалтири и ее следует привести: «Потом Ездра пророк нача искати отечества своего и собра псалмы, но не вскоре обрете всех — его же первое обрете и то первое написае. Тем же и Давидовы псалмы не по ряду стоят — сынов Корею и Асафоны вложены посреди. Их же обрете — написа последняя преди, а предняя последи» (л. 51). Совершенно уникальным представляется изображение на л. 40 царя Давида с книгой, окруженного музыкантами. Подобные изображения известны по русским псалтирям (начиная с Хлудовской, XIII—XIV века) и книгам Козьмы Индикополова (есть одно и в макарьевской Мише Четвей), но Давид обычно изображается не с книгой, а с гусями. Главное же — на иллюстрации этой Годуновской псалтири надписаны все группы музыкантов: «лик бубников», «лик трубников», «лик сурначей», «лик в цитры играют», «лик лютников», «лик клышников». Последнее слово, которым обозначены играющие на струнных смычковых инструментах (типа виолончели), в словарях русского языка не зафиксировано.

чего также нет в Угличской. В начале 71-го псалма в Годуновских псалтирях вновь появляются Давид и Христос, которых нет в Угличской; однако нарисованный в Киевской псалтири немного ниже Соломон отсутствует и в Угличской и Годуновских, хотя, как отмечалось выше, его изображение связано с текстом. Появляются вновь в Годуновских псалтирях Моисей и Аарон с евреями, непосредственно связанные с текстом 76-го псалма, но в Угличской отсутствующие, равно как и группа, надписанная в Киевской псалтири «пророки и законоучители», которой нет в этом месте в Угличской. Есть в Годуновских и сцены избития младенцев, группа людей среди многочисленных иллюстраций псалма 105-го, сцена помазания Давида среди столь же многочисленных иллюстраций последнего псалма, три «праотца» при 7-й песне — все в Угличской псалтири отсутствующие. Появляются, наконец, некоторые отсутствующие в последней детали иллюстраций, например, павлины (в некоторых Годуновских псалтирях они надписаны «шавы»), город в иллюстрациях истории пророка Ионы.

Однако не будем спешить делать выводы ни о преимуществе Годуновских псалтирей перед Угличской, ни о близости их к Киевской. Как уже отмечалось, Годуновские псалтири гораздо беднее как по количеству, так и по качеству иллюстраций. Среди отсутствующих в них оказались такие великолепные, многофигурные и многозначные композиции, как символический рисунок Междуречья с реалистически изображенными земледельцами (ис. 23), как головы тех же водолеев, изливающие потоки на пустой город (ис. 45) и изображение «св. Софии» при том же псалме; нет сцены сооружения постаментов для идолов, избыточной «техническими» деталями, нет, наконец, великолепной аллегории «Древо жизни человеческой», о которой говорилось выше. Нет и обеих знаменитых «балетных» сцен, хотя вторая из них подробно описана в тексте Киевской и Годуновских псалтирей.

Совершенно неожиданны и непонятны некоторые переосмысления иллюстраций, когда Иуда с торгующимися с ним евреями превращается в апостола Петра и «святейшей» (ис. 40), а в другом месте — в самого Христа с апостолами (ис. 61). Лежащий на «гноище» голый и прокаженный Иов заменен благообразным, одетым юношей, которого поднимает с земли Христос, вместо отворачивающейся и зажимающей нос жены Иова (ис. 112). Давящий виноград Ной заменен Богородицей, а на месте «упившегося» Ноя появляется благообразный юноша (ис. 106).

Объяснить эти и многие другие явные несообразности иллюстраций Годуновских псалтирей не так просто. Хотя они лишь на двести лет младше Киевской и на сто — Угличской, за это время в идеологии русского общества произошли крупные изменения, отразившиеся в истории литературы и искусства. Изменились также эстетические критерии изобразительного искусства и иконография многих традиционных сюжетов. И заказчику Годуновских псалтирей, быть может, просто не нравились изображения отрицательных персонажей (Иуды), претило натуралистическое изображения болезни (Иов) или опьянения (Ной).

Задача иллюстраторов Годуновских псалтирей усложнилась еще больше особенностью текста — пространности и замысловатости заглавия псалмов с попытками толкования их, идущими из разных источников, в том числе из появившихся в XVI веке словарей символики — «Толка о неразумных словесех», имеющегося во всех Годуновских псалтирях, кроме Ипатьевской<sup>25</sup>.

Так, например, 3-й псалом, надписанный в Киевской псалтири «Псалом Давидов, егда убежа от лица Авесолома сына своего» в Годуновской озаглавлен так: «Псалом Давидов 3, егда бегаше от лица Авесолома сына своего и о въздвижении Адамова. Авесолом же отец миру сказаетца, яко Адам рече: съкрыюся от мира, еже есть от лица божия. Ту пророчество приносит на Христа, яко хотяща въздвигнути Адама.

<sup>25</sup> Подробно о нем см. Л. С. Ковтух. Русская лексикография эпохи средневековья. Л., 1963, стр. 186 и сл.

О страсти и о воскресении господина Иисуса Христа и еже Христос есть бог и человек. Дивися множеству противник своих, глаголет богу отцу сиде. А эта «аннотация», хотя и занимает в рукописи полторы страницы, — не из самых больших. И немудрено, что иллюстратор совсем запутался и надписал предводителя воинов, предсудущих Давида, т. е. Авесалома, «Исус Навин» (л. 69 об. по Кирилло-Белозерскому экземпляру; то же — в Новодевичьем).

Годуновские псалтири ставят перед исследователем еще больше загадок, чем Киевская и Угличская. Если в первой иллюстратор показал себя тонко понимающим иллюстрируемый текст, и важнейшей задачей ее изучения является выяснение происхождения иллюстраций — откуда и в какой мере они были заимствованы, то для второй это не столь существенно — слишком близка она к первой, хотя и не является ее копией. В Годуновских же псалтирях появляется еще одна и необычная для исследователя задача: установить с одного ли оригинала делались все их изображения и насколько каждый из их иллюстраторов был лишь копистом.

На первый вопрос можно было бы ответить положительно, если бы не было в конце Успенского экземпляра иллюстраций, которых нет в других Годуновских. В ней появляется, например, изображение гибели войска фараона в начале «песни Моисеевой во исходе» и одна из «балетных» сцен — пляска Мириамы, столь подробно описанная в надписании этой «Песни» в Киевской и Годуновских псалтирях: «Мариям собра лик жен, сама взем бубен и ижема женама повеле две медяне бряцале взяти, инем же рукама плескати повеле. Сама же, наполнившись духа свята, начат воспевати сиде глаголющи: Поим господеви — славно бо прославися — коня и всадники на них же вверже в море. Лик же от собранных ту жен отпевахут ей сиде глаголюще: Славно бо прославися. Мариям же пакы: Помощник и покровитель...» Столь красочное описание исполнения этой «песни», несомненно, привлекало внимание писцов и иллюстраторов псалтири: последняя его фраза и в Киевской и в Годуновских псалтирях написана кинюварью, эта сцена оказалась нарисованной на полях Киевской и Успенской псалтирей.

Трудно сказать, нарисовал ли иллюстратор этого списка эту сцену по своему соображению или — лучше сказать — воображению, или у него был оригинал, отличный от того или тех, что были у других иллюстраторов, выполнявших заказ боярина Годунова. В пользу последнего говорят еще несколько откликов иллюстраций Киевской псалтири в Успенском экземпляре Годуновской. Так, например, начало следующей «Песни» в Киевской и Углической псалтирях иллюстрировано двумя сценами: Моисей принимает «скрижали» и дает их народу. В Годуновских псалтирях первая сцена есть, а вторая отсутствует, но в Успенском экземпляре вместо нее нарисован Христос, идущий к народу. Больше же всего в Успенской псалтири добавлено иллюстраций в двух самых последних «Песнях» и среди них много таких, какие есть в Киевской, но нет в Углической и в других Годуновских. Таковы изображения трех пророков, деревьев и святых Петра, Исая и Георгия. И еще одна замена: последняя, 9-я песнь — «Молитвы Захария», украшена в Киевской псалтири изображением Елизаветы с младенцем Иоанном (так они и надписаны); в Углической псалтири его нет. В Успенском экземпляре здесь нарисована Богородица с младенцем, за нее мог принять иллюстратор редкостное в русской иконографии изображение другой матери с ребенком — Елизаветы. Если ко всему перечисленному прибавить несколько изображений, общих для Киевской и Углической псалтирей, но из Годуновских присутствующих только в Успенской (среди них — очень интересные иллюстрации песни 8-й: водоен, вода, рыбы, птицы, крылатые хищники и другие животные), то вряд ли можно предположить, что все это иллюстратор внес от себя. И все это оказалось в экземпляре, пожертвованном в кафедральный московский собор — факт примечательный: вероятно, именитый вкладчик ценил эти добавления.

Что же касается явной «отсебятин», то и ее можно найти в Годуновских псалтирях прежде всего — в надписях иллюстраций. Так, например, в упоминавшейся уже

выше сложной, состоящей из многих групп композиции «вещания апостолов» при 18-м псалме (в Годуновских псалтирях нарисовано 8 групп, в то время как в Киевской 12, а в Угличской — 6) в Новодевичьем экземпляре написаны имена апостолов Варнавы, Фомы, Филиппа и Иакова, а в Ипатьевском к ним добавлены Матфей, Марк и Павел. Группа из 3-х фигур при 21-м псалме, написанная в Киевской псалтири именами праотцев Авраама, Исаака и Иакова, из Годуновских псалтирей сохранила это надписание только в Успенском экземпляре; в Новодевичьем она надписана «Гурий, Самон и Авив», а в Ипатьевской — «Три исповедника». Христос и нищий в начале 33-го псалма из Киевской и Угличской псалтирей превратились в Годуновских в Христа и женщину, написанную в тех же Новодевичьем и Ипатьевском экземпляре «Мария Египетская», а в Музейском — просто «Мария». Озадачило почему-то иллюстраторов Годуновских псалтирей изображение старца перед птицей на дереве (в Киевской и Угличской псалтирях это — апостол Петр перед петухом), и оно оказалось надписанным по-разному «Иона», «Иосиф» и «Петр» (в Успенском, Архангельском и Троицком экземплярах). Примечательна замена имен изображенных неоднократно столпников: вместо Симеона, Алимия и Евмения в некоторых Годуновских псалтирях появляются имена русских святых того же типа подвига — Даниила и Никиты. Иллюстратор Ипатьевской псалтири явно имел симпатию к «Саве мнхну» и надписал его именем многие изображения.

Из довольно немногочисленных случаев переосмысления иконографии изображений приведем наиболее характерный и показательный — эволюцию рисунка гончара. В Киевской псалтири он нарисован на полях 115-го псалма и никак не связан с его текстом: иллюстратор Угличской перенес его к 118-му псалму, включил в серию иллюстраций рай и сотворения Адама, призвав к начальному стиху «Руде твои створи-сте мя и създасте мя»<sup>26</sup>. В Годуновских псалтирях он оказался опять там же, что и в Киевской и озадачил, очевидно, своим несоответствием с текстом некоторых иллюстраторов. И двое из них — в Музейском и Уваровских экземплярах переосмыслили это изображение, связав его не с текстом, а с предыдущим изображением — Давида на ложе, перед которым стоит слуга: вместо гончара они нарисовали второго слугу, наливающего из боченка питье, вероятно, для большого Давида. Так ремесленник-гончар стал слугой-виночерером<sup>27</sup>.

Приведенные примеры соответствий и несоответствий иллюстраций Годуновских псалтирей к Киевской и Угличской (подробнее с ними можно познакомиться по прилагаемой «Сводной таблице иллюстраций русских лицевых псалтирей XIV—XVI вв.») дают основание для следующего вывода: все эти двенадцать псалтирей — ветви одного дерева. И можно было бы попытаться построить их «Stemma codicum» по образцу тех, что делают в настоящее время, на основании текстологического анализа, исследователи и публикаторы памятников древнерусской литературы. Однако одного сопоставления «иллюстративных разночтений» для этого еще недостаточно: их анализ должен быть подкреплен текстологическим и лингвистическим анализом иллюстрируемого текста.

<sup>26</sup> Этот рисунок воспроизведен в альбоме В. В. Стасова «Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени», табл. 88, с совершенно непонятной атрибуцией: «Рисунок на полях рукописи: серебряный, выковывающий золотой сосуд». Достаточно взглянуть на рисунок, чтобы убедиться в том, что изображается изготовление именно главного сосуда (ремесленник тонким орудием наносит на него, вероятно, орнамент) и никаких приемов «ковки» металла не нарисовано. Впрочем и некоторые другие иллюстрации Угличской псалтири атрибутированы Стасовым не лучше: сцены постройки основания для идолов он назвал «изображением колокольной», а широко известное символическое изображение «св. Софии — премудрости божией» назвал «осмателью»: «Изображение церкви, внутри которой ангел».

<sup>27</sup> Иллюстратор Музейского списка позволил себе при псалме 8-м к изображениям животных, птиц и рыб прибавить рыбачков (л. 80 об.), а на полях 109-го псалма нарисовал «Новозаветную Троицу». Музейский экземпляр (ГБЛ, Муз. 178), так же как Уваровский (ГИМ, Увар. 364), остался почему-то никуда не пожертвованными и в их «Предисловиях» в соответствующем месте пропуск.

СВОДНАЯ ТАБЛИЦА ИЛЛЮСТРАЦИЙ РУССКИХ

| №. |   | Киевская | Угличская |         |        |
|----|---|----------|-----------|---------|--------|
|    |   |          |           | Усп.    | Арх.   |
| 1  | Фронтиспис (Давид-писец) . . . . .  | 1 об.    | 4 об.     | XI об.  | 38 об. |
|    | Денсус (в Годуновских — аастанка) . . . . .                                       | 2        | 5         | 1       | 40     |
|    | Христос и Давид под деревом . . . . .   | »        | »         | »       | »      |
|    | «Нечестивия» . . . . .  | »        | »         | »       | »      |
|    | Авраам и души <sup>1</sup> . . . . .  | 2 об.    | 6         | 2       | 40 об. |
| 2  | Христос и Давид . . . . .   | —        | —         | »       | 41     |
|    | Христос среди воинов <sup>2</sup> . . . . .                                       | 3        | 6         | 2 об.   | »      |
|    | Царь и воины . . . . .  | »        | »         | »       | 41 об. |
|    | Группа воинов . . . . .   | »        | »         | »       | »      |
|    | Рождество Христово . . . . .  | 3 об.    | 6 об.     | »       | »      |
| 3  | Бегство Давида от Авесалома . . . . .   | 4        | 7 об.     | 3 об.—4 | 42 об. |
|    | Давид перед престолом под киворием . . . . .                                      | 4 об.    | 8 об.     | 4 об.   | 43     |
|    | Ангел и «тяжкосердия» . . . . .   | 5        | »         | »       | »      |
| 4  | Распяtie . . . . .  | 5 об.    | 9 об.     | 5 об.   | 43 об. |
|    | Аллегория «гроб отверт» <sup>3</sup> . . . . .                                    | 6 об.    | 10 об.    | 6 об.   | 44 об. |
| 5  | Давид на ложе, Христос в круге . . . . .  | 7        | 11 об.    | 7 об.   | 45 об. |
|    | «Ад» . . . . .  | »        | »         | 8       | 46     |
|    | Давид перед Христом в круге . . . . .   | —        | —         | »       | »      |
| 6  | Давид на ложе . . . . .   | 7 об.    | 12        | »       | »      |
|    | Лев нападает на человека . . . . .  | 8        | 12 об.    | 9       | 47     |
|    | Сожствие во ад . . . . .  | »        | 13        | 9 об.   | 47 об. |
| 7  | Человек, поражаемый ангелом, падает в ров, другой — копаец <sup>4</sup> . . . . . | »        | 14        | 10      | 48     |
|    | Вход Христа в Иерусалим . . . . .   | 9 об.    | 14 об.    | 11      | 48 об. |
|    | Животные, рыбы, птицы <sup>5</sup> . . . . .                                      | »        | 15 об.    | 11 об.  | 49     |
| 8  | Христос (в лебе) и Давид <sup>6</sup> . . . . .                                   | 10       | »         | 12      | 49 об. |
|    | Христос на троне над потоком . . . . .  | 10 об.   | 16 об.    | 12 об.  | 50     |
|    | Ангел копьем вручает души аду . . . . .   | 11 об.   | 17 об.    | »       | 51     |
|    | Бьет «неповинного» . . . . .  | 12 об.   | 19        | 14 об.  | 52     |
|    | Лев нападает на человека . . . . .  | »        | 19 об.    | »       | »      |
| 9  | Давид перед киворием . . . . .  | »        | »         | 15      | »      |
|    | Христос в круге, птица на скале . . . . .   | 13 об.   | 20 об.    | »       | —      |
|    | Христос в круге и Давид . . . . .   | —        | —         | 16      | 53     |
| 10 | Стрелки, мальчик, черти . . . . .   | 13 об.   | 20 об.    | »       | »      |
|    | Давид и Христос <sup>7</sup> . . . . .  | 14       | 21 об.    | 17      | 54     |
| 11 | Давид в пещере, вокруг четыре воина . . . . .                                     | 15       | 23        | —       | —      |
|    | Христос и Давид . . . . .   | —        | —         | 18      | 55     |
| 12 | Христос в круге: ниже — двое <sup>8</sup> . . . . .                               | 15 об.   | 23 об.    | 19      | 56     |

\* В таблице указаны: номера псалмов, сюжеты иллюстраций и номера их листов в каждой Псалтири. Повторяющиеся листы обозначаются двойными (\*), а отсутствие иллюстраций — тире (—). Ближайшие «иллюстративные родственники» отмечаются в списках с цифровой нумерацией; менее важные (в том числе в надписях иллюстраций) и некоторые индивидуальные отличия изображений отмечаются также в списках со значком «†».

<sup>1</sup> В Угличской псалтири добавлен «благоразумный разбойник»; в Годуновских — мальчик.

<sup>2</sup> В Киевской и Угличской воины окружают Христа; в Годуновских — вынут ему руки.

<sup>3</sup> В Угличской добавлена гробница.

<sup>4</sup> Второй всадник надписан «Исус Навин».

<sup>5</sup> Лежащая фигура надписана «земля».

<sup>6</sup> Вероятно, образно при реставрации.



ЛИЦЕВЫХ ПСАЛТИРЕЙ XIV—XVI ВЕКОВ\*

Годуновские:

| Новод.     | Чудовск. | Троицк. | Вирилл.    | Солов.   | Ипат.     | Муз.     | Уваровск. |
|------------|----------|---------|------------|----------|-----------|----------|-----------|
| 56 об.     | —        | —       | —          | —        | —         | —        | —         |
| 58         | 66       | 65      | —          | 66       | 77        | 65       | 59        |
| 58 об.     | 66 об.   | 65 об.  | 65 об.     | 66 об.   | »         | 65 об.   | 59 об.    |
| »          | »        | »       | »          | »        | »         | »        | »         |
| 59         | 67       | 67      | 66         | 67       | 77 об.    | 66       | 60        |
| 60         | 68       | 63      | 67         | 68       | 78        | 67       | 61        |
| »          | »        | »       | »          | »        | »         | »        | »         |
| »          | 68 об.   | 68 об.  | 67 об.     | 68 об.   | 78 об.    | 67 об.   | »         |
| 60 об.     | »        | »       | »          | »        | »         | »        | —         |
| »          | »        | »       | 68         | »        | »         | »        | 61 об.    |
| 62 л об.†  | 70 л об. | 70—71   | 69 об.—70† | 70 л об. | 80 л об.  | 69 л об. | 63        |
| 63         | 71 об.   | 72      | 71         | 71 об.   | 80 об.    | 70 об.   | —         |
| 63 об.     | »        | »       | »          | »        | 81        | 71       | —         |
| 64         | 71       | 73      | 71 об.     | 72 об.   | 81 об.    | 70       | —         |
| 65 об.     | 74       | 75      | 73 об.     | 74       | 82 об.    | 73 об.   | —         |
| 67         | 75 об.   | 76 об.  | 75         | 75 об.   | 83 об.    | 75       | —         |
| 67 об.††   | 76       | 77      | 75 об.     | 76       | 84        | —†††     | —         |
| »          | »        | »       | »          | »        | »         | 75       | —         |
| »          | 76 об.   | 77 об.  | 76         | »        | »         | 75 об.   | —         |
| 69         | 78       | 79      | 77 об.     | 77 об.   | 85        | 77       | —         |
| 69 об.†††† | 78 об.   | 80      | 78††††     | 78 об.   | 85 об.    | —        | —         |
| 70 об.     | 79 об.   | 81      | 79         | 79 об.   | 86 об.    | —        | —         |
| 71 об.     | 80 об.   | 82      | 80†††††    | 80 об.   | 87        | —        | —         |
| 72 л об.   | 81       | 83      | 81         | 81       | 87 об.—88 | 80 об.   | —         |
| 73         | 82       | 83 об.  | 82         | 82       | 94        | 81 об.   | —         |
| 73 об.     | 83       | 84 об.  | 83         | 83       | 95        | 82 об.   | —         |
| 75         | 84       | 86      | 84 об.     | 84†††††† | 96        | 83 об.   | 76 об.    |
| 76 об.     | 85 об.   | 87 об.  | 86         | 86       | 97 об.    | 85       | 78        |
| »          | »        | »       | »          | »        | »         | »        | 78 об.    |
| 77         | 86       | 88      | 86 об.     | »        | 98        | 85 об.   | »         |
| —          | —        | —       | —          | —        | —         | —        | —         |
| 78 об.     | 88       | 89 об.  | 88         | 88       | 99        | 87       | 80        |
| »          | »        | »       | 88 об.     | »        | »         | 87 об.   | »         |
| 80         | 89 об.   | 91      | 90         | 89 об.   | 100       | 89       | 81 об.    |
| —          | —        | —       | —          | —        | —         | —        | —         |
| 81 об.     | 91 об.   | 93      | 92         | 91       | 101       | 90 об.   | 83        |
| 83         | 92 об.   | 94      | 93 об.     | 92 об.   | 102       | 92       | 84 об.    |

\* В Годуновских псалтирях (кроме Успенской) ангел пораняет сатану, а человека пожирает красная пасть; стоящий рядом не молчит, а указывает на нее.

† В Годуновских (кроме Успенской и Музейской) среди птиц — серафимы; в Музейском рыбю ловит рыбаки.

» В Годуновских добавлен лекащик на полезе человека, или ад (?).

† В Годуновских — Христос в круге.

† В Угличской к двум рассуждающим подходит Давид; в Годуновских рассуждают старец и мальчик (в Музейском эта пара повторена), нет Христа и Давида.

†††† Написано: «Воскресение Христово».

††††† Написано: «Воскресение Лазарево».

†††††† Ад стоит в красной пасте.

| №. |  | Киевская | Угличская |                |        |
|----|--|----------|-----------|----------------|--------|
|    |  |          |           | Усп.           | Арх.   |
| 15 | Гурий, Самон и Авия . . . . .                                      | 16 об.   | 25 об.    | —              | —      |
|    | Давид и Христос (в сегменте) <sup>9</sup> . . . . .                | 17 об.   | 27        | 21             | 57 об. |
| 16 | Давид у горы, вокруг — враги <sup>10</sup> . . . . .               | »        | 26 об.    | 22             | 53     |
|    | Давид у горы, вокруг — враги <sup>10</sup> . . . . .               | 18 об.   | 28 об.    | 23 об.         | 59 об. |
|    | Христос и Давид, черти с кричками . . . . .                        | 19       | 29        | »              | »      |
| 17 | Вознесенье . . . . .   | 20       | 31        | 25 об.         | 61 об. |
|    | Давид на головах врагов . . . . .                                  | 22 об.   | 35        | 28             | 63 об. |
| 18 | Апостол Петр и три человека <sup>11</sup> . . . . .                | 23 об.   | 36 об.    | 29             | 64 об. |
|    | Апостол Павел, двое и Христос . . . . .                            | »        | »         | » <sup>7</sup> | »      |
|    | Апостол Иоанн среди четверых <sup>12</sup> . . . . .               | »        | 37        | 29 об.         | »      |
|    | Апостол Марк среди толпы <sup>13</sup> . . . . .                   | »        | »         | »              | »      |
|    | Апостол Иаков и двое <sup>14</sup> . . . . .                       | »        | »         | »              | 65     |
|    | Народ перед апостолом Варфоломеем <sup>15</sup> . . . . .          | »        | »         | 30             | »      |
|    | Двое перед апостолом Андреем <sup>16</sup> . . . . .               | »        | —         | »              | »      |
|    | Двое перед Матфеем, сверху Христос <sup>17</sup> . . . . .         | »        | —         | —              | —      |
|    | Апостол Лука и двое . . . . .                                      | »        | —         | —              | —      |
|    | Группы перед Симоном, Фомой, Филиппом . . . . .                    | 24       | —         | —              | —      |
| 19 | Давид и Христос в круге . . . . .                                  | —        | —         | 30             | 65     |
|    | Христос в небе и «Авфоний» в пещере . . . . .                      | 25       | 38 об.    | —              | —      |
| 20 | Христос в круге, низке — юноша в короне; на фоне — город . . . . . | —        | —         | 31 об.         | 68 об. |
|    | Христос и Давид . . . . .  | 25 об.   | 39 об.    | 32 об.         | 67 об. |
| 21 | Ангел коронует Соломона . . . . .                                  | 26       | 40        | 33             | »      |
|    | Давид и Христос в круге . . . . .                                  | 27       | 41 об.    | 34 об.         | 69     |
|    | Три праотца <sup>18</sup> . . . . .                                | »        | 42        | »              | »      |
|    | Христос и воины в рогатых шлемах . . . . .                         | 27 об.   | 43        | 35             | 69 об. |
|    | Христос и песьеглавые воины . . . . .                              | 28       | 43 об.    | 35 об.         | 70     |
|    | Давид над гробом; к нему летит ангел . . . . .                     | —        | —         | »              | »      |
|    | Распятие Христа . . . . .  | 28       | 43 об.    | —              | —      |
| 22 | Три воина сидят на щитах . . . . .                                 | »        | 44        | 36             | 70 об. |
|    | Христос среди склонившихся людей <sup>19</sup> . . . . .           | 29       | 45 об.    | 36 об.         | 71     |
|    | Авраам в раю <sup>20</sup> . . . . .                               | 29 об.   | 46        | 37 об.         | 72     |
| 23 | Давид и Христос в небе <sup>21</sup> . . . . .                     | 30       | 47        | 38 об.         | 72 об. |
|    | Водолеи, потоки, земледельцы . . . . .                             | »        | »         | —              | —      |
|    | Совместно во ад . . . . .  | 31       | 47 об.    | 39             | 73     |
|    | Ангел держит за руки фигуру ада <sup>22</sup> . . . . .            | »        | »         | »              | »      |
| 24 | Авраам перед Христом в круге <sup>23</sup> . . . . .               | 31 об.   | 49        | 40 об.         | 74 об. |

<sup>9</sup> В Годуновских — Христос в круге (в Ипатьевской — в рост).

<sup>10</sup> В Годуновских вместо Давида изображен юноша, или девушка в короне; в Ипатьевской надписано: «Царь Давид».

<sup>11</sup> В Годуновских перед Петром изображено по два человека, а в Успенском — перед ним толпа.

<sup>12</sup> В Годуновских изображен старый апостол; в Новодевичьей от надписи «Варлаам», в Ипатьевской — «Павел».

<sup>13</sup> В Киевской и Угличской под этой группой нарисован сегмент неба со светилами; в Годуновских изображен средних лет апостол и перед ним два человека; в Новодевичьей от надписи «Фома»; в Ипатьевской — «Матфей».

<sup>14</sup> В Годуновских — молодой апостол; в Новодевичьей — «Филипп»; в Ипатьевской — «Марк».

<sup>15</sup> В Ипатьевской надписан «Филипп».

<sup>16</sup> Христа нет.

<sup>17</sup> Надписано: «Царь Давид».

## Годуновские:

| Новод.          | Чудовск. | Троицк. | Кирилл. | Солов.  | Ипат.                  | Муз.           | Уваровск. |
|-----------------|----------|---------|---------|---------|------------------------|----------------|-----------|
| —               | —        | —       | —       | —       | —                      | —              | —         |
| 85 об.          | 95 об.   | 97      | 96 об.  | 95 об.  | 104                    | 95             | —         |
| 86 об.          | 96 об.   | 98      | 97 об.  | 96 об.  | 104 об.                | 96             | 89        |
| 88 об.          | 99       | 100     | 100     | 99      | 106 об.                | 98             | 90        |
| 89              | 99 об.   | 100 об. | 100 об. | 99 об.  | 107                    | 98 об.         | 90 об.    |
| 92              | 102 об.  | 103 об. | —       | 102     | 115                    | 101 об.        | 93        |
| 95              | 106      | 107     | 106 об. | 106     | 118                    | 104 об.        | 96 об.    |
| 96 об.          | 107 об.  | 108 об. | 108     | 107     | 119                    | 106            | 97 об.    |
| »               | »        | »       | 108 об. | 107 об. | 119 об.                | » <sup>+</sup> | 98 об.    |
| 97              | 108      | 109     | 109     | 108     | 108                    | »              | »         |
| 97 об.          | »        | »       | »       | »       | 120                    | »              | »         |
| »               | 108 об.  | 109 об. | »       | »       | »                      | »              | »         |
| »               | »        | »       | 109 об. | 108 об. | »                      | 107 об.        | 99        |
| »               | »        | »       | »       | »       | 120 об.                | »              | —         |
| —               | —        | —       | —       | —       | —                      | —              | —         |
| —               | —        | —       | —       | —       | —                      | —              | —         |
| 98              | 109      | 110     | 110     | 108 об. | 121                    | 107 об.        | 99        |
| —               | —        | —       | —       | —       | —                      | —              | —         |
| 99 об.          | 111      | 112     | 112     | 110 об. | 122 об. <sup>++</sup>  | 109 об.        | 101       |
| 101 об.         | 112 об.  | 114     | 114     | 112 об. | 124 об.                | 111 об.        | 102 об.   |
| » <sup>++</sup> | 113      | »       | »       | 113     | »                      | »              | 103       |
| 103 об.         | 115      | 116 об. | 116 об. | 115     | 127                    | 114            | 105       |
| 104             | 115 об.  | »       | »       | 115 об. | 127 об.                | 114 об.        | »         |
| 105             | 116 об.  | 117 об. | 118     | 116 об. | 128 об. <sup>+++</sup> | 115 об.        | 106       |
| 105 об.         | 117      | 118     | 118 об. | 117     | 129 <sup>+++</sup>     | 116            | »         |
| »               | 117 об.  | 118 об. | »       | 117 об. | »                      | »              | 107       |
| —               | —        | —       | —       | —       | —                      | —              | —         |
| 106             | 117 об.  | 118 об. | 119     | 117 об. | 129                    | 116            | 107       |
| 107 об.         | 118 об.  | 120     | 120     | 118 об. | 130 об.                | 117 об.        | 108 об.   |
| 108             | 120      | 121     | 121 об. | 120     | 131 об.                | 118 об.        | 109 об.   |
| 109 об.         | 121 об.  | 122 об. | 123     | 121 об. | 133                    | 120            | 110 об.   |
| —               | —        | —       | —       | —       | —                      | —              | —         |
| 110             | 122      | 123 об. | 123 об. | 122     | 133 об.                | 120 об.        | 111 об.   |
| 110 об.         | 122 об.  | »       | 124     | 122 об. | 134                    | 121            | »         |
| 112             | 124      | 125 об. | 126     | 124     | 142                    | 122 об.        | 113 об.   |

<sup>++</sup> В Новодевичей — «Ианов», в Ипатьевской — «Фома».

<sup>+</sup> Христос (в круге) в Киевской варисован также над группами апостолов Иановз, Симона и Филиппа, в Угличской и Годуновских его нет.

<sup>++</sup> В Угличской здесь — только Авраам и Ианов, а три праотца — на л. 43 об.; в Годуновских (кроме Успенской) здесь — три фигуры святых (одна с надписью), надписанные в Новодевичей: «Гурьян, Самон и Авино», в Ипатьевской — «Три исповедники».

<sup>+</sup> В Годуновских — Христос изображен слева, перед «народом».

<sup>++</sup> В Годуновских — Христос на троне.

<sup>+++</sup> В Годуновских — Давид перед Христом.

<sup>++</sup> В Годуновских фигуру ада дернит за бороду Христос (в Успенской, Новодевичей, Кирилловской и Уваровской — ангел).

<sup>+</sup> В Годуновских Авраам заменен «пренодобным».

<sup>+++</sup> Надписано: «Жидове».

| №. |   | Киевская | Угличская |         |        |
|----|---|----------|-----------|---------|--------|
|    |   |          |           | Усп.    | Арх.   |
| 25 | Давид и Христос . . . . .                                 | 33       | 51        | —       | —      |
|    | «Нечестивки» около кресла <sup>24</sup> . . . . .         | »        | »         | 42      | 76     |
| 26 | Христос в круге и «Арсеий» <sup>25</sup> . . . . .        | 33 об.   | —         | —       | —      |
|    | Христос в круге и «Сава» <sup>26</sup> . . . . .          | 34 об.   | 53 об.    | 44 об.  | 78     |
|    | Три «преподобных» перед сегментом . . . . .               | —        | —         | 42 об.  | 77     |
| 27 | Столпник под Христом в круге . . . . .                    | 35*      | 54 об.*   | 45 об.* | 79     |
| 28 | «Богоявление» (крещение) <sup>27</sup> . . . . .          | 36 об.   | 56 об.    | 47 об.  | 80 об. |
| 29 | Ангел берет Давида из объятий ада . . . . .               | 37 об.   | 58        | 48 об.  | 81 об. |
| 30 | «Святитель» перед Христом в круге <sup>28</sup> . . . . . | 38       | 59        | 49 об.  | 82 об. |
|    | «Иерарх» перед Христом в круге <sup>29</sup> . . . . .    | 38 об.   | 60        | 50 об.  | 83     |
|    | Давид и Христос . . . . .                                 | 39 об.   | 61 об.    | 51 об.  | 84 об. |
| 31 | Черты с крючками . . . . .                                | »        | »         | »       | »      |
|    | Три «священномученика» <sup>30</sup> . . . . .            | 40 об.   | 63 об.    | 53      | 85 об. |
|    | Давид перед народом . . . . .                             | 41 об.   | 64 об.    | 53 об.  | 86     |
| 32 | Две лошади . . . . .                                      | »        | »         | —       | —      |
|    | «Авви, Гурий, Самона» <sup>31</sup> . . . . .             | »        | 65        | 54 об.  | 86 об. |
|    | Иосиф перед Пентефром <sup>32</sup> . . . . .             | 43       | 67        | 55 об.  | 88     |
| 33 | Христос (в небе) и нищий <sup>33</sup> . . . . .          | 43 об.   | 68        | 57      | 89     |
|    | Христос над модами под киворием <sup>34</sup> . . . . .   | 44 об.   | 69 об.    | 58      | 90     |
| 34 | Христос в небе и Давид <sup>35</sup> . . . . .            | »        | 70        | 58 об.  | 90 об. |
|    | Ангел поражает двоих треубцем . . . . .                   | 45       | 70 об.    | 59      | 91     |
| 35 | Давид перед Христом в круге . . . . .                     | 46 об.   | 73        | 60 об.  | 92 об. |
|    | Давид перед крестом . . . . .                             | 47 об.   | 74 об.    | 62      | 94     |
| 36 | Григорий Богослов <sup>36</sup> . . . . .                 | 48       | 75 об.    | 63 об.  | 95     |
|    | «Грешник» и «справедный» <sup>37</sup> . . . . .          | 49       | 77        | 64 об.  | 96     |
|    | Стрелки . . . . .   | »        | »         | »       | »      |
| 37 | Ангел поражает двух пронзенных <sup>38</sup> . . . . .    | »        | 77 об.    | »       | »      |
|    | Двое и «милостивый» . . . . .                             | 50       | 79        | —       | —      |
|    | Давид перед деревом . . . . .                             | 50 об.   | 80        | —       | —      |
| 38 | «Нечестивый» со змеей . . . . .                           | »        | 80 об.    | 66 об.  | 97 об. |
|    | «Елеуферий» привязанный к коню <sup>39</sup> . . . . .    | 51 об.   | 81        | 67 об.  | 98 об. |
|    | «Царю» перед Новом <sup>40</sup> . . . . .                | 52       | 82 об.    | 63 об.  | 99 об. |
| 38 | Христос в небе, Давид и двое <sup>41</sup> . . . . .      | 53       | 84        | 70      | 101    |
|    | Двое с мешком (сосудом?) . . . . .                        | 53 об.   | 85        | 70 об.  | »      |
|    | Верблюд с погонщиком и носильщик <sup>42</sup> . . . . .  | »        | »         | »       | »      |
|    | «Петр» перед деревом с петухом <sup>43</sup> . . . . .    | 54       | 86        | 71      | 102    |

<sup>24</sup> В Годуновских вместо кресла — башня.

<sup>25</sup> В Угличской эта иллюстрация — при 23-м исаеме, а здесь она повторена контуром.

<sup>26</sup> В Годуновских — «преподобный» перед Христом в круге.

<sup>27</sup> В Киевской и Угличской сирала — народ; в Годуновских — ангелы.

<sup>28</sup> В Успенской, Новодевичей и Кирилловской вместо «свяителя» — «преподобный».

<sup>29</sup> В Годуновских вместо «иерарха» — «преподобный».

<sup>30</sup> В Угличской надписано: «Авви, Гурий, Самона»; в Годуновских заменены тремя «свяителями» (в Новодевичей и Ипатьевской они надписаны: «Басилий, Иоанн, Григорий»); в Музейской парисована другая фигура — не «священномученики» и не «свяитель».

<sup>31</sup> В Угличской надписано: «священномученики»; в Годуновских они также заменены «свяителями», но надписанными (теми же именами) только в Новодевичей.

<sup>32</sup> В Годуновских — двое перед молодым царем в интерьере; Ипатьевской надписано: «Царь Соломан».

<sup>33</sup> В Годуновских — полуобнаженный юноша, или женщина (в Новодевичей и Ипатьевской надписано: «Мария Египетская»); в Успенской фигура одета.

\* Надписан: «Самеон».

\*\* Вместо столпника — «преподобный», сидящий на земле.

## Годуновские:

| Новод.     | Чудовск. | Троицк. | Кирилл. | Солов.  | Ипат.    | Муз.    | Уваровск. |
|------------|----------|---------|---------|---------|----------|---------|-----------|
| —          | —        | —       | —       | —       | —        | —       | —         |
| 114 об.    | 127      | 128 об. | 128 об. | 127     | 145      | —       | 116       |
| —          | —        | —       | —       | —       | —        | —       | —         |
| 118        | 130 об.  | 132     | 132 об. | 120 об. | 148      | 128 об. | 119       |
| 116 об.    | 129      | 130 об. | 131     | 129     | 147      | 127     | 117 об.   |
| 119*       | 132*     | 133 об. | 134*    | 132     | 149 об.* | 130**   | 120 об.   |
| 121 об.    | 135      | 136     | 136 об. | 134 об. | 152      | 133     | 122 об.   |
| 123 об.*** | 136 об.  | 138     | 139     | 136 об. | 153 об.  | 134     | 124 об.   |
| »          | 137 об.  | 139     | 139 об. | 137 об. | 155      | 135     | 125 об.   |
| 126        | 139      | 140 об. | 141     | 139     | —        | 136 об. | 127       |
| 127 об.    | 141      | 142 об. | 141 об. | 141     | —        | —       | 129       |
| »          | »        | »       | »       | »       | —        | —       | »         |
| 129 об.    | 142 об.  | 144     | 145     | 143     | 160      | 140     | 130 об.   |
| 130 об.    | 144      | 145 об. | 146     | 144     | 161      | 141     | 131 об.   |
| —          | —        | —       | —       | —       | —        | —       | —         |
| 131 об.    | 145      | 146 об. | 147     | 145     | 167 об.  | 142     | 132 об.   |
| 133 об.    | 147      | 148 об. | 149     | 147     | 169      | 144     | 134 об.   |
| 135 об.    | 149      | 150     | 151     | 149     | 171      | 145 об. | 136 об.   |
| 137        | 150 об.  | 152     | —       | 150 об. | 172 об.  | 147 об. | 138       |
| 138        | 151 об.  | 153     | 153 об. | —       | 173 об.  | —       | 139       |
| 138 об.    | 152      | 153 об. | 154     | 152 об. | 174      | 149     | 139 об.   |
| 140 об.    | 154 об.  | 156     | 156 об. | 155     | 176 об.  | 151 об. | 142       |
| 143 об.    | 156 об.  | 158 об. | 159 об. | 157 об. | 179      | 153 об. | 144       |
| 145        | 158 об.  | 160 об. | 161 об. | 159 об. | 181      | 155 об. | 146       |
| 146 об.    | 160      | 162     | 163     | 161     | 182 об.  | 156 об. | 147 об.   |
| 147        | 160 об.  | 162 об. | 163 об. | 161 об. | 183      | —       | »         |
| »          | »        | »       | »       | »       | »        | 157     | »         |
| —          | —        | —       | —       | —       | —        | —       | —         |
| —          | —        | —       | —       | —       | —        | —       | —         |
| 149 об.    | —        | 165     | 166     | 164 об. | 187 об.  | 159 об. | 150 об.   |
| 151        | —        | 167 об. | 168     | 166 об. | 193 об.  | 161 об. | 152       |
| 152 об.    | —        | 168 об. | 169 об. | 167 об. | 194 об.  | 162 об. | 153       |
| 155        | —        | 171 об. | 172     | 170     | 197      | 164 об. | 155 об.   |
| 155 об.    | —        | 172     | 173     | 171     | 198      | 165     | 156       |
| »          | —        | »       | »       | »       | 193 об.  | 165 об. | 156 об.   |
| 156 об.    | —        | 173     | 174     | 172     | 199      | 166     | 157 об.   |

\* В Годуновских вместо Христа — ангел.

\*\* В Годуновских (кроме Успенской) вместо Христа — сегмент с лучами.

\*\*\* В Годуновских — «считатель».

\* В Угличской и Годуновских добавлены Давид и дерево.

\* В Годуновских пораненные не пронзены копытами и лежат на земле; в Успенской ангел их их пораняет, но благополучно.

\* В Годуновских и хвосту коня привязан «пренодобный».

\* В Годуновских (кроме Успенской) вместо Иоанна — одетая фигура, гадисанная в Новодевичьей «Апостола», а в Кирилловской — «Петр».

\* В Годуновских — без Христа.

\* В Угличской эта иллюстрация есть и га д. 50 об.

\* Кирилловской — «Иоанна»; в Музейной на шаре сидит мальчик.

\*\*\* Надписано: «Сатана».

| №  |   | Киевская | Угличская |              |         |
|----|---|----------|-----------|--------------|---------|
|    |   |          |           | Усп.         | Арх.    |
| 39 | Фигура «святителя» <sup>44</sup>              | 55       | 87 об.    | 72 об.       | 103 об. |
| 40 | «Милостивый и двое» <sup>45</sup>             | 56       | 89 об.    | 74           | 104 об. |
|    | «Иуда» и «евреи» <sup>46</sup>                | 56 об.   | 90        | 74 об.       | 105     |
|    | Давид перед Христом в круге <sup>47</sup>     | 57       | 90 об.    | 75           | »       |
| 41 | Водолей, поток, олень                         | »        | 91        | 75 об.       | 106     |
|    | Христос в круге, Давид, водолей <sup>48</sup> | 58       | 92        | 76 об.       | 106 об. |
| 42 | Столпник                                      | 58 об.+  | 93+       | 77 об.       | 107 об. |
| 43 | Христос в круге, перед ним двое               | 59       | 94 об.    | 78 об.       | 108 об. |
|    | «Законоучитель» <sup>49</sup>                 | »        | »         | »            | »       |
|    | Давид перед киворием                          | 61       | 98        | 80 об.       | 110 об. |
| 44 | Давид на головах врагов                       | 61 об.   | 99        | 82           | 111 об. |
|    | Введение во храм Богородицы                   | 62 об.   | 100 об.   | 82 об.       | 112 об. |
| 45 | Давид перед Христом в круге                   | 63       | 101       | —            | —       |
|    | Головы водолея, красные потоки                | »        | »         | —            | —       |
|    | Город   | »        | »         | —            | —       |
|    | «св. София»                                   | »        | 101 об.   | —            | —       |
| 46 | Три человека разных возрастов                 | 64+++    | 102 об.   | 85           | 114 об. |
|    | Вознесенье                                    | »        | 103       | »            | »       |
|    | Давид перед зданием                           | 65 об.   | 105       | 87           | 116 об. |
| 48 | Давид среди четверых <sup>50</sup>            | »        | 105 об.   | 88           | 117     |
|    | Свины под деревом, пастух                     | 66 об.   | 107       | 88 об.       | 118     |
|    | Воскрешение Лазари, ниже — ад <sup>51</sup>   | 67       | 107 об.   | 89           | 118 об. |
| 49 | Жертвоприношение Авраама                      | 68       | 109++++   | 90 об.       | 119 об. |
|    | Животное под деревом <sup>52</sup>            | »        | »         | »            | »       |
|    | Два воина                                     | —        | —         | 91 об.       | 121     |
| 50 | Давид в ногах Нафана <sup>53</sup>            | 69       | 111 об.   | 92 об.       | 121 об. |
|    | Нафан, Давид, башия, архангел                 | »        | »         | »            | »       |
|    | Давид у кивория, в небе — Христос             | 70 об.   | 113 об.   | 93 об.       | 122 об. |
|    | Разоренный город                              | »        | »         | —            | —       |
|    | Христос в круге и «святитель»                 | —        | —         | 94           | 122 об. |
| 51 | Давид и Саул <sup>54</sup>                    | 71       | 114 об.   | 95           | 124     |
|    | Два воина                                     | »        | »         | —            | —       |
| 52 | Христос в небе, мальчик и старик              | 72       | 116       | 96 об.       | 125     |
| 53 | Христос в круге и Давид                       | 72 об.   | 118       | 97 об.       | 126 об. |
|    | Христос в круге и женщина <sup>55</sup>       | 73       | 118 об.   | 98           | »       |
| 54 | Христос в круге и женщина <sup>56</sup>       | 74       | 120       | 99 об.       | 129     |
| 55 | Христос в круге и молодой святой              | 75+++++  | 121+++++  | 101 об.+++++ | 130 об. |
|    | Стоящий или бегущий юноша                     | —        | —         | »            | »       |

<sup>44</sup> Надписан в Киевской — «О мечах Василей», в Угличской — «Арсений», в Ипатьевской — «Иоанн Милостивый».

<sup>45</sup> В Годуновских вместо «младостивого» — Давид (в Успенской позднейшим почерком надписан «Пов»; в Музейской перед Лавридом — мальчик).

<sup>46</sup> В Году овских здесь — животные (в Новодевичьей и Ипатьевской надписан «Петр») и «святители», а в Музейской — мальчик; в Успенской надпись «Июда».

<sup>47</sup> В Угличской рисунок повторяется на л. 91, но Христос — в кнотце.

<sup>48</sup> В Годуновских — без Христа.

+ Надписан: «Самеон».

++ Надписан: «Давид».

+++ Надписан: «Изма».

++++ Надписаны: «Три иконоведи».

## Годуновские:

| Новод.    | Чудовск. | Троицк. | Кирилл.   | Солов.    | Ипат.       | Муз.    | Уваровск. |
|-----------|----------|---------|-----------|-----------|-------------|---------|-----------|
| 158 об.   | —        | 175     | 176       | 174 об.   | 201 об.     | —       | 159 об.   |
| 160 об.   | —        | 177     | 178       | 176 об.   | 203         | 170 об. | 161 об.   |
| 161       | —        | 178     | 179       | 177 об.   | 203 об.     | 171     | 162       |
| 161 об.   | —        | 178 об. | 179 об.   | 178       | 204 об.     | 171 об. | 162 об.   |
| 163       | 176 об.  | 179 об. | 180 об.   | 179       | 205 об.     | 172 об. | 164       |
| 164       | 178      | 180 об. | 182       | 180 и об. | 206 об.     | 173 об. | 165       |
| 165 об.++ | 179      | 182     | 183 об.++ | 182       | 208++       | 175     | 166 об.   |
| 167       | 181      | 184     | 185 об.   | 184       | 210         | 176 об. | 168       |
| 167 об.   | »        | »       | »         | »         | »           | »       | 168 об.   |
| 170 об.   | 184 об.  | 187 об. | 188 об.   | 187 об.   | 213         | 179 об. | 171 об.   |
| 172       | 186      | 189 об. | 190 об.   | 189 об.   | 215         | 181 об. | 173 об.   |
| 173       | 187      | 190 об. | 192       | 190 об.   | 216         | 182     | 174 об.   |
| —         | —        | —       | —         | —         | —           | —       | —         |
| —         | —        | —       | —         | —         | —           | —       | —         |
| —         | —        | —       | —         | —         | —           | —       | —         |
| —         | —        | —       | —         | —         | —           | —       | —         |
| 176 об.   | 191      | 194     | 196       | 194 об.   | 225 об.++++ | 185 об. | 178       |
| 177       | »        | 194 об. | »         | 195       | 226         | 186     | 178 об.   |
| 179 об.   | 194      | 197 об. | 198       | 197 об.   | 228         | 188 об. | 181       |
| 180 об.   | 195      | 198 об. | 200       | 198 об.   | 230         | 189 об. | 182       |
| 182       | 196 об.  | 200     | 201 об.   | 200       | 231 об.     | 190 об. | 183 об.   |
| 182 об.   | 197      | 200 об. | 202 об.   | 201       | 232         | 191     | 184 об.   |
| 184 об.   | 199      | 202 об. | 204       | 202 об.   | 234         | 193     | 186       |
| »         | »        | »       | »         | 203       | »           | »       | »         |
| 186 об.   | 201      | 204 об. | 206 об.   | 205       | 235 об.     | 195     | 188       |
| 187 об.   | 202      | 205 об. | 207 об.   | 206       | 236 об.     | 196     | 189       |
| »         | 202 об.  | »       | »         | 206 об.   | 237         | »       | 189 об.   |
| 189       | 204      | 207     | 209 об.   | 208       | 238 об.     | 197 об. | 191       |
| —         | —        | —       | —         | —         | —           | —       | —         |
| 189 об.   | 204      | 207 об. | 209 об.   | 208 об.   | 239         | 193     | 191       |
| 191 об.   | 206      | 209 об. | 211 об.   | 210 об.   | 241 об.     | 199 об. | 193       |
| —         | —        | —       | —         | —         | —           | —       | —         |
| 193 об.   | 208      | 211 об. | 214       | 212 об.   | 243         | 201 об. | 195       |
| 195 об.   | 210      | 213 об. | 216       | 214 об.   | 244 об.     | 203 об. | 197       |
| 196       | 210 об.  | 214     | 216 об.   | 215       | 245         | 204     | 197 об.   |
| 198 об.   | 213      | —       | 219       | 218       | —           | —       | —         |
| 200 об.   | 215 об.  | 219     | 222       | 220       | 254 об.     | —       | —         |
| »         | »        | —       | »         | »         | »           | —       | —         |

\* В Угличской — двое в неопределенных одеждах, без надписи, в Годуновских — «святитель» и «преподобный».

\*\* В Годуновских — Давид перед Христом в круге.

\*\*\* В Годуновских ады нет.

\*\*\*\* В Успенской — несколько животных; в Новодевичьей надписано: «Овцы» и «Сад Седепов».

\*\*\*\*\* В Успенской и Музейской вместо Нафана — Христос; в Музейской он благословляет Давида.

\*\*\*\*\* В Новодевичьей вторая фигура надписана «Соломон», в Ипатьевской — «Вирсавия», в Успенской обе фигуры надписаны «Давид».

\*\*\*\*\* В Угличской надписана «и агна Феодолжа»; в Годуновских вместо женщины нарисован Давид.

\*\*\*\*\* В Киевской и Угличской надписана «и агна Феодла»; в Годуновских вместо женщины — также Давид.

+++++ Вместо ангела — Христос.

+++++ Надписан «Аргемнос».

+++++ Вместо молодого святого — Давид.

| №  | Ис.   | Киевская               | Угличская                 |         |         |
|----|---|------------------------|---------------------------|---------|---------|
|    |   |                        |                           | Усп.    | Арх.    |
| 56 | Христос в круге, столик <sup>57</sup>         | 76                     | 123                       | 103     | 132     |
|    |   | 76 об.                 | 123 об.                   | »       | »       |
| 57 | «Аспид» и музыкант <sup>58</sup>              | 77 об.                 | 125                       | 104 об. | 133 об. |
| 58 | Осажденный город, спуск на веревке            | 78                     | 126                       | —       | —       |
|    | Убегаящий Давид <sup>59</sup>                 | »                      | »                         | 106     | 135     |
|    | Христос в круге и Давид                       | 79                     | 126 об. <sup>+</sup>      | 106 об. | 135 об. |
| 59 | Ангел поражает двоих                          | »                      | 127 об.                   | —       | —       |
|    | Осажденный город, всадник <sup>60</sup>       | 79 об.                 | —                         | 107     | 135 об. |
|    | Две группы всадников                          | »                      | —                         | 107 об. | 136     |
| 60 | Старый и молодой «святители»                  | 80 об. <sup>+,**</sup> | —                         | 109     | 137 об. |
|    | Давид в ногах неизвестного святого            | —                      | 130                       | —       | —       |
| 61 | Фигура святого <sup>61</sup>                  | 81 об.                 | —                         | 111     | 139     |
|    | «Иудас» с мешком среди четверых <sup>62</sup> | »                      | —                         | »       | 139 об. |
| 62 | Давид в пещере                                | 82 об.                 | 133 об.                   | 112 об. | 140 об. |
|    | Воин, двое в пещере, лисы                     | 83                     | 134 об.                   | 113 об. | 141 об. |
|    | Давид и молодой воин                          | 83 об.                 | 135                       | »       | »       |
| 63 | Двое святых идут к киворию <sup>63</sup>      | 84 об.                 | 137                       | 115 об. | 143 об. |
|    | Три молодых человека                          | »                      | »                         | »       | »       |
|    | Давид, водоен, потоки <sup>64</sup>           | 85                     | 138                       | 116     | 143 об. |
| 64 | Две группы бросающие камни (?)                | 86                     | 139 об.                   | 117     | 145     |
|    | Человек на троне, змея, диавол <sup>65</sup>  | »                      | »                         | »       | »       |
|    | История сорока мучеников                      | »                      | 140                       | 117 об. | 145 об. |
| 66 | Два святых перед Христом в круге              | 87 <sup>+,***</sup>    | 141о5 <sup>+,***</sup>    | 118 об. | 146     |
| 67 | Сожетие во ад                                 | 7об. <sup>+,****</sup> | 142 об. <sup>+,****</sup> | 119 об. | 147     |
|    | «Святитель» <sup>66</sup>                     | 88                     | 143                       | 120     | 147 об. |
|    | Видение Даниила <sup>67</sup>                 | 83 об.                 | 144 об.                   | 121     | 148 об. |
| 68 | Молодой святой с железом                      | 89 об.                 | 146 <sup>+,****</sup>     | —       | —       |
|    | Два царя у дома <sup>68</sup>                 | »                      | —                         | 122     | 149 об. |
|    | Три плясуны <sup>69</sup>                     | »                      | —                         | »       | »       |
| 69 | Трое святых <sup>70</sup>                     | 90 об.                 | 147 об.                   | 123     | 150 об. |
|    | Три женщины перед рукой с неба <sup>71</sup>  | 92                     | 150                       | 124 об. | 152     |
|    | Распятие (с двумя воинами)                    | 92 об.                 | 150 об.                   | 125     | 152 об. |
|    | Двое кланяются киворию                        | 93 об.                 | 152 об.                   | —       | —       |
|    | Город   | »                      | »                         | —       | —       |
|    | Христос и «святитель»                         | —                      | —                         | 126     | 153 об. |

<sup>57</sup> Столик надписан: в Киевской — «Алумей», в Угличской — «Ежеиний» (именем «Алумей» надписан ирисованный велье святой перед Христом в круге — его нет в других Полдирях), в Новодевичьей — «Даниил», в Кирилловской и Ипатьевской — «Ниячта».

<sup>58</sup> В Годуновских иллюстрация другая: летит красный (или синий) змей, или дракон, под ним лежит темная фигура (в Новодевичьей надписана «Сатана»).

<sup>59</sup> В Угличской добавлен неизвестный святой в красном перед Христом в круге; в Годуновских Давид стоит перед Христом в круге.

<sup>60</sup> В Киевской всадник надписан «Иоан»; в Годуновских изображается Давид на коне (в Успенской он так и надписан).

<sup>61</sup> В Киевской надписана «Матфей»; в Годуновских вместо святого — Христос.

<sup>62</sup> В Годуновских здесь изображается Христос с апостолами, принимающий от народа корзинку, или сосуд.

<sup>63</sup> В Годуновских два «святителя» идут в храм.

<sup>64</sup> В Годуновских Давид — перед сегментом с лучами.

<sup>+</sup> Повторяет убегающий Давид и добавлен пустой город, на который красные головы льют красные потоки.

<sup>++</sup> Христа нет.

<sup>+++</sup> Надписаны: «Агафазгел» и «Клим».



## Годуновские:

| Новод.      | Чудовск.     | Троицк. | Кирилл.       | Солов.    | Илат.     | Муз.    | Уваровск. |
|-------------|--------------|---------|---------------|-----------|-----------|---------|-----------|
| 203         | 217 об.      | 221 об. | 224           | 223       | 256 об.   | 210     | 204 об.   |
| 203 об.     | 218 об.      | 222     | 225           | 223 об.   | 257 об.   | 211     | 205       |
| 206         | 220 об.      | 224 об. | 227 об.       | 226       | 259 об.   | 212 об. | 207       |
| —           | —            | —       | —             | —         | —         | —       | —         |
| 203         | 223          | 226 об. | 230 об.       | 223 об.   | 261 об.   | 214 об. | 209       |
| 209 **      | 224          | —       | 232           | 229 об.   | *         | —       | —         |
| —           | —            | —       | —             | —         | —         | —       | —         |
| 209         | 224          | 228     | 232           | 230       | 263       | 215 об. | 210 об.   |
| 210         | 224 об., 225 | 228 об. | 232 об.       | 230 и об. | 263 об.   | 216     | 211       |
| 212 об.     | 227 об.      | 231     | 235 об.       | 233 об.   | 266       | 218 об. | 213 об.   |
| —           | —            | —       | —             | —         | —         | —       | —         |
| 215 об.     | 230 об.      | 234     | 238 об.       | 236 об.   | 269       | 221     | 216 об.   |
| *           | 231          | 234 об. | 239           | 237       | *         | 221 об. | 217       |
| 218         | 233          | 236 об. | 241           | 239       | 271       | 223     | 219       |
| 219         | 234 об.      | 237 об. | 242 об.       | 240       | 272 об.   | 224     | 220       |
| 219 об.     | 235          | 238 об. | 243           | 241       | 273       | 224 об. | 220 об.   |
| 222         | 237 об.      | 241     | 246           | 243 об.   | 232 об.   | 227     | 223 об.   |
| 222 об.     | 238          | *       | *             | 244       | *         | *       | *         |
| 222 об.—223 | 233 об.      | 241 об. | 246 об.       | 244 и об. | 283       | 227 об. | 224       |
| —           | 240 об.      | 243 об. | —             | 246 об.   | 285       | 229 об. | 226       |
| —           | —            | 244     | —             | —         | 285 об.   | *       | *         |
| 225 об.     | 241          | 244 об. | 249 об.       | 247       | 236       | 230     | 226 об.   |
| 226 об.     | 243 об.      | 246     | 251           | 248 об.   | 287 +++++ | 231 об. | 228       |
| 228         | 244          | 247 об. | 252 об. +++++ | 250 об.   | 289 +++++ | 233     | 229 об.   |
| 229         | 245          | 248 об. | 253 об.       | 251       | 239 об.   | 233 об. | 230       |
| 230 об.     | 246 об.      | 250     | 255           | 252 об.   | 291       | 235     | 231 об.   |
| —           | —            | —       | —             | —         | —         | —       | —         |
| 231 об.     | 248          | 251 об. | 256           | 254       | 292 об.   | 236     | 233       |
| 232         | 248 об.      | *       | 256 об.       | 254 об.   | *         | *       | *         |
| 233 об.     | 250          | 253     | 258 об.       | 256       | 294       | 237 об. | 234 об.   |
| 235 об.     | 252          | 255 об. | 261           | 258       | 296 об.   | 239 об. | 237       |
| 236 об.     | 253          | 256 об. | 261 об.       | 259       | 297       | 240 об. | 237 об.   |
| —           | —            | —       | —             | —         | —         | —       | —         |
| —           | —            | —       | —             | —         | —         | —       | —         |
| 238         | 254 об.      | 258     | 263 об.       | 261       | 299       | 242     | 239 об.   |

\* В Годуновских змея превращается в руку сидящего человека, над которым — красное светящее (?); в Успенской руке — змея лет, равно как и светящая.

\*\* В Киевской и Угличской надписях «Феодул».

\*\*\* В Годуновских иллюстрация полностью перерисовывается: ангел держит голову лежащего Христа, и скалы, на Орнауты на ней нет.

\*\*\*\* В Годуновских царь сидит в интерьере, или выходит из города (в Успенской, Новодельской и Кирилловской), в большинстве случаев надписи: «Давид и Соломон».

\*\*\*\*\* В Годуновских — три мужские фигуры, иногда плавающие, иногда идущие. В Кирилловской они надписаны «Царя», в Ипатьевской — «Три мученика».

\*\*\*\*\* Надписями: «Прот. Тарх и Андроник» — в Киевской, «Протарх и Андроник» — в Угличской (в ней их двое), «Тарх, Самон и Анио» — в Кирилловской и Ипатьевской.

\*\*\*\*\* В Киевской и Угличской надписями «О агии икони»; в Годуновских изменен Давидом перед Христом в кругу.

++++ Надписями: «Агии безмездницы».

+++++ Надписями: «Бар, Иоанн».

+++++ Надписями: «Боскресенье».

+++++ Надписями: «Науки ми от уности моея».

| №   |   | Киевская                                | Угличская |         |           |
|---|---|---|-----------|---------|-----------|
|   |   |   |           | Усп.    | Арх.      |
| 70  | «Святитель» и Христос в небе <sup>72</sup> . . . . .        | 94 об.                                  | 154       | 128     | 155 об.   |
|   | Христос и «Златоуст» <sup>73</sup> . . . . .                | 95 об.                                  | —         | 129     | 156 об.   |
| 71  | Христос и Давид . . . . .                                   | 96 об.                                  | —         | 130 об. | 158       |
|   | Соломон . . . . .   | »                                       | —         | —       | —         |
|   | Благовещение . . . . .                                      | »                                       | 157 об.   | —       | —         |
| 72  | Гедеон с руном . . . . .                                    | »                                       | —         | 130 об. | 153       |
|   | Христос в круге и Давид . . . . .                           | 97 об.                                  | 159 об.   | 131 об. | 159       |
|   | Давид перед рукой с неба . . . . .                          | 98                                      | 160       | 132     | 159 об.   |
|   | Длинноязычные <sup>74</sup> . . . . .                       | 98 об.                                  | 161       | 133     | 160       |
|   | Христос и «справедный» <sup>74</sup> . . . . .              | 99 об.                                  | 162 об.   | 134     | 161       |
| 73  | Навуходоносор и воин . . . . .                              | 100 об.                                 | —         | —       | —         |
|   | Двое поднимают город . . . . .                              | »                                       | 164 об.   | 135 об. | 163       |
|   | Расятие с предстоящими . . . . .                            | 101                                     | 165       | 136     | »         |
|   | Крещение, амеи . . . . .                                    | »                                       | »         | »       | 163 об.   |
| 74  | Два нищих перед рукой с неба <sup>75</sup> . . . . .        | 102                                     | 166 об.   | 136 об. | 164       |
|   | Ангел и воины в рогатых шлемах . . . . .                    | 103                                     | 168       | —       | —         |
|   | Дремлющие всадники . . . . .                                | 103 об.                                 | 168 об.   | 139     | 166 и об. |
| 75  | «Преподобный» перед Христом . . . . .                       | 104                                     | 170       | 140     | 167       |
| 76  | Моисей, Аарон, евреи на горе . . . . .                      | 105                                     | —         | 141 об. | 163 об.   |
| 77  | Моисей со свитком . . . . .                                 | 105 об.                                 | —         | —       | —         |
|   | Четверо сидящих у аналоя <sup>76</sup> . . . . .            | »                                       | 176       | —       | 169       |
|   | Переход евреев через море . . . . .                         | 106 об.                                 | 174 об.   | 143     | 170       |
|   | Извлечение воды из камня <sup>77</sup> . . . . .            | 107                                     | 175 об.   | 143 об. | 170 об.   |
|   | Ловят и едят «манну» . . . . .                              | »                                       | 176       | »       | 171       |
|   | Ангел дает человеку хлеб . . . . .                          | 107 об.                                 | —         | —       | —         |
|   | Песьяглавые воины, Христос . . . . .                        | —                                       | —         | 143 об. | 171       |
|   | Давид с жезлом . . . . .                                    | —                                       | —         | 144     | »         |
|   | Ловят, варят и жарят птиц . . . . .                         | 107 об.                                 | 176 об.   | 144     | 171 об.   |
|   | Красные водолеи и потоки <sup>78</sup> . . . . .            | 108 об.                                 | 179       | 145 об. | 172 об.   |
| 78  | Царь у дома, перед ним двое . . . . .                       | 109                                     | »         | »       | »         |
|   | Деревья, побиваемые градом . . . . .                        | »                                       | 179 об.   | »       | »         |
|   | Гибель войска фараона . . . . .                             | 109 об.                                 | 180       | 146     | 173       |
|   | Видение Давида <sup>79</sup> . . . . .                      | 110 об.                                 | 182       | 147     | 174       |
|   | Давид и Христос в круге . . . . .                           | 111                                     | 183       | 148     | 174 об.   |
|   | Двое с корзинкой (сосудом?) <sup>80</sup> . . . . .         | —                                       | —         | »       | »         |
|   | Штурм города . . . . .                                      | 111                                     | 183       | »       | »         |
|   | Спас «в силах», серафимы, святые <sup>81</sup> . . . . .    | 112                                     | 184 об.   | 149 об. | 176 об.   |
|   | Водолеи, потоки, растения, животные <sup>82</sup> . . . . . | 113                                     | 186 об.   | 150 об. | 177       |
|   | 80  | Три «святителя» <sup>83</sup> . . . . . | 113 об.   | 188     | 151 об.   |
| «Иосиф» перед двумя в интерьере <sup>84</sup> . . . . . |   | »                                       | 188 об.   | »       | 178 об.   |

<sup>72</sup> В Угличской добавлен дом; в Годуновских заменены также Давидом перед Христом в круге или рукой в сегменте.

<sup>73</sup> В Годуновских — Давид перед Христом в круге.

<sup>74</sup> Так написано в Киевской и Угличской; в Годуновских — «преподобный».

<sup>75</sup> В Годуновских одна фигура полуобнаженная; в Успенской она написана «Мария Египетская», в Киево-Печерской — «Мария».

<sup>76</sup> В Киевской и Угличской написано: «Пророки» и «законоучители».

<sup>77</sup> В Киевской и Угличской это делает Моисей жезлом, а в Годуновских — Христос крестом.

<sup>78</sup> В Киевской сверху добавлен склонившийся Давид; в Угличской и Годуновских потоки серые.

<sup>79</sup> В Угличской нет Давида; в Годуновских нет такие птицы над Орантой.

<sup>80</sup> Написано: «Захария пророк», «святитель», «Моисей».

## Годуновские:

| Новод.    | Чудовск.    | Троицк.     | Киралл.   | Солов.      | Ипат.      | Муз.            | Уваровск.   |
|-----------|-------------|-------------|-----------|-------------|------------|-----------------|-------------|
| 241       | 257 об.     | 261         | 267       | 264         | 309        | 245             | 242 об.     |
| 242 об.   | 259 об.     | 262 об.     | 268 об.   | 266         | 310 об.    | 246 об.         | 244         |
| 244 об.   | 261 об.     | 265         | 271       | 268         | 312 об.    | 248 об.         | 246         |
| —         | —           | —           | —         | —           | —          | —               | —           |
| —         | —           | —           | —         | —           | —          | —               | —           |
| 245 об.   | 262         | 265 об.     | 271 об.   | 263 об.     | 313        | —               | 246 об.     |
| 246 об.   | 263 об.     | 267         | 273       | 270 об.     | 314 об.    | 250             | 247         |
| 247       | 264 об.     | 268         | 274       | 271         | 315 об.    | 251 об.         | 249         |
| 248       | 265 об.     | 269         | 275       | 272         | 316 об.    | 252             | 249 об.     |
| 249 об.   | 267         | 270 об.     | 276 об.   | 273 об.     | 318        | 253 об.         | 251         |
| —         | —           | —           | —         | —           | —          | —               | —           |
| 252       | 269 об.     | 273         | 279 об.   | 276 об.     | 320 об.    | 255 об.         | 253 об.     |
| 252 об.   | 270         | 273 об.     | 280       | 277         | 321        | 256             | 254 об.     |
| 253       | 270 об.     | 274         | 280 об.   | —           | 321 об.    | 256 об.         | »           |
| 254       | —           | —           | 281 об.   | —           | —          | —               | —           |
| —         | —           | —           | —         | —           | —          | —               | —           |
| 257 об.   | 275         | 278 об.     | —         | 282 и об.   | 325        | 260 об.         | 259         |
| 258 об.   | 276 об.     | 280         | 287       | 283 об.     | 327 об.    | 262             | 260         |
| 261       | 278 об.     | 281         | 289 об.   | 285 об.     | 329 об. +  | —               | 262         |
| —         | —           | —           | —         | —           | —          | —               | —           |
| 261 об.   | 280         | 283         | 290       | 287         | 335        | 265 об.         | 263         |
| 263       | 281 об.     | 284 об.     | 292       | —           | 336 об.    | 267             | 265         |
| 264       | 282         | 285 об.     | 293       | 294 об.     | 337 об.    | 267 об.         | 265 об.     |
| 264 об.   | 282 об.—283 | 286         | 293 об.   | 290 и об.   | 338        | 268             | 265 об.—266 |
| —         | —           | —           | —         | —           | —          | —               | —           |
| 264 об.   | 283         | 286         | 293 об.   | 290 об.     | 338        | 268 об.         | 266         |
| 265       | 283 об.     | 286 об.     | 294       | »           | 338 об.    | 269             | 266 об.     |
| »         | 283 об.     | 286 об.     | 294 и об. | 291         | 339        | 269             | 267         |
| 267       | 285         | 288 об.     | 296       | 293         | 340 об.    | 270 об.         | 268         |
| »         | 285 об.     | »           | 296 об.   | »           | » ++       | 271             | »           |
| »         | »           | »           | »         | 293 об.     | 341        | »               | 268 об.     |
| 268       | 286 об.—287 | 289 об.—290 | 297 об.   | 293 об.—294 | 341 об.+++ | 272 и об.       | 269 об.     |
| 269 об.   | 288 об.     | 291 об.     | 299 об.   | 296         | 343 об.    | 273 об.         | 270 об.     |
| 270 об.   | 289 об.     | 292 об.     | 300 об.   | 297 об.     | 344 об.    | 274 об.         | 272         |
| »         | »           | »           | »         | 297         | »          | »               | 271 об.     |
| 271       | »           | »           | 301       | 298         | »          | 275             | 272         |
| 273       | 292 об.     | 294         | 303 об.   | 300 об.     | 317++++    | 277             | 274         |
| 274       | 293 об.     | 295         | 305       | 301 об.     | 348 об.    | 278 об.         | 275 об.     |
| 275 об.   | 295 об.     | 297 об.     | 306 об.   | 303 об.     | 350        | 280             | 277         |
| 276 и об. | 295 об.—296 | 293 и об.   | 307 и об. | 304         | 350 об.    | 280 об.—<br>281 | 277 и об.   |

\* В Чудовской, Троицкой, Музейской и Уваровской — один у сосуда на земле.

\* В Киевской четверо святых, в Угличской — трое; в Годуновских — один (отдельный) перед сегментом с рукой.

\* В Киевской к ним добавлены Христос и Давид.

\* В Киевской, Угличской и Ипатьевской надписаны: «Василий, Григорий, Иоанн Златоуст».

\* В Годуновских третья фигура нарисована отдельно, иногда с нимбом, а мальчик перед «Истерфием» (так надписано в Киевской и Угличской) — без нимба.

++ Надписано: «Царь Соломан».

+++ Надписано: «Парод», «Захария», «Моисей».

++++ Надписано: «Осафа».

| №   | Ис.  | Киевская             | Угличская             |         |         |
|-----|--|----------------------|-----------------------|---------|---------|
|     |  |                      |                       | Усп.    | Арх.    |
| 81  | «Преподобный» перед Христом в круге . . . . .                        | 114 об. <sup>7</sup> | 190*                  | 153     | 180     |
|     | Двое перед «Иоанном Милостивым» <sup>85</sup> . . . . .              | »                    | 190 об.               | »       | 179 об. |
| 83  | Дерево с гвездом, птицы . . . . .                                    | 116 об.              | 193 об.               | 155 об. | 182 об. |
|     | Два святых <sup>86</sup> . . . . .                                   | 117                  | 194 об.               | 156 об. | 183     |
| 84  | Встреча Марии и Елизаветы . . . . .                                  | 118                  | 196 об.               | 158     | 184 об. |
| 85  | Молодой святой, Христос в круге <sup>87</sup> . . . . .              | 118 об.              | 197                   | »       | »       |
|     | Христос благословляет народ . . . . .                                | 119                  | 197 об.               | 159     | 185 об. |
| 86  | Давид перед зданием с орантой . . . . .                              | 120                  | 200                   | 160 об. | 186 об. |
| 87  | Пророк <sup>88</sup> . . . . .                                       | »                    | »                     | 161     | 187 об. |
| 88  | Давид, молодой царь, Христос в круге . . . . .                       | 122                  | 203                   | 163     | 189 об. |
|     | Преображение . . . . .   | 123                  | 204 об.               | 163 об. | 190     |
|     | Помазание Давида . . . . .   | 123 об.              | 205 об.               | 164 об. | 190 об. |
|     | Давид и Соломон <sup>89</sup> . . . . .                              | 124 об.              | 207 об.               | 165 об. | 191 об. |
|     | Солнце и луна <sup>90</sup> . . . . .                                | 125                  | 212 об.               | »       | 192     |
| 89  | Моисей в горах молится Христу . . . . .                              | 126                  | 209 об.               | 167     | 193 об. |
|     | Старец с клячкой . . . . .   | 127                  | 211                   | 168     | 194     |
| 90  | Рождение Христово . . . . .  | 128                  | 212 об.               | 169     | 195     |
|     | Набишие младенцев . . . . .  | 128 об.              | —                     | 170     | 196     |
| 91  | Святитель <sup>91</sup> . . . . .                                    | 129                  | 214 об.               | —       | 197     |
|     | Голый отшельник среди деревьев <sup>92</sup> . . . . .               | 130                  | 216                   | 171 об. | 197 об. |
| 92  | Чудо арх. Михаила в Хонех <sup>93</sup> . . . . .                    | 130 об.              | —                     | 172     | 193 об. |
| 94  | Двое ударяющих в била . . . . .                                      | 133                  | 220 об.               | 175     | 201     |
|     | Давид молится перед иконой Христа . . . . .                          | »                    | 221                   | »       | 201 об. |
| 95  | Два идола, три идолопоклонника . . . . .                             | 134                  | 222 об.               | —       | —       |
|     | Строительство постамента <sup>94</sup> . . . . .                     | »                    | »                     | —       | —       |
| 96  | Христос на троне, маска, потоп <sup>95</sup> . . . . .               | 135                  | 224                   | 177 об. | 203 об. |
|     | Ангелы под рукой с неба <sup>96</sup> . . . . .                      | 135 об.              | 224 об.               | 178     | 204     |
| 98  | Христос на троне, серафимы <sup>97</sup> . . . . .                   | 136 об.              | 226 об.               | 179 об. | 206     |
|     | Воздвижение креста . . . . .   | 137                  | 227                   | 180     | »       |
| 100 | Давид на коленях перед рукой с неба (дважды) <sup>98</sup> . . . . . | 138                  | 223 об.               | 181     | 207 об. |
|     | » . . . . .  | »                    | 229                   | 181 об. | 208     |
| 101 | Христос и индий <sup>99</sup> . . . . .                              | 139                  | 230                   | 182 об. | 209     |
|     | Давид перед деревом с птицей . . . . .                               | 139 об.              | 231                   | —       | —       |
|     | Христос в небе, ангел, Давид в аду <sup>100</sup> . . . . .          | 140                  | 232                   | 184     | 210 об. |
|     | «Преподобный» у потока и деревень . . . . .                          | 40 об. <sup>††</sup> | 232 об. <sup>††</sup> | »       | »       |
| 102 | Старец перед деревом с птицей . . . . .                              | 141 об.              | 234                   | 185     | 211 об. |
|     | Христос на троне, под ним — ангелы . . . . .                         | 142 об.              | 235 об.               | 186     | 212 об. |
|     |  |                      |                       |         | —213    |

<sup>75</sup> Так надписано в Киевской и Угличской; в Годуновских здесь «преподобный» дает ковши мальчику (или благословляет его); в Ивановской он надписан «Осафа».

<sup>85</sup> В Киевской и Угличской надписан «Преподобный»; в Годуновских — «Святитель».

<sup>86</sup> В Годуновских — старый святой.

<sup>91</sup> В Киевской и Угличской надписан «Иосное»; в Годуновских заменен «святителем» с крестом и евангелием в руках.

<sup>92</sup> В Новгородской, Кирилловской и Соловецкой иконы нимл — крест.

<sup>93</sup> В Годуновских перед ним на коленях — Давид.

<sup>94</sup> В Киевской и Угличской надписан «Нинифоре».

<sup>95</sup> В Киевской и Угличской надписан «Алуфрий».

<sup>96</sup> В Годуновских в этом месте — Христос и Давид.

\* Надписано: «Сеза».

†† Надписано: «Павел Финейский».

## Годуновские:

| Новод.  | Чудовск.    | Троицк.    | Каргал. | Солов.  | Плат.       | Муз.    | Уваровск. |
|---------|-------------|------------|---------|---------|-------------|---------|-----------|
| 278     | 299         | 300 об.    | 309 об. | 306     | 352 об.     | 283     | 270       |
| »       | »           | 300        | 309     | »       | 352         | 282 об. | »         |
| 282     | 302 об.     | 304 об.    | 313 об. | 310 об. | 356 об.     | 287     | 282 об.   |
| 283     | 303         | 305 об.    | 314 об. | 311 об. | 357 об.     | 288     | 283 об.   |
| 285     | 305 об.     | 307 об.    | 317     | 314     | 359 об.     | 290     | 285 об.   |
| 285 об. | »           | 308        | 317 об. | 314 об. | 360         | 190 об. | 286       |
| 287     | 307 об.     | 309        | 319     | 316     | 363         | 292     | 287       |
| 289     | 309 об.     | 311 об.    | 321     | 318     | 370         | 294     | 289       |
| 290     | 310 об.     | 312 об.    | 322 об. | 319 об. | 371         | 295     | 290       |
| 293     | 314         | 315 об.*** | 326     | 323     | 374***      | 298     | 293       |
| 294     | 315         | 317        | 327     | 324     | 375         | 299     | 294       |
| 295 об. | 316         | 318        | 328     | 325 об. | 376 об.**** | 300     | 295       |
| 297     | 317 об.     | 320        | 330     | 327     | 378         | 302     | 296 об.   |
| »       | 318         | 320 об.    | »       | 327 об. | »           | »       | »         |
| 299 об. | 320 об.     | 322 об.    | 333     | 329 об. | 380 об.     | 304 об. | 299       |
| 300 об. | 322         | 324        | 334     | 331     | 381 об.     | 305 об. | 300       |
| 302     | 323 об.     | 326        | 336     | 333     | 383 об.     | 307 об. | 301 об.   |
| 303 об. | 325         | 327 об.    | 337 об. | 334 об. | 385****     | 309     | 303       |
| 304 об. | 326         | 328 об.    | 339     | 335 об. | 392 об.     | 310     | 304       |
| 306     | 327 об.     | 330        | 340 об. | 337     | 394         | 311     | 305       |
| 307     | 328 об.     | 331        | 341 об. | 338     | 395         | 312 об. | 306       |
| 311     | 331 об.—332 | 335 об.    | 346     | 342 об. | 399         | 316 об. | 310       |
| 311 об. | 332         | 336        | 346 об. | »       | 399 об.     | —       | 310 об.   |
| —       | —           | —          | —       | —       | —           | —       | —         |
| —       | —           | —          | —       | —       | —           | —       | —         |
| 315     | 335 об.     | 340        | 350     | 346 об. | 403         | 320 об. | 313 об.   |
| 315 об. | 336 об.     | 341        | 351     | 347 об. | 404         | 321 об. | 314 об.   |
| 318     | 339 об.     | 344        | 354     | 350     | 406 об.     | 324     | 317       |
| 318 об. | 340         | »          | 351 об. | 350 об. | »           | 324 об. | 317 об.   |
| 320 об. | 342         | 347        | 357     | 353     | 409         | 326 об. | 319 об.   |
| 321     | 342 об.     | 347 об.    | 357 об. | 353 об. | 409 об.     | 327     | 320       |
| 322 об. | 344         | 349        | 359     | 355     | 418         | 328 об. | 321       |
| —       | —           | —          | —       | —       | —           | —       | —         |
| 325     | 346 об.     | 351 об.    | 361 об. | 357 об. | 420         | 330 об. | 323 об.   |
| 325 об. | 347         | 352        | 362     | 353     | 420 об.     | 331     | 324       |
| 327     | 348 об.     | 353 об.    | 363 об. | —       | 422         | 332 об. | 325 об.   |
| 328 об. | 350 и об.   | 355 об.    | 365     | 361 об. | 424         | 334     | 327       |

\*\* В Угличской отсутствуют два землекопа (?).

\*\* Поток — то красный, то серый — в Годуновских вытекает прямо из-под трона (маски нет).

\*\* В Угличской и Успенской ниже — здание.

\*\* В Годуновских: Христос с серафимами — в круге; ниже — группа святых: в первом ряду — молодой царь (в Пидгаевской написан «Соломон») и старик «святитель».

\*\* В Годуновских (кроме Архангельской, Соловецкой и Уваровской) во втором случае — Давид перед иконой Христа.

\*\* В Годуновских — Христос и мальчик.

\*\* В Киевской и Угличской ангел берет Давида из объятий ада; в Годуновской Давид стоит в красной пасти.

\*\*\* Надписано: «Соломон».

\*\*\*\* Надписано: «Пророк Захарей».

\*\*\*\*\* Надписано: «Рахель», «Елизавета».

| №.  |   | Киевская | Угличская   |                 |           |
|-----|---|----------|-------------|-----------------|-----------|
|     |   |          |             | Усп.            | Арх.      |
| 103 | Поток среди гор с деревьями . . . . .                     | 143      | 237         | 187             | 213 об.   |
|     | Два потока среди гор . . . . .                            | 143 об.  | 237 об.     | 187 об.         | 214       |
|     | Дерево, вокруг — птицы, ниже — зверь . . . . .            | 144      | 238         | 188             | 214 об.   |
|     | Рыбы, человек на морском звере . . . . .                  | 144 об.  | 239         | —               | —         |
|     | Звери-людоеды, медведь . . . . .                          | »        | 239 об.*    | 188 об.<br>—189 | 215 об.   |
| 104 | Святая перед рукой с неба <sup>101</sup> . . . . .        | —        | 240 об.     | 189 об.         | 216 об.   |
|     | Продажа Иосифа в рабство . . . . .                        | 146 об.  | 242 об.     | 191             | 217 об.   |
|     | Увозят иараиль в Египет . . . . .                         | 147      | 243         | »               | »         |
|     | Увозят иараиль в Египет . . . . .                         | »        | »           | »               | 218       |
|     | Водолеи и потоки . . . . .                                | 147 об.  | 243 об.     | 191 об.         | »         |
|     | Двое перед сидищим у дома <sup>102</sup> . . . . .        | 148      | 244 об.     | 192             | 218 об.   |
|     | Ангел в небе, группа идущих к свече . . . . .             | »        | »           | »               | 219       |
| 105 | Ловят и жарят птиц . . . . .                              | »        | 245         | »               | »         |
|     | Гибель Нафана и Авирона . . . . .                         | 150      | 247 об.     | 194             | 221       |
|     | Группа идущих мужчин <sup>103</sup> . . . . .             | »        | —           | »               | »         |
|     | Группа у костра с головой тельца <sup>104</sup> . . . . . | »        | 248         | »               | »         |
|     | Трое кланяются статуе на колонне . . . . .                | »        | »           | —               | —         |
|     | Народ кланяется двум статуям . . . . .                    | 150 об.  | 249         | 192 об.         | 221 об.   |
|     | Всадник . . . . .   | 151      | —           | —               | —         |
| 106 | Статуи, костер, режут людей <sup>105</sup> . . . . .      | »        | 249 об.—250 | 193             | 222 и об. |
|     | Группа женщин . . . . .                                   | —        | —           | —               | 222 об.   |
|     | Бой конницы с пехотой . . . . .                           | 151 об.  | 250 об.     | 195 об.         | »         |
|     | Нитий и святой <sup>106</sup> . . . . .                   | 153      | 252 об.     | 197             | 224 об.   |
|     | Двое копают землю . . . . .                               | —        | »           | »               | »         |
| 107 | Христос с апостолами в лодке <sup>107</sup> . . . . .     | —        | 254 об.     | 193 об.         | 225 об.   |
|     | Ной под деревом дает виноград <sup>108</sup> . . . . .    | —        | 255 об.     | 199             | 226       |
|     | Ной «унивается» и спит <sup>109</sup> . . . . .           | —        | »           | »               | »         |
|     | Женщина среди деревьев <sup>110</sup> . . . . .           | —        | 256 об.     | 200             | 227       |
|     | Повесившийся Иуда, дьявол <sup>111</sup> . . . . .        | 157      | 259         | 201 об.         | 228 об.   |
| 109 | Старец и двое <sup>112</sup> . . . . .                    | 157 об.  | 260         | 202             | 229 об.   |
|     | «Ерарх» <sup>113</sup> . . . . .                          | 159      | 262         | 203 об.         | 230 об.   |
|     | Рождество Христово . . . . .                              | 159      | —           | —               | —         |
| 112 | «Мелхиседек» <sup>114</sup> . . . . .                     | 159 об.  | 262 об.     | 204             | 231 об.   |
|     | Иов и его жена <sup>115</sup> . . . . .                   | 161 об.  | 266         | 207             | 234 об.   |

<sup>101</sup> В Угличской надписана: «Агнн Адрессеа» (в Киевской здесь новый лист, без изображения); в Годуновских здесь молодой святытель перед сегментом.

<sup>102</sup> В Годуновских — двое в интерьере: мальчик сидит, старец стоит (в Ипатьевской последний надписан «Савд минх»).

<sup>103</sup> В Годуновских — старец со сложенными под одеждой руками; за ним — два молодых человека.

<sup>104</sup> В Угличской — кланяются блику в горах; в Ипатьевской надписан: «[ни] менн и «Савд минх».

<sup>105</sup> В Киевской — четыре «отступана», в Угличской — три, в Годуновских — по два и нет костра; две пары людей, из которых один режет другого, в Годуновских превращаются в четырех бегущих или кланяющихся молодых людей.

<sup>106</sup> В Киевской и Угличской надписан «Иоанин Кушник»; в Годуновских здесь — женщина с книгой (итогда надписана «Фенда») и мальчик — оба с нимбами.

<sup>107</sup> В Киевской отсюда — три новых листа, без иллюстраций; в воде две человеческие фигуры, надписанные в Угличской «Море» (верхом на звере) и «Ветер».

## Годуновские:

|         | Новод.  | Чудовск.   | Троицк.     | Кирилл.   | Солов.    | Ипат.     | Муз.    | Уваровск. |
|---------|---------|------------|-------------|-----------|-----------|-----------|---------|-----------|
|         | 330     | 351 об.    | 357         | 367       | 363       | 425 об.   | 335     | 328       |
| 330 об. | 352 об. | 357 об.    | 367 об.     | 363 об.   | 426       | 336       | 328 об. |           |
| 331     | 353     | 358 об.    | 368 об.     | 364 об.   | 427       | 336 об.   | 329 об. |           |
| —       | —       | —          | —           | —         | —         | —         | —       | —         |
| 332 об. | 354 об. | 360        | 369 об.     | 366       | 428       | 338       | 330 об. |           |
| —       | —       | —          | —           | —         | —         | —         | —       | —         |
| 334     | 356     | 361 об.    | 371 об.     | 367 об.   | 429 об.   | 339 об.   | 332     |           |
| 335 об. | 358 об. | 363 об.    | —           | 369 об.   | 431 об.   | 341 об.   | 334 об. |           |
| »       | »       | »          | —           | »         | »         | 342       | »       |           |
| 336 об. | 359     | 364 об.    | 374         | 370 об.   | 432 об.   | »         | »       |           |
| »       | »       | »          | 374 об.     | »         | »         | 342 об.   | »       |           |
| 337 об. | 360     | 365        | 375         | 371 об.   | 433 об.   | 343       | 335 об. |           |
| 338     | 360 об. | 366        | 375 об.     | 372       | 434       | 343 об.   | 336     |           |
| »       | »       | »          | 376         | 372 и об. | »         | 344       | »       |           |
| 340 об. | 362 об. | 369        | 378 об.     | 375       | 445 об.   | 345       | 339     |           |
| 341     | 364     | 369 об.    | 379         | 375 об.   | 446       | 346 об.   | »       |           |
| —       | —       | —          | —           | —         | —         | —         | »       |           |
| 342     | 365     | 370 об.    | 380         | 376 об.   | 446       | 347 об.   | 340     |           |
| —       | —       | —          | —           | —         | —         | —         | —       | —         |
| 342 об. | 366     | 371 и об.  | 381         | 377 и об. | 447 и об. | 348 и об. | 340 об. |           |
| 343 ++  | »       | 371 об. ++ | 381 об.     | 377 об.   | 448 ++    | 348 об.   | »       |           |
| 343 об. | 366 об. | 372        | 381 об.—382 | 378       | 448 об.   | 348 об.—  | 341     |           |
| —       | —       | —          | —           | —         | —         | 349       | —       |           |
| 346 об. | 369     | 375        | 385         | 380 об.   | 451 об.   | 351       | 343 об. |           |
| »       | »       | »          | »           | 381 об.   | 452       | »         | »       |           |
| 348     | 369 об. | 377        | 387         | 383       | 453       | 351 об.   | 344     |           |
| 349     | 372 об. | 378        | 388         | 384       | 454       | 354       | 346 об. |           |
| »       | »       | »          | »           | »         | 454 об.   | »         | »       |           |
| 350     | 374     | 379        | 389         | 385       | 455 об.   | 355       | 348     |           |
| 352 об. | 376 об. | 382        | 392         | 388       | 458       | 357 об.   | 350 об. |           |
| 354     | 378     | 383        | 393 об.     | —         | 459 об.   | 359       | 351 об. |           |
| 355 об. | 380     | 385        | 395         | 391 об.   | 461 об.   | 360 об.   | 353     |           |
| —       | —       | —          | —           | —         | —         | —         | —       |           |
| 357     | 381     | 386 об.    | 396 об.     | 392 об.   | 470 об.   | 361 об.   | 354     |           |
| 361 об. | 386 об. | 391 об.    | 401 об.     | —         | 475 об.   | 366 об.   | 359     |           |

<sup>100</sup> В Годуновских здесь — женская фигура с нимбом (в Ипатьевской надписана «Мария Магдалина»), выходящая из кулуна и стоящая на земле осед.

<sup>101</sup> В Годуновских — женщина сидит около лежащего юноши (оба — с нимбами); рядом — другой юноша, без нимба.

<sup>102</sup> В Угличской — Богоматерь; в Годуновских над ней — Спас в салах; в Новодевичьей и Ипатьевской надписано «Божество».

<sup>103</sup> В Годуновских — без дыма юла.

<sup>104</sup> В Киевской старец замахивается палкой; в Угличской — обращается к «нищим»; в Годуновских здесь — два беседующих юноши.

<sup>105</sup> Так надписано в Киевской и Угличской; в Годуновских — неопределенная фигура (он не «иерарх»).

<sup>106</sup> Так надписано в Киевской и Угличской (в Ипатьевской — «Нафан»). В Успенской здесь — молодой свитой, а в Уваровской — новозаветная Троица.

<sup>107</sup> В Годуновских Христос поднимает с земли юношу (в Ипатьевской надписано «Мария Египетская»).

++ Надписано: «Лик жен».

| №.  |   | Киевская | Угличская |         |         |
|-----|---|----------|-----------|---------|---------|
|     |   |          |           | Усп.    | Арх.    |
| 113 | Крещение <sup>116</sup> . . . . .                         | 162      | 266 об.   | 208     | 235     |
|     | Давид перед статуями на колонне . . . . .                 | 162 об.* | 267 об.*  | 208 об. | 235 об. |
|     | «Моисей» . . . . .  | »        | 268 об.   | »       | 236     |
|     | «Аарон» . . . . .   | 163      | »         | —       | —       |
| 115 | Давид на ложе, слуга . . . . .                            | 164      | 270 об.   | 210 об. | 238     |
|     | Гончар . . . . .  | »        | —         | »       | »       |
| 117 | Воины идут в гору к Давиду . . . . .                      | 165      | 272 об.   | 212     | 239 об. |
|     | Ангелы несут «врага господия» . . . . .                   | 166      | 274       | 213     | 240 об. |
|     | Святой, молящийся «вратам» <sup>117</sup> . . . . .       | »        | »         | »       | »       |
| 118 | Четверо святых . . . . .                                  | 166 об.  | 275       | 214     | 241 об. |
|     | Рай, сотворение Адама <sup>118</sup> . . . . .            | 171 об.  | 283 об.   | 219     | 247     |
|     | Павлины . . . . .   | »        | —         | »       | »       |
|     | Давид перед рукой с неба <sup>119</sup> . . . . .         | 173      | 286       | 221     | 249     |
|     | Мария Египетская и Зосима . . . . .                       | 175 об.  | 290       | 223     | 251     |
|     | Причащение Марии Египетской . . . . .                     | »        | 290 об.   | 223 об. | 251 об. |
| 120 | Фигура святого <sup>120</sup> . . . . .                   | 179 об.  | 295 об.   | 228     | 256     |
| 121 | Страшный суд . . . . .                                    | 180      | 297 об.   | 223 об. | 257     |
| 124 | Дерево на горах <sup>121</sup> . . . . .                  | 181 об.  | 299 об.   | 230 об. | 259     |
| 126 | Ангел берет душу «праведного» <sup>122</sup> . . . . .    | 183      | —         | 232 об. | 261     |
|     | Дерево («лоза плододитя») <sup>123</sup> . . . . .        | »        | 302 об.   | 233     | »       |
| 131 | Давид перед Христом в круге . . . . .                     | 184 об.  | —         | —       | —       |
|     | Давид и Соломон у креста . . . . .                        | 185      | 305       | 235     | 263 об. |
| 134 | Аллегория «4 ветры» . . . . .                             | 186 об.  | 309       | 238     | 266 об. |
|     | Плачущая мать «первенца» . . . . .                        | »        | »         | —       | —       |
|     | Погребение «первенца» . . . . .                           | 187      | »         | 238     | 266 об. |
| 135 | Аллегория «Солнце» и «Месяц» . . . . .                    | 188      | 311       | 239 об. | 263 об. |
| 136 | Дерево, «органы», «люди пленены» <sup>124</sup> . . . . . | 189      | 312 об.   | 241     | 270     |
| 138 | «Захария» <sup>125</sup> . . . . .                        | 190 об.  | 315       | 243 об. | 272 об. |
| 139 | Иезекию поднимают на ците . . . . .                       | 193      | —         | —       | —       |
| 141 | Давид в пещере . . . . .                                  | 195      | 321 об.   | 248     | 277 об. |
| 142 | Гибель Авесалома <sup>126</sup> . . . . .                 | 196      | 323       | 249 об. | 279     |
| 143 | Аллегория «Древо — житие человека» . . . . .              | 197      | 325       | —       | —       |
| 144 | Причащение апостолов . . . . .                            | 199      | 328       | 253 об. | 281 об. |
|     | Тайная вечеря <sup>127</sup> . . . . .                    | 199 об.  | 328 об.   | 254     | »       |
| 146 | Два святых <sup>128</sup> . . . . .                       | 201      | 330 об.   | 255 об. | 285 об. |
| 148 | Два склоненных ангела, рука с неба . . . . .              | 202 об.  | 333       | »       | —       |

<sup>116</sup> В Киевской и Угличской — с водолеми, в Годуновских — без них.

<sup>117</sup> В Киевской и Угличской надписи «Авраам», в Успенской, Новодевичьей и Ипатьевской — «Петр» (в последней «врата» надписаны: «Рай»).

<sup>118</sup> В Угличской добавлен гончар, в Годуновских — Христос, склонившийся над покойником в гробу, среди кустов (в Ипатьевской — без кустов).

<sup>119</sup> В Годуновских — «святитель» перед сегментом.

<sup>120</sup> В Киевской и Угличской надписи «Зосима», в Годуновских — «святитель».

<sup>121</sup> В Киевской надписи: «Гора Слоня»; в Годуновских в этом месте — «природный» (в Ипатьевской надписи «Сава») перед сегментом.

\* Надписаны: «Идоли языч.»

++ Надписаны: «Тела алазье».

+++ Надписано: «Апостол Филипп».

++++ Гончар не делает сосудов, а наливает в него из боченна.



## Годуновские:

| Новод.     | Чудовск.  | Троицк.       | Кирилл.   | Солов.    | Ипат.         | Муз.    | Уваровск. |
|------------|-----------|---------------|-----------|-----------|---------------|---------|-----------|
| 362 об.    | 387 об.   | 393           | 402 об.   | —         | 476 об.       | 367 об. | 360       |
| 363 об. +† | 388       | 393 об.       | 403 об.   | —         | 477 ++        | 368     | 360 об.   |
| 364        | 389       | 394 об.       | 404       | —         | 478 +++       | 363 об. | 361       |
| —          | —         | —             | —         | —         | —             | —       | —         |
| 367        | 392       | 399 об.       | 407       | —         | 481           | 371 об. | 363 об.   |
| »          | »         | »             | 407 об.   | —         | »             | » +++++ | » +++++   |
| 369 об.    | 394 об.   | 400           | 410       | 406 об.   | 483 об.       | 373 об. | 366       |
| 370 об.    | 396       | 401 об.       | 411       | 407 об.   | 484 об.       | 375     | 367       |
| »          | »         | »             | »         | »         | »             | »       | »         |
| 372 об.    | 398       | 403 об. — 404 | 413 и об. | 409 об.   | 491 об.       | 376 об. | 369       |
| 380 и об.  | 407       | 413           | 422 об.   | 418 об.   | 500           | 385     | 377       |
| 380        | 406 об.   | 412           | 421 об.   | 417 об.   | 499 об.       | 384     | 376       |
| 383        | 409 об.   | 415 об.       | 425       | 421       | 502 об.       | 387     | 379       |
| 386 об.    | 413 об.   | 419 об.       | 429       | 425       | 506           | 390 об. | 382 об.   |
| 387 об.    | 414 об.   | 420 об.       | 430       | 425 об.   | 507           | 391 об. | 383       |
| 394        | 422       | 428           | 437 об.   | 433       | 519 об.       | 393 об. | 389 об.   |
| 395        | 423 и об. | 429           | 439       | 434       | 520 об.       | 399 об. | 390 и об. |
| 398        | 426 об.   | 432 об.       | 442       | 437 об.   | 525           | 402 об. | 393       |
| 401        | 429 об.   | 436           | 445 об.   | 440 об.   | 526 об.       | 405 об. | 396       |
| »          | 430       | 436 об.       | 446       | —         | »             | 406     | »         |
| —          | —         | —             | —         | —         | —             | —       | —         |
| 405        | 434       | 440 об.       | 450       | 445       | 531           | 410     | 400       |
| 409        | 438 об.   | 445 об.       | 455       | 449 об.   | 540           | 414 об. | 404       |
| —          | —         | —             | —         | —         | —             | —       | —         |
| 409        | 439       | 445 об.       | 455       | 449 об.   | 540 об.       | 414 об. | 404       |
| 411 об.    | 441 об.   | 448           | 457 об.   | 452 +++++ | 542 об. — 543 | 417     | 406 об.   |
| 413 об.    | 444       | 450 об.       | 460       | 454 об.   | 545           | 419 об. | 408 об.   |
| 417        | 448       | 454 об.       | 464 об.   | 458 об.   | 549           | 423     | 412 об.   |
| —          | —         | —             | —         | —         | —             | —       | —         |
| 424        | 456 об.   | 462 об.       | 472 об.   | 466 об.   | 557           | 430 об. | 419 об.   |
| 426 и об.  | 459       | 465 и об.     | 475 и об. | 469       | 559 об.       | 433     | 421 об.   |
| —          | —         | —             | —         | —         | —             | —       | —         |
| 432        | —         | 472           | 482       | 475 об.   | 571 об.       | —       | —         |
| 432 об.    | —         | 472 об.       | 482 об.   | 476       | 572           | —       | —         |
| 435 об.    | 469 об.   | 476           | 486       | 479       | 575 об.       | 441     | 420 об.   |
| —          | —         | —             | —         | —         | —             | —       | —         |

† В Годуновских на этом месте — два несъезжаемых волна перед Христом (в Ипатьевской надписаны «жидово»).

++ В Годуновских здесь — Богородица.

+++ В Киевской добавлен водолей и поток; в Архангельской на дереве нет «органов»; в Ипатьевской надписано: «Сава мних учит народ».

++++ Так надписано в Киевской и Угличской; в Годуновских здесь — юноша перед сегментом (в Ипатьевской надписан «святитель»).

++++ В Киевской добавлен Давид, сидящий перед домом, и воин перед ним; в Годуновских Авесалам убивает не висящим на дереве, а стоящим под ним.

++++ В Годуновских в этом месте — молодой царь с низком и мальчик-воин в интерьере (в Ипатьевской надписи: «Царь Соломан»).

++++ В Киевской и Угличской надписаны: «Аггеа» «Захария»; в Годуновских здесь — «святитель» и юноша (в Ипатьевской надписан «поспосло»).

+++++ Намечено (контуром) только одно светяло.

| №.          |  | Киевская | Угличская | Годуновских |         |
|-------------|--|----------|-----------|-------------|---------|
|             |  |          |           | Усп.        | Арх.    |
| «Вне числа» | Саул, два воина, три танцовщицы . . . . .                    | 204 об.  | 336 об.   | —           | —       |
|             | Давид со псалтирью, стадо . . . . .                          | 205      | 337       | 260         | 290 об. |
|             | Давид сечет льва, к нему идет ангел <sup>129</sup> . . . . . | »        | »         | »           | »       |
|             | Помазание Давида . . . . .                                   | »        | —         | »           | »       |
|             | Убийство Голиафа . . . . .                                   | »        | 337       | »           | »       |
| II — 1      | Гибель войска фараона . . . . .                              | 205 об.  | 337 об.   | 263         | —       |
|             | Пляска Марииами . . . . .                                    | 206      | 338 об.   | 263 об.     | —       |
| II — 2      | Дерево с корнями, без почвы . . . . .                        | —        | —         | —           | 292 об. |
|             | Моисей принимает с неба скрижали . . . . .                   | 208 об.  | 340       | 264 об.     | 294 об. |
|             | Моисей дает скрижали народу . . . . .                        | »        | 340 об.   | 265+        | —       |
| II — 4      | Дерево с гнездом, птицы . . . . .                            | 209 об.  | 341 об.   | 265 об.     | —       |
|             | Два хищника нападают на людей . . . . .                      | 210 об.  | 344       | 267++       | —       |
| II — 3      | Пророчица Анна с Самуилом на руках . . . . .                 | 214 об.  | —         | —           | —       |
| II — 4      | Пророк Аввакум . . . . .                                     | 216      | 349 об.   | —           | —       |
| II — 5      | Пророк Исайя и «утро» у дома . . . . .                       | 218 об.  | 353       | 273 об.     | 303     |
| II — 6      | Пророк Иона сидит под деревом . . . . .                      | 220      | 355       | 275 об.     | 304 об. |
|             | Пустой город . . . . .                                       | »        | —         | »           | »       |
| II — 7      | Море, корабль два «кита» . . . . .                           | »        | 356       | »           | »       |
|             | «Златое тело» на колонне <sup>130</sup> . . . . .            | 220 об.  | 356 об.   | 276 об.     | 305 об. |
|             | Навуходоносор и воин . . . . .                               | »        | »         | »           | »       |
|             | Отроки в «нещи», ангел, «халдеи» . . . . .                   | »        | »         | »           | »       |
| II — 8      | Три праотца . . . . .  | 222      | —         | 277 об.     | —       |
|             | Склоненные ангелы, рука с неба . . . . .                     | 224      | 362       | 279 об.     | 308 об. |
|             | Горы, деревья . . . . .                                      | 224 об.  | —         | 280 об.     | —       |
|             | Водолей, вода, рыба . . . . .                                | »        | 363       | »           | »       |
|             | Птицы, крылатые хищники, «скоты» . . . . .                   | 225      | »         | »           | »       |
| II — 9      | «Петр», «Исайя», «Георгий» . . . . .                         | »        | —         | 281         | —       |
|             | Богородица . . . . .   | 225 об.  | 364       | 281 об.     | 310 об. |
|             | Пророк Захария . . . . .                                     | 226      | 364 об.   | 282         | 311     |
|             | Елизавета с младенцем Иоанном . . . . .                      | 226 об.  | —         | 282 об.++++ | —       |

<sup>129</sup> в Киевской и Угличской Давид сечет льва веткой и ангел идет с жезлом; в Годуновских льва рубят мечом, а у ангела — копье или крест.

<sup>130</sup> в Киевской и Угличской «тело» нарисовано в кубическом футляре; в Годуновских — без него.

Целью же настоящей статьи является лишь обратить внимание исследователей на этот исключительный в истории русской рукописной книжности случай, когда имеется наличие традиции не только текста, но и его иллюстрации — своеобразная и до конца последовательно выдержанная. Построение «генеалогического древа» псалтирей этого типа, занимающих в истории русской книжной иллюстрации свое особое и немаловажное место — дело будущего. Оно может быть выполнено лишь совместными усилиями исследователей искусствоведов, литературоведов и лингвистов.

В заключении хочу обратить внимание еще на один вывод, который напрашивается даже после беглого обзора двенадцати лицевых псалтирей «Спиридоньевского»

## Годуновские:

| Новод.  | Чудовск. | Троицк. | Кирилл.     | Солов.  | Ипат.   | Муз.    | Уваровск. |
|---------|----------|---------|-------------|---------|---------|---------|-----------|
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| 442 об. | 473 об.  | 484 об. | 491 об.     | 487     | 589 об. | 449 об. | 438       |
| »       | »        | »       | »           | »       | »       | 450     | »         |
| 442     | 478      | 484     | 491         | 486 об. | »       | 449 об. | 437 об.   |
| 442 об. | »        | »       | 491 об.     | 487     | »       | »       | »         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| 445     | 481      | 488     | 493         | 490     | —       | 453     | 441       |
| 448     | 484 об.  | 491 об. | 501 об.     | 493 об. | —       | 456 об. | 444       |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| 460 об. | 493      | 505 об. | 229 об. +++ | 508 об. | —       | 469 об. | 457       |
| 463     | 500 об.  | 503     | 517         | 511     | —       | 472     | 459 об.   |
| »       | »        | 508 об. | 517 об.     | »       | —       | »       | »         |
| »       | »        | »       | »           | »       | —       | »       | »         |
| »       | »        | »       | »           | »       | —       | »       | »         |
| 464 об. | 502      | 510     | 519         | 512 об. | —       | 473 об. | 461       |
| »       | »        | »       | »           | 513     | —       | »       | »         |
| »       | »        | »       | »           | »       | —       | 474     | 461 об.   |
| »       | »        | »       | »           | »       | —       | »       | »         |
| 469     | 507      | 515 об. | 524 об.     | 518     | —       | 479     | 466       |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |
| 471 об. | 509 об.  | 513 об. | 527         | 521     | —       | 481 об. | 468 об.   |
| 472 об. | 510 об.  | 519 об. | 528 об.     | 522     | —       | 482 об. | 469 об.   |
| —       | —        | —       | —           | —       | —       | —       | —         |

+ Нарисован Христос, идущий к народу.

++ Нарисованы крылатые львы.

+++ Лист попал сюда при переписке.

++++ Нарисована богородица.

типа: между ними явно отсутствуют многочисленные звенья. А это говорит о том, сколько еще было не сохранившихся до нашего времени лицевых псалтирей и как богата была художественная традиция, завещанная Московскому государству Киевской Русью, почерпнувшей ее из византийского первоисточника. И как много было — пусть не всегда хороших, но старательных, мыслящих и своеобразных художников — иллюстраторов рукописных книг, причем не только в «матери городов русских» и в столице государства Российского, но и в отдаленном от них провинциальном маленьком Угличе.

# ПАМЯТНИКИ МИНИАТЮРЫ МОСКОВСКОГО КРУГА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI века

Н. В. РОЗАНОВА

# М

НИАТЮРЫ рукописных книг московского круга первой половины XVI века еще очень мало изучены. Большинство из них не только не опубликовано, но даже и не выявлено. Более детальному исследованию подвергся орнамент рукописных книг. Возможно, именно потому наибольший интерес вызвали три богато орнаментированные книги этого времени: Евангелие Феодосия 1507 года, Евангелие Исаака Бирева 1531 года и Евангелие, подаренное Василием III Гурию Тушину. Авторы последних исследований — А. Н. Свири<sup>1</sup>, Е. В. Зацепина<sup>2</sup> и Е. Л. Немировский<sup>3</sup> — объединяют эти книги в единую группу, но по-разному датируют. Декоративное убранство этих книг, действительно, во многом совпадает, но миниатюры их отличаются друг от друга и поэтому нуждаются в более тщательном разборе.

Евангелие Феодосия<sup>4</sup> издавна привлекало внимание исследователей. Начиная с Д. А. Ровинского в большей или меньшей степени его касаются все авторы, писавшие о древнерусском искусстве начала XVI века. Такую славу книгенискало не только ее художественное оформление, но и помещенная в конце подробная запись, написанная рукой писца и говорящая о времени создания книги, происхождении, переписчике, золотописце и художнике<sup>5</sup>.

Первое обстоятельное описание рукописи было сделано А. Ф. Бычковым в предисловии к факсимильному изданию ее заставок, миниатюр и некоторых текстов<sup>6</sup>. Бычков подробно останавливается на послесловии рукописи: он указывает, что книга была написана в Москве в монастыре Николы Старого, говорит о вкладчике книги И. Н. Третьякове, о золотописце Михаиле Яковлевиче Медоварцеве, прожи-

<sup>1</sup> А. Н. Свири. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 85—89.

<sup>2</sup> Е. В. Зацепина. О происхождении старопечатного орнамента.— В кн. «У истоков русского книгопечатания». М., 1959, стр. 132—152.

<sup>3</sup> Е. Немировский. Возникновение книгопечатания в Москве. Иван Федоров. М., 1954, стр. 118—120, 127—130, 132—133.

<sup>4</sup> Хранится ныне в ГПБ. Происходит из собрания М. П. Погодина. В ГПБ поступило в начале XIX века (Пог. 133).

<sup>5</sup> Приписка эта была воспроизведена целиком факсимильно в издании «Заставки и миниатюры Четвероевангелия 1507 года» (Предисловие А. Ф. Бычкова. В изд. ОЛДП. СПб., 1880—1881) и частично приводится рядом последующих авторов.

<sup>6</sup> Там же.

вавшем в Николаевском монастыре и связанном впоследствии с Максимом Греком, о художнике Феодосии, сыне Дионисия, а также анализирует литературный состав книги и ее филологию.

Е. В. Зацепина высказывает предположение, что Феодосий писал в миниатюрах только евангелистов, а Медоварцеву принадлежат заставки рукописи, арки и декоративные фоны миниатюр<sup>7</sup>. Свое предположение она строит на сравнении живописной манеры в написании простой и объемной архитектуры за евангелистами и плоскостных, богато украшенных мелким четким орнаментом арок. Так как арочные обрамления написаны в той же манере, что и заставки и инициалы рукописи, наблюдение Зацепиной нам кажется беспорочным.

Если предположение Зацепиной основано на чрезвычайно тонком художественном анализе самой книги, то Е. Л. Немировский, опровергая его, исходит из логических построений. Он утверждает, что Михаил Медоварцев, личность известная в древнерусской письменности, был переписчиком книг, а не художником<sup>8</sup>. Другие его книги очень скромны по оформлению, следовательно автором орнамента книги был не он, а Феодосий. Если Немировский прав, то придется допустить, что Феодосий был и живописцем, обладавшим достаточно широкой манерой письма, и тонким, чрезвычайно графичным и скрупулезным орнаменталистом. Предположить существование такого всемогущего универсала, имевшего две художественных манеры, очень трудно. Это противоречит четкому разделению труда в русском средневековье. Порой даже человеческую фигуру писали два человека: один — лицо, руки и ноги, другой — одежду. К тому же в послесловии книги совершенно определенно назван автор орнамента — златописец Медоварцев.

Вероятнее всего, именно Медоварцеву принадлежит и весь полный удивительной изысканности замысел художественного оформления книги. Согласно его указаниям работал и писец, пишущий тексты черными чернилами с золотыми точками, с золотой вязью, а первую страницу евангелия от Иоанна — золотом и с ярко-синей строклой вязи и синими точками. И уже после того, как все орнаментальное убранство рукописи было выполнено, в оставленном для них месте написали миниатюры. Это еще раз указывает на то, что автором орнамента не мог быть Феодосий, который как живописец главное внимание уделял бы, безусловно, миниатюре.

И уж если все-таки привять точку зрения Немировского, что Медоварцев не мог быть автором орнамента рукописи, тогда, значит, в одном монастыре Николы Старого жили два Михаила Медоварцева: один — переписчик, другой — орнаменталист, что вряд ли возможно.

Изучение миниатюр евангелия Феодосия имеет исключительное значение: это единственная, хорошо сохранившаяся индивидуальная работа прославленного мастера. Несмотря на то, что он выступает здесь как миниатюрист, уяснить его живописную манеру чрезвычайно важно, чтобы попытаться найти его руку в росписях и иконах Феррапонтова монастыря, где, как известно, Дионисий работал с сыновьями. В еще большей мере это поможет представить, как выглядели росписи Благовещенского собора Московского Кремля, чья красочная поверхность ныне в значительной мере утрачена.

Миниатюры композиционно построены очень компактно. По сравнению с произведениями Дионисия они кажутся более тяжелыми и массивными. Низкие архитектурные фоны тесно окружают фигуры. Характерны постройки, поставленные наискось прямо за спинами евангелистов, с тяжелыми велумами, расположенными низко над их головой. В двух миниатюрах колонны как бы стоят непосредственно на головах евангелистов.

<sup>7</sup> Е. В. Зацепина. Указ. соч., стр. 134.

<sup>8</sup> Е. Немировский. Указ. соч., стр. 127.

Не по-дионисевски, мелкими дробными линиями пишет художник складки одежды. Но, пожалуй, больше всего отличается от Дионисия колорит миниатюр. Феодосий совсем не пользуется белым цветом. Его красочная гамма лишена многих оттенков одного цвета. Краски несколько резковаты и пестроваты: синий или голубой цвет он сочетает с малиново-розовым, охряным и фишашковым. Поземы — изумрудно-зеленые. Передний план написан более интенсивными красками, задний — более блеклыми оттенками тех же красок.

Ближе к Дионисию лица евангелистов: написаны они по светло-оливковому санкирю мягкими, легкими шпателями с легкой подрумянкой в более выпуклых местах, с белыми штрихами над бровями, с двумя белыми отметинами у внешней части глаза и одной около носа, с белой каплей на кончике носа. Похожи на Дионисия и очень тонкие коричневые линии, описывающие носы, и продолговатые, с белой окантовкой, глазные яблоки, очерченные двумя дугообразными линиями.

Несмотря на сходство живописной манеры в изображении лиц, миниатюры очень сильно отличаются не только от самого Дионисия, но и от тех произведений, которые принято считать школой или кругом Дионисия. На основании этого можно сказать, что Феодосий имел свое творческое лицо, но по своему живописному таланту очень сильно уступал отцу. Явно, что в росписи Ферапонтова монастыря он исполнял только подчиненную роль, основной же замысел принадлежал не ему.

Живописные приемы, использованные в рукописи Феодосия, во многом типичны для живописи Москвы начала XVI века. Характерно для этого времени нанесение лиц. Встречается во многих миниатюрах и иконах более интенсивная раскраска предметов первого плана и написанная теми же тонами, но более блеклых оттенков архитектура.

Евангелие, подаренное Гурию Тушину Василием III<sup>9</sup>, по заставкам и аркам вокруг миниатюр, безусловно, близко к Евангелию Феодосия. А. Н. Свириц датирует рукопись временем, близким Феодосию<sup>10</sup>. Е. Л. Немировский относит ее к 80-м годам XV века и считает самой ранней книгой Феодосия<sup>11</sup>. Однако, датируя миниатюры, Немировский обратил внимание на то, что они вклеены в более старую книгу, по водяным знакам действительно определяемому 80-ми годами XV века. Не обратил он внимания и на тот факт, что в 80-м году Василий III не мог еще называться великим князем, так как вступил на великое княжение только в 1505 году. Кроме того, сами миниатюры и орнамент заставок никак не укладываются в наше представление об искусстве XV века и целиком связаны с XVI веком. На листах с миниатюрами евангелистов Марка и Иоанна есть водяные знаки<sup>12</sup>, которые, к сожалению, не удастся точно определить: из-за очень плотной живописи они почти не просматриваются на свет. Ближайше же филиграны встречаются достаточно долго: от 1490 года до 40-х годов XVI века.

Миниатюры точнее можно датировать не по филигранным, а по собственноручной приписке Гурия Тушина, в которой говорится, что книгу эту подарил ему Василий III<sup>13</sup>. Известно, что Василий вступил на великокняжеский престол в 1505 году, Гурий умер в 1526 году. Поэтому датировка миниатюр должна колебаться где-то в этих пределах 1505—1526 года. По орнаменту заставок времен переделки рукописи и по темному сумрачному колориту миниатюр их нужно датировать скорее 20-ми годами XVI века<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Хранится ныне в ГПБ. Происходит из собрания Кирилло-Белозерского монастыря (Кир. Бел., 28/33).

<sup>10</sup> А. Н. Свириц. Указ. соч., стр. 89.

<sup>11</sup> Е. Л. Немировский. Указ. соч., стр. 158.

<sup>12</sup> Небольшой купюничик.

<sup>13</sup> Н. А. Казанков в статье «Книгописная деятельность Гурия Тушина» (ТОДРЛ, т. XVII.

М.—Л., 1961, стр. 117) доказывает, что приписка принадлежит самому Гурию Тушину.

<sup>14</sup> В книге есть и первоначальные заставки 80-х годов XV века. Заставки Евангелий Матфея

Однако сходство миниатюр рукописей Гурия Тушина и Феодосия проявляется только в орнаменте. Евангелисты же написаны здесь совсем иначе: фигуры их уже не имеют самостоятельного значения и, по меткому выражению А. Н. Свирина, сводятся к звучанию красочного пятна. Плоскостные и схематичные, тусклые по цвету, они не вырываются из красочного обрамления. В миниатюрах не нашла себе места и архитектура, которая неминуемо расширила бы пространство. Совсем иначе, чем у Феодосия, написаны лица евангелистов, без тонких плавей, лежащих объемом, почти плоскостно, с нанесенными сравнительно толстой линией носами и губами и выполненными небольшой точкой глазами.

Евангелие, очевидно, писал тот же художник, который переделывал орнаментальное убранство рукописи, специалист по орнаменту. Несмотря на то, что в оформлении чувствуется некоторая поспешность и отсутствие утонченной рафинированности книги Феодосия, автор его явно обладал декоративным даром. Все украшения рукописи очень хорошо согласованы и по цвету, и по расположению на странице. Даже тафта, вставленная между страницами перед евангелистами, выбрана не случайно и гармонирует по цвету с миниатюрами. Особенно красиво такое сочетание в изображении евангелиста Марка, где фигура в сине-зеленом гиматии с синими пробелами на малиновом фоне, обрамленная такого же цвета, как одежда, аркой прекрасно сочетается с темно-зеленой тафтяной завесой.

Рукопись, очевидно, переделывалась в Москве. По орнаменту она, безусловно, связана с Евангелием Феодосия, но, совершенно бесспорно, не может принадлежать его кисти. Общность орнамента книг дает возможность предположить, что в монастыре Николы Старого была книгописная мастерская, в которой писались новые и получали художественное оформление более старые книги. Вполне возможно, что с той же мастерской связано и окончательное завершение Евангелия Исаака Бирева 1531 г.<sup>15</sup>

О Евангелии Исаака Бирева, главным образом о его великолепном орнаменте, писали многие исследователи. Все единодушно датируют его 1531 годом, считая типично московским памятником, на который можно опереться при атрибуции других миниатюр. Книга эта датируется надписью, сделанной рукой писца на последней странице: «Лета 7039 (1531) книга святое евангелие письмо грешного инока Исаака Бирева. По вине греховной многими именованиями порекломя зовом. Простите в неключимстве. Аминь».

Дату рукописи подтверждают и ее водяные знаки — кардинальская шляпа (Лихачев, № 1388, 1389, в рукописях 1511 года). И несмотря на это миниатюры книги являются большой загадкой, которую в настоящее время можно разрешить только предположительно. Дело в том, что книга эта, такая единая на первый взгляд, даже с ненарушенным (что редко встречается) обрезом, имеет вставленные миниатюры. Все они вклеены в рукопись, но не на целых листах, как это делалось обычно, а в прорезанные в листах бумаги окна, несколько меньшие, чем сами миниатюры. Что миниатюры вклеены, ясно видно с оборотов листов. Бумага их отличается от бумаги рукописи и имеет другой водяной знак — восьмиконечную, неправильной формы звезду (см. Брик, № 6053, в рукописях различного происхождения 1444—1479 года). Водяной знак имеется на бумаге двух миниатюр книги — «Евангелист Матфей» и «Христос проповедует в синагоге». Таким образом, уже бумага миниатюр заставляет предполагать более раннюю, чем книга, дату.

Когда же миниатюры вклеены в рукопись, и не было ли это плодом позднейших переделок? На этот последний вопрос нужно ответить отрицательно. Миниатюры могли быть вклеены в рукопись только одновременно с ее созданием. Доказательством этому является арочное обрамление Матфея и двойные линии, тщательно закрывающие

и Марка наклеены поверх старых заставок, Луки и Иоанна написаны по старым заставкам; по краям заставок под белыми сохранились листы от старых заставок балканского орнамента.

<sup>15</sup> ГБД, ф. 304, № 8659. Происходит из собрания Троице-Сергиевской лавры.



Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия Бирева.  
1531 год. ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 11 об.

стык бумаги в других миниатюрах, выполненные, бесспорно, одновременно с заставками книги, судя по единству стиля и красок.

Арка евангелиста Матфея (стр. 262) очень близка к аркам Евангелия Феодосия и Гурия Тушина. Ее витые колонны имеют точно такие же базы и капители, как в миниатюре «Иоани и Прохор на острове Патмос» Евангелия Феодосия, а травный крутящийся орнамент верха повторяет орнамент арки Евангелия Гурия Тушина. В то же время арка выполнена, безусловно, автором заставок, так как тождественна с ними и по орнаментике, и по краскам. Художник, писавший арку, стремился приблизить ее к стилю миниатюры, но, несмотря на это, между ними улавливается некоторое различие.

Граница первоначальной миниатюры проходит справа и слева по контуру архитектуры и наверху по прямой линии между башнями. Орнамент верхней части фона миниатюры написан заново. Несмотря на то, что мастер стремился его сделать точно таким же, как внизу, он вышел более графичным и сочнее и менее динамичным,

легким. Внизу переплетающиеся золотые стебли тоще, сочнее и менее динамичны, чем легкие завивающиеся верха.

О одновременности арки и миниатюры говорят и различия в раскраске: бордово-красный фон внизу несколько теплей, вверху — холодной; примененный в арке синий цвет — чуть лиловой гамматия Матфея, а оранжевый совсем не встречается в миниатюрах.

Несмотря на то, что все миниатюры Евангелия Исаака Бирева<sup>16</sup> богато орнаментированы, их фоны и рамки отличны по декору от заставок и арки. В орнаменте мы не найдем сложных по форме цветов, мелких трав и усиков; в нем все проще и живописнее. Фон миниатюры «Евангелист Марк» (стр. 263) заполнен косой синей решеткой с многоцветными, кистью выполненными розетками, с золотыми точками на перекрестиях; рамка состоит из нескольких различных по цветам и орнаментам полос.

Свободно, живописно и в то же время конструктивно и четко написаны золотые ветви на ярко-синем фоне в миниатюре «Евангелист Лука» (стр. 264). Ярко-синия

<sup>16</sup> Речь идет о первых четырех миниатюрах; последняя же миниатюра «Христос, учащий в синагоге» будет рассмотрена особо.



рамка украшена красочными цветами, между которыми помещены бирюзовые листья, как бы состоящие из двух бутонов в виде восьмерки. В миниатюре «Иоани и Прохор на острове Патмос» (стр. 265) украшена только рамка, состоящая из различных полос. Все это позволяет утверждать, что миниатюры выполнены другим мастером, не автором заставок. Однако вряд ли миниатюры могли быть изготовлены специально для этой книги. Они по масштабу значительно меньше, чем обычно встречающиеся в рукописях, соответственно чему окружающие их поля листа значительно шире. Более ранние водяные знаки их бумаги также говорят об использовании в книге ранее изготовленных миниатюр.

Надписи на миниатюрах, к сожалению, не проясняют положения. Тексты на книгах и свитках евангелистов невозможно прочесть — это не буквы, а имитация букв. Надписи над евангелистами сделаны, всего вероятнее, во время вклейки миниатюр в книгу. Это совершенно точно можно сказать о двух надписях. Первая — над евангелистом Матфеем, сделанная на бумаге книги (не миниатюры) художником, написавшим арку; вторая — над евангелистом Лукой, каллиграфически и грамматически близкая надписи над Матфеем. В обоих надписях особенно характерно соединение первых двух букв в слове евангелист. Необычно и обозначение евангелистов. Вместо традиционной надписи около имени евангелиста «εωαγγιστος» стоит «εωαγγελιστος». Вероятно, такое обозначение появилось в начале XVI века; именно так обозначены некоторые евангелисты Евангелий Феодосия и Гурия Тушина.

Художник, написавший миниатюры, блестяще сочетает изображения с орнаментом. Фигуры не тонут в декоре, как в Евангелии Гурия Тушина; нет в них двойственности, которая чувствовалась в Евангелии Феодосия: с одной стороны — орнамент, с другой — изображение. Орнамент придает миниатюрам роскошный, нарядный вид; он украшает, но ни в коей мере не подчиняет себе изображение.

Фигуры евангелистов написаны свободно и объемно. Складки одежды соответствуют движению и строению человеческой фигуры. Миниатюры решены пространственно. Для большей пространственной свободы художник вводит в миниатюры необычные дополнительные детали: столики, стоящие один за другим, книги в различных переплетах, на различных подставках и т. д.



Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год.  
ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 101 об.



Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год.  
ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 161 об.

Четко и конструктивно правильно построена архитектура заднего плана. Разнообразные по формам здания с большим количеством деталей (портнки, пристройки, различные окошечки, колонки, велумы, занавесы) сильно вытянуты и очень изящны. Особенно интересны крестчатая постройка с двухколонными портнками под сложной крышей справа от Матфея и правильной формы базилика в изображении Марка.

Красочный строй миниатюр, основанный на очень ярких, интенсивных и темных сумрачных красках в сочетании с золотом и богатой орнаментикой, создает впечатление роскоши. Одежды евангелистов довольно однообразны, с преобладанием яркосинего и коричневого цветов. Матфей — в ярко-синем, с серыми пробелами и черными тенями гиматии и [темно-коричневым хитоне, написанном той же краской, что санкирь лиц евангелистов. Марк — также в ярко-синем гиматии, окутывающем всю фигуру, и коричневом хитоне, видном только у ворота. Лука — в коричневом гиматии и ярко-синем хитоне. Иоанн — в синем хитоне и зеленовато-синем гиматии. Прохор — в ярко-синем хитоне и ярко-красном гиматии. Разнообразны формы

сиделища цвета красноватой охры с ассистом, сделанным творенным золотом. Позем во всех миниатюрах ярко-бирюзовый, с красными мелкими штрихами, — даже и в миниатюре «Иоанн и Прохор на острове Патмос», хотя в этой композиции, изображенной на фоне гор, позема обычно не бывает. Сами горки розовато-сиреневого цвета, также редко встречающегося в русской живописи. Важно отметить, что в архитектуре фонов в основном использованы те же, что на первом плане, краски: синие крыши повторяют по цвету одежды, зеленые колонны — позем, красные велумы и драпировки — подушки, на которых сидят евангелисты, и т. д.

Индивидуализированные лица евангелистов написаны очень тонко и объемно по темно-коричневому санкирю плавными высветлениями того же коричневого цвета, с легкой мягкой подрумянкой в наиболее выпуклых местах. Необычно глубоко посажены глаза. Тонкие, положенные в несколько линий оживки еще лучше выявляют форму лица. В той же технике и теми же красками написаны руки и ноги. Очень характерно написаны подошвы ног с округлой пяткой, вырезом на подъеме и закругленными пальцами.

Перечисленные признаки миниатюр: яркий и одновременно сумрачный колорит, орнамент фонов, широкие рамки из различных орнаментальных полос, детализированная архитектура, большая пространственная глубина и перегруженность различными предметами мебели, свобода поз и объемность фигур евангелистов, необычность изображения лиц, рук и ног — все это ставит под сомнение их русское происхождение. Это особенно ясно чувствуется при сопоставлении миниатюр с другими русскими рукописными изображениями, где использована та же иконография.

Лука Евангелия Бирева написан по такой же схеме, что Матфей у Феодосия. Оба евангелиста сидят на скамьях с невысокой спинкой на красной подушке, оперев скрещенные ноги на невысокую подставку, и похояжим жестом рук держат развернутый свиток. Использование единого образца чувствуется и в расположении складок одежды, и в том, что из нимбов вырастают золотые цветы. Но в живописной системе заметна большая разница. В первую очередь это относится к лицам: Феодосий пишет по светло-оливковому санкирю легкими плавными с небольшими белыми отметинами, мастер Евангелия Бирева — по темно-коричневому санкирю высветлением коричневого же цвета, с оживками, положенными для выявления формы лица. Нижнюю часть фигуры Феодосий делает несколько тяжеловатой, а ноги уменьшает. Складки одежды у него меньше выявляют форму тела, но более дробные и мелкие. Иногда Феодосий недостаточно понимает образец, превращая в волнистую линию одежду под правым бедром евангелиста, закрученную у мастера Евангелия Бирева жгутом. Как бы завязывая на нимбе изгибающиеся золотые ветви, заполняющие фон, Феодосий использует тот же прием, что и автор миниатюр Евангелия Бирева, но из нимба Матфея вырастает всего одна ветвь. При этом у Луки ветви кажутся объемными, а у Матфея превращены в плоскостную, четкую как бы металлическую решетку. Архитектуру Феодосий пишет совсем по-иному, отдаленно используя архитектурные формы фресок Феропонтова монастыря. Колорит миниатюр Феодосия значительно мягче.

Из этих наблюдений можно сделать заключение, что вряд ли миниатюры Феодосия предшествовали миниатюрам Евангелия Бирева. Если оба художника использовали одни и те же образцы, то ближе к ним был автор миниатюр Евангелия Бирева. Доказательством служит сравнение Евангелия Бирева с миниатюрами рукописи,



Евангелист Иоанн и Прохор на острове Патмос.  
Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год.  
ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 306 об.



Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия из б. собрания Лукашевича. Первая половина XVI века. ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 11 об.

Несмотря на то, что рамки здесь широкие, они решены совершенно иначе, чем в Евангелии Бирева. Там — несколько разнообразных по форме и по цвету орнаментальных полос, не согласованных с декором заставок; здесь — краски и стиль тот же что и в заставках. Орнамент в изображениях евангелистов Евангелия Лукашевича также во многом сходен с миниатюрами Евангелия Бирева. При сравнении становится ясным, что художник не копировал миниатюры Евангелия Бирева, но, очевидно, имея их перед глазами, старался создать по этим мотивам новое произведение. В этом убеждает сходство и поз евангелистов, и орнамент фонов, и архитектуры заднего плана, и красок, и даже лиц евангелистов.

происходящей из собрания Лукашевича<sup>17</sup>. Авторы каталога собрания Я. Н. Шапов и Т. Б. Ухова считают рукопись московской и датируют ее первой половиной XVI века. По водяным знакам — единокор и буква «Р» (см. Лихачев, № 1564—1565 в рукописи 1520 года., Брике, № 8536 в рукописях 1519—1522 годов) датировку можно уточнить 1520—1530 годами.

Трудно предположить, что автор этой книги не знал Евангелия Бирева. Все ее художественное оформление — и заставки, и рамки вокруг тафтных вставочек, миниатюры — схоже с ним очень во многом. Миниатюры рукописи написаны на бумаге книги, и одновременность выполнения их со всем декором не вызывает никаких сомнений. Убеждают в этом и рамки миниатюр, по манере и по краскам близкие к заставкам и инициалам. Рамки сделаны из разнообразно раскрашенных полос, расположенных в виде гармошки<sup>18</sup>. Художник варьирует цвет рамок в зависимости от раскраски миниатюр. Рамка как бы объединяет эти цвета. В соответствии с красным хитомом и синим гиматием евангелиста Марка художник окружает миниатюру красной с синим рамкой, в цвете рамки миниатюры «Иоанн и Прохор» охряной, синий и красный отвечают синим и красным цветам одежды и охряному цвету гор.

<sup>17</sup> ГБЛ, ф. 152, № 54. Собрание И. Я. Лукашевича и Н. А. Маркевича. Описание составили Я. Н. Шапов и Т. Б. Ухова, ред. И. М. Кудрявцева (ГБЛ, Отдел рукописей, М., 1959, машинопись).

<sup>18</sup> Такой же орнамент есть в барабане Софии в Киеве. См. «Орнаменты Софии Киевской». Под общ. ред. И. А. Грабовского. Киев, 1949, стр. 51.

Миниатюры рукописи Лукашевича выполнены с несравненно меньшим мастерством. Позы евангелистов скважны; у них слишком прямые спины, одиобразно составленные вместе ноги. Нарушены и пропорции: преувеличены головы, а руки и ноги уменьшены. Все изображение гораздо более плоскостно.

Очень показательно сравнение орнамента фона миниатюр с изображением Луки из Евангелия Бирева и Матфея из собр. Лукашевича (стр. 264, 266). Безусловно, изображен один и тот же орнамент. Но, если, в первом случае — это густо переплетенные золотые ветви и листья, как бы окружающие нимб евангелиста и вырастающие из него, во втором художник, также завязывая ветви на нимбе, разрывает их и получает не сплошной орнамент, заполняющий весь фон, а отдельные веточки. Постройки заднего плана рукописи Лукашевича как бы скомбинированы из построек рукописи Бирева. Правая постройка у Марка (стр. 267) почти точно повторяет правую же постройку у Луки Евангелия Бирева, а левая постройка близка к левой же у Марка из Евангелия Бирева и т. д. Но постройки заднего плана решены несколько более обобщенно, более плоскостно и менее конструктивно. Так, если колонны миниатюры с изображением Марка в Евангелии Бирева стоят на высокой подставке, то колонны Матфея в Евангелии Лукашевича — на небольшой скамеечке, висящей в воздухе. Отказывается художник и от обычных в древнерусском искусстве расположенных один за другим столиков, оставляя лишь один традиционный столик.

В миниатюре рукописи Бирева «Иоанн и Прохор на острове Патмос» (стр. 265) необычная для древнерусского искусства композиция из двух кругов (один описывается вокруг Иоанна, другой — вокруг пещеры, на фоне которой сидит Прохор), в то время как мастер Евангелия Лукашевича решает сцену традиционно (стр. 269) Фигуры подчинены круглящейся композиции, и для лучшей связи их в единое целое на горке помещено дерево. Исчез здесь непривычный для Руси позем. Художник во всех миниатюрах подражает колориту Евангелию Бирева. Похоже написана одежда Луки — синий хитон и коричневый в основе, с сильными серо-зелеными пробелами гиматий. Также близки цвета одежд Иоанна и Прохора, но василько-синий хитон и зеленый гиматий даны в мягком сочетании, а синий, лилового тона хитон Прохора хорошо гармонирует с его красным плащом. Горы в отличие от биревых гор в Евангелии Бирева написаны серооливковой охрой. Позем теряет яркую резкость голубовато-зеленого тона и становится мягким, темно-зеленым. Сочетания красок в



Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия из 6. собрания Лукашевича. Первая половина XVI века ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 119 об.



Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия из 6. собрания Лукашевича. Первая половина XVI века. ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 257 об.

в пол-листа имеет четыре изображения евангелиста, пять заставок и четыре инициала. В книгу вклеен лист с записью: «Книга написана на Валааме для Хутынского монастыря в Новгороде иноком Закхеем в 7000 (1495) году». Евангелие из собрания Срезневского; на книге есть его пометка: «Сие Евангелие приобретено попутно в Ярославле и получено мною... с почты 19 мая 1857 года». Как и почему книга попала в Ярославль — неизвестно.

На вкладном листе библиотеки с описанием рукописи сказано, что запись на вклеенном листе принадлежит писцу Евангелия, что, очевидно, не соответствует действительности. Она сделана совсем другим, чем рукопись, почерком, вероятно, XVII века и написана на другой бумаге. В лучшем случае это монастырская пометка Хутынского монастыря. Хотя водяные знаки рукописи — небольшой кувшинчик с одной ручкой — и делают эту запись вероятной, так как встречаются в двух кви-

Евангелии Лукашевича значительно более мягкие и характерные для русской живописи. Лица евангелистов имеют сходство с лицами Евангелия Бирева. Это не просто следование одной иконографической схеме, а явное стремление передать особенности оригинала, хотя художник работает в своей манере. Он берет темный, но не коричневым, а оливковый санкирь, высветляет его зеленоватой охрой, не употребляет подрумянки, а белые оживки кладет более толстыми линиями и в обычных местах, а также привычно для себя, неглубоко «сажает» глаза. Другими словами, желая подражать образцу, пишет лица своими, ранее выработанными приемами.

Евангелие Лукашевича — интересный пример отношения древнерусского художника к образцу. Не копируя точно миниатюры, он берет их отдельные элементы, приспособляет к своей привычной манере, отбрасывает кажущиеся ему ненужными детали и изменяет согласно своему вкусу красочную гамму. И несмотря на то, что этот мастер несравненно слабее автора миниатюр книги Исаака Бирева, в его искусстве есть элементы творческого начала.

Более далекие отголоски миниатюр Евангелия Исаака Бирева улавливаются в Евангелии-апракос из собрания Рукописного отдела БАН<sup>19</sup>. Евангелие-апракос

гах северного происхождения 1491—1500 годов (Лихачев, № 1290—1295, 1171, 1172), мы не можем ей до конца доверять. И возможно, что покупка рукописи Срезневским в Ярославле не простая случайность.

Вся книга написана на одной бумаге с одинаковыми бумажными знаками; на той же бумаге исполнены и миниатюры. И хотя многие листы ее подклеены, никаких подозрений, что миниатюры, заставки и инициалы не современные рукописи, не возникает. Все миниатюры, очевидно, принадлежат одному художнику. Заставки и инициалы написаны также одним мастером, но не автором миниатюр. Интересно, что в миниатюрах и заставках использованы мотивы других рукописных книг (в некоторых случаях — более старых, а в других — более новых), показывающие широкую осведомленность и умение автора использовать образцы согласно своему вкусу<sup>29</sup>.

Миниатюры во многом связаны с традициями XV века: двухцветные красные рамки, полосы которых разделены белой линией, золотые гладкие фоны, зеленые полосы. Миниатюра «Иоанн и Прохор на острове Патмос» иконографически связана с рядом миниатюр второй половины XV — начала XVI веков. Близе всего к ней миниатюра из Евангелия Казанского краеведческого музея, происходящего из Твери. Повторены позы и расположение фигур, складки одежды, почти одинаковы



Евангелист Иоанн и Прохор на острове Патмос. Миниатюра Евангелия из б. собрания Лукашевича. Первая половина XVI века. ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 257 об.

<sup>29</sup> Заставки перед началом Евангелий от Иоанна и Луки почти точно повторяют заставки тех же Евангелий рукописи собрания БАН, ф. 13, л. 1.26. Разница в заставках Евангелия от Луки лишь в том, что в описываемой рукописи листочки внутри орнамента заставки расположены симметрично, а в Евангелии 13.1.26 одному листочку справа соответствуют два листочка слева. Заставки одинаковы и по раскраске. В них использованы бирюзовый, синий, малиновый, в небольшом количестве оранжевый. Все краски даны в нежном сочетании, с очень характерными белыми тонкими описями цветов. Другие заставки состоят из традиционных неовизантийских цветов, принятых более сложные формы и разнообразную раскраску, из отдельных цветов реальных форм, листьев зубчатого орнамента, окружающего заставку.

Инициалы рукописи тоже во многом близки книге 13.1.26. Но живописные, как бы перетекающие буквы той рукописи здесь приобретают более твердый рисунок, ясно выраженный растительный характер, в них больше деталей и подробностей. Показательна в этом отношении буква «В» (инициал Луки), состоящая из круглящихся, извивающихся стеблей и листьев фантастических форм, среди которых помещен четырехлепестковый цветок на вполне реальной цветоножке.



Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия-тетр.  
1495 года. БАН, 24.4.26

знавший московское искусство, скорее ярославец, чем северянин.

Об этом же свидетельствует и архитектура заднего плана, в которой более отдаленно, чем в рукописи (ф. 152, № 54), во все же вполне определенно, использованы мотивы зданий из Евангелия Исаака Бирева. Крестообразная в плане постройка справа у евангелиста Матфея (стр. 270) — та же, что в Евангелии Исаака Бирева. Но художник передает ее менее сложно, без выступающих вперед двухколонных портиков и сложной по форме крыши, замененной обычным шатром. Повторена также и правая постройка в миниатюре с изображением евангелиста Луки, где на стройных колоннах покоится двуступенчатая крыша, а между колонн протянут занавес. Разница в этих постройках только в том, что в Евангелии Исаака Бирева внутри колоннады есть стены и крыша, лежащие на прямой балке, а в книге из Библиотеки Академии наук пространство между колоннами свободно и передняя балка прорезана стрельчатой аркой. В архитектуре Евангелия Исаака Бирева, построенной геометрически правильнее, больше подробностей, она более мелочная по разработке.

горки и пролет пещеры. В рисунке различия очень невелики, но миниатюра тверской рукописи более живописна и обобщена. В миниатюре Евангелия БАН больше подробностей: мелочная графическая разделка одежд и увеличение числа уступов четко очерченных горок. Отличается цвет миниатюр. Вместо мягких, несколько бледных тонов тверского Евангелия (голубой хитон и разбеленно-зеленый гиматий Иоанна, темно-красный с голубыми пробелами плащ Прохора) колорит миниатюры состоит из сочетания нежных и светлых красок (бледно-голубой, с белыми пробелами хитон и лиловый, с зелеными пробелами гиматий Иоанна, ярко-красный плащ Прохора на фоне охристых горок на первом плане с розовыми и нежно-зелеными уступами сзади).

Нежные розовые и зеленые тона, использованные здесь только в раскраске горок, в других миниатюрах рукописи из БАН являются основными. В нежно-розовые хитоны и нежно-зеленые гиматии одеты евангелисты Марк и Матфей. Такие тона в одеждах близки по колориту и красочным сочетаниям к иконам московской школы начала XVI века. Это говорит о распространении московского влияния на другие живописные центры, о том, что украшением рукописи занимался художник,



Но общность миниатюр не исчерпывается только сходством двух построек на заднем плане. Безусловное сходство имеют и лица евангелистов, хотя в миниатюрах Евангелия из Библиотеки Академии наук они значительно проще, написаны менее объемно и живописными приемами, типичными для русского искусства конца XV века.

Есть общие черты и в расположении складок одежды: например, в обоих случаях у Луки (*ср.* 271) из-под гиматия с опущенным вниз заостренным концом виден край хитона с вертикальными складками. Но в миниатюрах есть признаки, говорящие об их провинциальном происхождении: несколько преувеличенные головы, широкие большие ноги, еле помещающиеся на маленьких подставках высокие седалища. Прием, когда художник, не вытягивая фигур, помещает их на более высокие седалища, отчего они кажутся дегкими, как бы парящими, известен нам по миниатюре с апостолом Петром из Апостола Библиотеки им. Ленина последней четверти XV — начала XVI века<sup>21</sup>.

Миниатюры и заставки рукописной книги из БАН говорят о пространстве в конце XV века московских влияний. Особенно важно, что в этих миниатюрах достаточно точно датированной рукописи конца XV века, причем рукописи, происходящей не из столичной школы, использованы мотивы миниатюр Евангелия Исаака Бирева. Очевидно, мотивы эти уже прочно вошли в русское искусство, причем существовали миниатюры, которые служили промежуточным звеном между миниатюрами книги Исаака Бирева и их северными вариациями. Это еще раз подтверждает нашу датировку миниатюр Евангелия Бирева XV, а не XVI веком и доказывает, что они ценились на Руси и послужили образцом для иллюстрирования рукописей. Можно предположить, что миниатюры эти хранились в Троице-Сергиевской лавре именно как образец для создания других книг и уже потом для них была специально изготовлена рукопись, в которую они и были вклеены.

Аналогии архитектуре миниатюр из книги Исаака Бирева можно найти не только в книгах, но и в других живописных произведениях. Интересно сравнить с ними Царские врата первой половины XVI века из села Марково Ростовского района



Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия-тетр.  
1495 года. БАН, 24.4.26

<sup>21</sup> ГБЛ, ф. 173, № 4.



Проповедь Христа. Миниатюра из Евангелия Бирева.  
1531 год. ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 327 об.

молодые люди. Их фигуры даны в различных поворотах. Внизу — сцена исцеления. В центре — старик в монашеских одеждах черпает из колодца воду. Слева на земле сидят два слепых отрока в белых одеждах с длинными посохами, глаза одного закрыты, другой держится за глаз рукой. Справа у колодца стоит еврейский священник, протирающий глаза, около него — слепой отрок с длинным посохом, правее на траве — обваженный мужчина (расслабленный). Сцены расположились одна над другой на холмах, поросших лесом. Наверху город Назарет, окруженный высокой стеной, с многими башнями и островерхими крышами, напоминающий средневековые замки и похожий на архитектуру французских миниатюр XV века. На французские миниатюры похожи и мягкие холмы, поросшие ветвистыми деревьями.

Ярославской области, хранящиеся в МиАР<sup>22</sup>, где ряд построек заднего плана близок зданиям Евангелия.

Миниатюра «Проповедь Христа в синагоге» (стр. 272) помещена в Евангелии Исаака Бирева перед началом сборника 12 месяцев (л. 327 об). По содержанию она соответствует началу индикта (началу года), который праздновался 1 сентября. В греческом иконописном подлиннике сказано: «Когда же Христос, Бог наш, изволил благословить начало времени, а лучше — все время, созданное им прежде веков, вошел в иудейскую синагогу, то ему подали книгу пророка Исаии. Он, раскрыв ее, нашел место, где было написано: «Дух господен на мне, ибо он помазал меня благовествовать нищим, послал меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение и слепым прозрение» (Евангелие от Луки, гл. 4, 16—22).

Христос в синем гиматии и лиловом хитоне изображен в центре сидящим на престоле с раскрытой книгой в руках; его фигура повернута в пол-оборота вправо. С двух сторон к нему движутся народы в синих и красных одеждах, в различных головных уборах, в черных и лиловых санагах. Лица людей разнообразны — это старцы и

Миниатюра написана в двух различных манерах. Лица и фигуры выполнены в живописной, близкой другим миниатюрам рукописи манере; архитектура, деревья, холмы и рамка кажутся нарисованными пером, а в действительности написаны тонкой кистью. Почему в миниатюре такое сочетание различных стилей, объяснить трудно. Возможно, что прообразом миниатюры послужила гравюра и художник хотел ее передать технику. Хотя близость отдельных элементов миниатюры к Франции не определяет ее происхождения, но, безусловно, говорит о влиянии Западной Европы.

В русской живописи редко встречается подобный сюжет. Однако из Троице-Сергиевой лавры происходит и другая рукопись<sup>23</sup>, миниатюра которой (ср. 273) точно повторяет последнюю миниатюру Евангелия Исаака Бирева, — Сборник певческий. Водяные знаки (см. Лихачев, № 1374, 1387 — 1510—1511 годы; Брике, 1050 — 1530—1545 годы). Книга была вложена в Троице-Сергиев монастырь епископом сарским и подонским Досифеем Забелой. Досифей Забела хиротонисан 23 января 1508 года и умер 2 февраля 1544 года<sup>24</sup>. Погребен на Крутицах в Москве, где с первой половины XV века постоянно жили сарские владыки. Таким образом, по водяным знакам и приписке рукопись может быть датирована 1510-ми—1540-ми годами. По почерку она скорее должна быть отнесена к 10-м, но не к 40-м годам. Миниатюра написана на бумаге рукописи, и нет никаких оснований датировать ее другим, чем рукопись, временем.

Архитектура, горки и лес на обеих миниатюрах повторены почти буквально. Они настолько близки, что трудно отказаться от предположения, что одна из них послужила образцом для другой. В таком случае образцом могла быть только миниатюра



Проповедь Христа. Миниатюра Евангелия из Троице-Сергиевой лавры. Начало XVI века. ГБЛ, ф. 304, № 411, л. 1а, об.

<sup>23</sup> ГБЛ ф. 304, № 411. См. Выставка «История русской культуры XI—XVII веков в памятниках письменности». Каталог. М., 1959, № 14—15; Т. Б. У х о в а. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии. — «Записки Отдела рукописей ГБЛ», вып. 22. М., 1960, стр. 128.

<sup>24</sup> П. Стр о е в. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, столб. 1034.

Евангелия Исаака Бирева, так как в миниатюре Сборника нет нижней сцены и в архитектуре изображены не все постройки.

Несмотря на почти полную идентичность сразу видно, что миниатюру Сборника писал русский художник, связанный корнями своего творчества с московской школой живописи, в которой еще живы были традиции Андрея Рублева. В центре изображен сидящий фронтально, с раскрытой книгой Христос, одетый в охряные, сверкающие одежды. К нему с двух сторон подходят апостолы в разнообразных по цвету, но выдержанных в одном темном тоне одеждах. Позы людей и цвета их одежд близки к русским иконам. Белый город на верху горы со спускающимися вниз башнями и фигуры апостолов как бы обрамляют и выделяют главное на миниатюре — фигуру Христа.

В сравнении с этим изображением миниатюра Евангелия Исаака Бирева кажется менее значительной и гораздо более жанровой. В ней ясно выражен не смысл сцены, а подробный рассказ. По-другому в Сборнике написаны и лица участников: охрами по оливковому санкирию, с соблюдением иконографических особенностей, приятных в русском искусстве. Лица, несмотря на небольшие размеры, имеют определенно русский характер.

Сравнение этих миниатюр также показывает, что автором миниатюр Евангелия Исаака Бирева вряд ли мог быть русский художник. Можно предположить, что они были выполнены одним из заезжих мастеров, которые работали при дворе Василия III. Но более вероятно, что их привезли уже в готовом виде: в какой-либо другой книге или просто как миниатюры.

Происхождение миниатюр остается достаточно загадочным. Пожалуй, по стилю они ближе всего к немногим известным нам памятникам с Афона. В частности, техника выполнения лиц евангелистов значительно ближе к таким иконам, как «Христос» из Сербского монастыря на Афоне XIII века<sup>25</sup>, чем к русским святым.

Е. В. Зацепина высказала интересное соображение по поводу личности Исаака Бирева. «Можно думать, не явилась ли эта покаянная запись отголоском того обстоятельства, что в том же 1531 г. два иконостаса Троицкой лавры — ученик Максима Грека Сильван и Исаак Собака — привлекались по судебному делу Максима Грека, причем Сильван был осужден на заточение, а Исаак Собака являлся только свидетелем по этому делу. Не исключена возможность, что Исаак Бирев также был в числе писцов, работавших при Максиме Греке (до нас дошли далее не все имена этих писцов), и считал себя скомпрометированным участником в его работах<sup>26</sup>».

Предположение Зацепиной чрезвычайно интересно. Если Исаак Бирев был действительно человеком, связанным с Максимом Греком, то тогда нам делаются понятными пути, по которым могли попасть миниатюры в рукопись Евангелия Исаака Бирева. Максим Грек прибыл в Москву с Афона<sup>27</sup> и вполне мог привезти с собой афонские рукописи и миниатюры, которые его ученик Исаак Бирев мог использовать впоследствии для Евангелия. Стилистический анализ миниатюр подтверждает предположение Е. В. Зацепиной.

<sup>25</sup> D. Talbot Rice. Art of the Byzantine era. London, 1963, стр. 217.

<sup>26</sup> Е. В. Зацепина. Указ. соч., стр. 150.

<sup>27</sup> Максим Грек был вызван в Москву в 1518 году с Афона Василием III для перевода церковных книг. Принимал деятельное участие в спорах между иосифлянами и нестелжателями. В Москве на соборе 1525 года был осужден и сослан сперва в Иосифо-Волоколамский монастырь, затем в 1531 году в Тверской Отрочь монастырь и в 1551 году переведен в Троице-Сергиев монастырь, где в 1556 году умер (см. В. П. Антониова, Н. Е. Минаева. Каталог древнерусской живописи, т. II, М., 1963, стр. 303).

# АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОНЫ В НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ XIV ВЕКА

Е. Я. ОСТАШЕНКО

**П**ри изучении архитектурных фонов средневековой русской живописи внимание исследователей привлекают разные аспекты темы. Наиболее распространен историко-археологический подход: архитектурному стаффажу икон и миниатюр отыскиваются реальные аналоги. Такие работы обогащают наше представление о древнерусской архитектуре, о круге образов, известных художникам, о характере влияния непосредственных жизненных впечатлений на их творчество, но в них почти не ставится вопрос о роли архитектурных изображений в собственной структуре живописного произведения. Следует также помнить, что архитектурные реалии являются скорее исключением в средневековой живописи.

Несравненно более широко распространенные условные формы архитектуры также рассматриваются с разных точек зрения. В ряде работ сделаны попытки их систематизации<sup>2</sup>. Архитектурные изображения как органическая часть композиции

<sup>1</sup> Н. Султанов. Образцы древнерусского зодчества в миниатюрах.— «Памятник древней письменности», вып. VIII. СПб., 1881, В. Н. Щепкина. Жизнь Нинонта. М., 1903, стр. 6—11; А. В. Арциховский. Миниатюры синодального списка Никонской летописи.— «Сборник статей и содокладов ученой деятельности академика А. С. Орлова». М., 1934, стр. 123; А. В. Арциховский. Древнерусская миниатюра как исторический источник. М., 1944, стр. 104—106; Н. Н. Воронины. У истоков русского национального искусства.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР». М., 1952, стр. 257—316; А. Н. Свирипи. К вопросу об изображении архитектурных форм в произведениях древнерусской живописи, хранящихся в собрании Государственной Третьяковской галереи.— «ГТГ. Материалы и исследования», т. I. М., 1956, стр. 10—20; Н. Н. Воронины. Литературные источники в творчестве древнерусских зодчих.— ТОДРЛ, т. XIII. М.—Л., 1957, стр. 364—374; Т. Сидорова. Реалистические черты в архитектурных изображениях древнерусских миниатюр.— «Архитектурное наследство», вып. 10. М., 1958, стр. 73—100; М. А. Ильин. Изобразительное искусство, т. XVII, 1960, стр. 105—113; А. Стоянович. Об изучении архитектурных форм на материале некоторых русских икон.— «Византийский вестник», т. XVI, 1961, стр. 116—123; Н. Н. Воронины. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II. М., 1962, стр. 140, 142—143, 147; О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 88, 166, 172, 177, 192—194.

<sup>2</sup> В. Н. Щепкина. Указ. соч., стр. 6—11; А. Н. Свирипи. Указ. соч., стр. 13—20; М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. М., 1963, стр. 111—112; О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 43, 48, 88, 177—184, 188, 190, 192.

разбираются в работах по истории византийского и древнерусского искусства, а также в работах, посвященных отдельным произведениям древнерусской живописи. Принципиальные изменения в структуре живописных произведений, характеризующие основные этапы стилистического развития византийской живописи в XIII—XIV веках, нашли отражение в работах В. Н. Лазарева<sup>3</sup>, О. Демуса<sup>4</sup>, С. Радойчића<sup>5</sup>. В них нет детального рассмотрения архитектурного фона, но выявлена зависимость композиционного построения фона и трактовки отдельных архитектурных форм прежде всего от стилиевой принадлежности памятника<sup>6</sup>.

Интересно вскрыть такую же зависимость в древнерусской живописи, связанной с византийской художественной традицией. Древнерусская живопись, как и византийская и южно-славянская, в XIII и XIV веках переживала большие изменения, отличающие ее от искусства XII века. Но этот процесс еще не полностью изучен, так как многосложен и обладает, по-видимому, рядом особенностей, присущих лишь русской художественной культуре. Одной из существенных сторон этого процесса является изменение трактовки предметного окружения в произведениях живописи и, в частности, трактовки архитектурных фонов.

В сравнении с другими элементами живописной композиции архитектурные фоны обладают наибольшей «объективностью». Формы архитектурных кулис, характер их трактовки, пропорциональные, ритмические и иные отношения с фигурами всякий раз возникают и развиваются в соответствии с внутренними закономерностями стиля. Показателем стиля является также степень изменчивости архитектурных изображений. Вместе с тем их механическое воспроизведение позволяет угадывать отголоски больших художественных движений и в произведениях глубоко провинциального склада, как, например, в некоторых памятниках раннего XIV века, возникших в Северо-Восточной Руси. Благодаря тому, что архитектурные фоны представляют второстепенную, т. е. строго сюжетно неогороженную, часть композиции, они сильно видоизменяются даже в пределах одного художественного круга. Но основной запас форм и их трактовка для каждой из живописных школ складываются исторически, что позволяет прослеживать связи между ними на примере архитектурных изображений. Наконец, характер образного построения конкретного живописного произведения определяется подходом к изображению и этой части композиции. Как показывают работы В. Н. Лазарева<sup>7</sup>, М. В. Алпатова<sup>8</sup>, Н. А. Деминой<sup>9</sup>, при рассмотрении архитектурных фонов появляется много разнообразных наблюдений, замечаний, сравнений. В настоящей работе

<sup>3</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, М., 1947.

<sup>4</sup> O. Demus. Die Entstehung des Paläologenstil in der Malerei. — «Berichte zum XI Internationalen byzantinischen Kongress», München, 1958.

<sup>5</sup> S. Radoyčić. Die Entstehung Malerei der Paläologischen Renaissance. — «Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft», VII, Graz-Köln, 1959.

<sup>6</sup> Близкую направленность имеет анализ архитектурного стаффаж палеологовской живописи в кн. Д. В. Айяноу. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917. Но исходная позиция в книге — стремление доказать зависимость константинопольской живописи XIV века от итальянского искусства — обусловливает формальный, хотя и логически выдержанный характер анализа. Благодаря этому выводу книги могут быть приняты только в качестве правильных частных наблюдений. В статье М. В. Алпатова, посвященной иконе «Благовещение» из Троице-Сергиевской лавры (ТТ) (M. Alpatoff. Eine Verkündigungssikone aus Paläologen Epoche in Moskau. — «Byzantinische Zeitschrift», Bd. XXV, 1925, стр. 347—357), рассмотрение архитектурного фона служит определению места иконы в ряду произведений палеологовской живописи. Она сравнивается в статье с фреской и. Первентис в Мистре и с мозаиками Кахриз Джаме. В одном случае указывается на сходство форм, в другом — отмечается близость композиционного построения.

<sup>7</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961. В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.

<sup>8</sup> M. Alpatoff. Указ. соч., стр. 347—357; М. В. Алпатов. Икона «Сретения» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиев. лавры. — ТОДРЛ, т. XIV, М.—Л., стр. 557—564.

<sup>9</sup> Н. А. Демина. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. — ТОДРЛ, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 311—324; Н. А. Демина. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.



«Борис и Глеб». Житийная икона из Коломны. Первая половина XIV века. ГТГ



«Владимир посылает Бориса против печенегов». Деталь житийной иконы «Бориса и Глеба» из Коломны

мы ограничиваемся рассмотрением ряда икон XIV века, на примере которых можно представить постепенное сложение композиции архитектурных фонов. Все эти произведения относятся к периоду, предшествующему появлению развитых архитектурных фонов на русской почве.

В иконе «Борис и Глеб» из Коломны первой половины XIV века<sup>10</sup> (ГТГ) своеобразно соединены черты нового искусства XIV века и предшествующего времени, что, видимо, было характерно для определенного направления московской живописи этой эпохи. Старые традиции выступают в ней наиболее определено. Они сказываются прежде всего в общей концепции изображения. Сохранена логика членения поверхности доски: поля, обрамляющие центральную часть иконы, объединены однородным пространственным слоем, они не дробятся на ряд углубленных композиций центричес-

<sup>10</sup> Принята датировка В. Н. Лазарева («История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 74).





«Погребение Бориса». Деталь житийной иконы «Бориса и Глеба» из Коломны

кого характера и в целом по отношению к среднику имеют меньшую пространственную глубину. Это объясняется таким же, как и в более ранних иконах, разграничением функций средника и полей иконы. Поля с клеймами и средник получают ясное тектоническое и образное осознание.

Житийная икона совмещает в себе два момента: объект поклонения, молитвенного общения — средник иконы — и наглядная запись событий жизни святого на полях. Это деление сохраняется и в иконе «Бориса и Глеба». Автор иконы стремится к предельно ясной читаемости изображений, отыскивает для каждого из них свою изобразительную формулу, акцентирует контуры изображений, располагает клейма непрерывными полосами.

Клейма почти никак не отделены друг от друга, их объединяет ровный белый фон, преобладающий на полях, и притом отсутствуют широкие полосы или интервалы между отдельными клеймами. Но здесь же намечаются и новые черты. В архаизирующих иконах XIII века роль рамки играли архитектурные задники, симметрично

обрамляющие каждое из клейм. При стремлении к полной плоскостности каждого клейма их объединение в целом достигалось путем механического сложения.

Художник XIV века, давая запись событий, показывает их связанность во времени, постепенность, что находит выражение в новых композиционных принципах, проявившихся здесь. Композиция икон предшествующего времени однозначна: фигуры, архитектурный задник и фон доски объединены плоскостью и по отношению к ней выполняют одну функцию — ее тектонического членения. В некоторых случаях предельная обобщенность изображений фигур и зданий почти доходит до выразительности иероглифической записи, что мы видим, например, в иконе «Георгий с житием» начала XIV века (ГРМ).

Икона «Борис и Глеб» позволяет судить о новом подходе к задачам изображения. В композициях клейм плоские, почти бесплотные фигуры и архитектурные сооружения сдвинуты с ранее строго фиксированных мест. В расположении зданий на фоне намечается большое разнообразие. Они стоят то по середине клейм, то сдвинуты к одному краю или же сдвинуты относительно друг друга по высоте. Между изображениями архитектуры, фигур и предметов обстановки устанавливаются подвижные, склонные к изменениям связи.

Каждое отдельное изображение вместе со строгой неподвижностью утратило абсолютную замкнутость, определенность и однозначность. Материальность предмета устанавливается только в связи с другими такими же изображениями, но степень материальной конкретности каждого отдельного изображения минимальна. Отношения тяжести, большей или меньшей плотности полностью укладываются в отношении более или менее насыщенных цветовых пятен. В зависимости от формы, цветовое пятно приобретает пространственную определенность. Верхи шатров, зданий и храмов имеют по-разному окрашенные вертикальные и наклонные или сферические поверхности. И только этими сопоставлениями, совершенно не прибегая к каким-либо разворотам в пространстве, мастер достигает намека на объем. Один и тот же цвет, в зависимости от сочетания, от характера оформления может служить и предметом, и фоном и характеризовать разные предметы. Таковы, например, белый цвет фона на всех клеймах и белые шатры, красные и синие верхи шатров и такие же пятна одежды, скалы и позем перед шатром. Цвет и форма выступают здесь еще в неразрывном единстве. Соответственно и фигурные изображения не противопоставлены архитектурным или пейзажным фонам, их функции еще не поделены, как в более поздних произведениях XIV века. Все изображения в целом противостоят поверхности, выступающей как единая среда. Поэтому, например, в сцене «Перенесение мощей Бориса и Глеба» ощущение пространственности в большей мере создается расположением фигур перед поставленными на разной высоте плоскими кулисами. Фигуры «выходят» из верхней левой церкви и несут раку к проему нижней. В других сценах его объем передается сопоставлением немного моделированных, темных скал за шатром и фигур перед ним.

Этот композиционный прием сохраняется во всех клеймах иконы, чем достигается естественное объединение их, ощущение временной связанности изображаемых событий, несмотря на то, что сюжетная последовательность в чередовании клейм здесь не сохранена. В то же время, не нарушая общего строя композиции, в ряде сцен архитектурный задник получает непосредственно пространственное толкование, что служит еще более важным признаком нового стилистического этапа. Предмет, изображенный в перспективе, уводит наш взгляд в глубину пространства, мы мысленно откладываем вглубь от нас меру этого предмета. Тем самым он дает выражение и пространству, именно: делает его соизмеряемым, т. е. конкретным<sup>11</sup>.

Сам типаж архитектурных изображений в иконе можно разделить на две группы:

<sup>11</sup> А. И. Некрасов. О явлениях ракурса в древнерусской живописи. — «Труды Отделения искусствоведения РАНИОН», т. I. М., 1926, стр. 9—10.

имеющий прямые аналогии в предшествующем искусстве и носящий более самостоятельный характер.

В сценах «Владимир посылает Бориса против печенегов», «Святополк одаривает убийц», «Святополк посылает убийц» представлены сооружения простейших геометрических форм, небольшие в плане, как бы столпообразные, с покрытием на одно или два ската или плоским куполом. Их поверхности не имеют каких-либо архитектурных членений: карнизов, тяг, окон; широкие проемы, обозначенные черным цветом, поднимаются на всю высоту сооружения. Толщина стен при этом не показывается. Получив объемную трактовку, развернутость в пространстве, эти формы несколько не приобрели значительности и массивности. Они сохраняют ощущение правильности чертежа, и его условность и бесплотность и вместе с тем абсолютная замкнутость и единичность каждого объема напоминает геометризованные задники архаизирующих икон XIII века. В перечисленных клеймах традиционна и вся схема композиции. Разделение действующих лиц, из которых один противопоставлен остальным тем, что восседает перед зданием, часто встречается в византийских миниатюрах XI века<sup>12</sup> и представляет устоявшуюся композиционную формулу. Но черты нового сказываются в том, что архитектурные фоны содержат теперь сопоставления нескольких объемов: основного здания, кубического сидалища и стенки, завершающейся прямоугольными выступами, наподобие части классического карниза — сухариков<sup>13</sup>. Изображенные предметы даны под разными углами зрения, благодаря чему они не сливаются в один нерасчлененный массив, как в более ранней живописи. В то же время они создают небольшую пространственную глубину, чем сопоставления различно окрашенных цветовых плоскостей в других клеймах. Это мы видим в клейме с изображением Бориса и Георгия Угрина перед шатром. Кубическое сидалище Бориса не выглядит чужеродным телом на фоне шатра, только слегка обозначенного как объем.

В клеймах, имеющих объемные формы, казалось бы против логики композиции, нет линии позыма, т. е. не фиксируется горизонтальная плоскость. Фигуры изображаются на фоне низкой стенки и сдвигаются почти на самый нижний край клейма. Цветная полоса позыма имеется лишь в тех сценах, где иначе нельзя отделить вертикальную и горизонтальную плоскость (сцены у шатра).

Даже единичная, условно трактованная форма дает тот намек на действительное расположение тел в пространстве, который удовлетворяет художника, и он не обращается к дальнейшей конкретизации этого ощущения. Сопоставление условных форм архитектуры, обстановки и фигур в каждой отдельной композиции подчинено созданию целостного впечатления. В связи с этим один композиционный принцип варьируется художником неоднократно.

В клеймах «Владимир посылает Бориса против печенегов», «Святополк велит мужам вышгородским убить Бориса» объемы зданий и сидалищ, близкие по пространственной ориентации, указывают на различную эмоциональную окраску изображенных сцен. В первом клейме обращены друг к другу фигуры, здание и зубцы стены, к центру обращено сидалище Владимира. Наряду с позами и жестами фигур и предметное окружение выражает характер их общения — единение, согласие. При

<sup>12</sup> См. В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1947., табл. 124а, 129, 150а.

<sup>13</sup> Этот мотив встречается в ряде рукописей XIII века, иногда в целом носящих черты сильной архаизации. Например: Евангелие с Деяниями Апостолов в ГИБ, греч. 401. В монументальной живописи наиболее близкие формы представляет п. Апостолов в монастыре Печ., XIII век (V. R. P e t k o v i č. La peinture serbe du moyen âge, II. Beograd, 1934, XXVI, XXVIII). В несколько измененном виде эта архитектурная деталь присутствует в росписях начала XIV века, включая фрески Кахрза Джами, Старо-Нагоричино, Студенцы. Часто эта деталь заменяется столь же перспективно трактованным фризом на городках — например: Новый Завет первой половины XIV века из Венской Национальной библиотеки (theol. gr. 300), Евангелие 1304 года из Ватопеда (Афон) (Cod. 938), или дополняется другими объемными формами — как фризы из наклонно положенных кирпичиков (Евангелие из ГИБ, греч. 101, и Евангелие из Британского музея, Burney, 20).

этом есть доля отождествления архитектурного объема с фигурными изображениями, обусловленная их пропорциональным строем. Здание, немногим более высокое, чем стоящий Борис, воспринимается третьим участником сцены.

Во втором клейме Святополк вместе с седилицем почти вдвинут в проем круглого здания и отделен от «музей», жмущихся тесной кучкой воле здания. Архитектурное обрамление служит непреходимой границей для фигур, создает два несмешиваемых плана действия.

Клеймо «Святополк одаривает убийц» отличается наиболее сложным композиционным построением. Два объема — здания и седилица — противопоставлены друг другу. Здание повернуто от центра композиции, а седилице вместе с фигурой Святополка к центру, в сторону предстоящей группы «убийц». Позы и жесты фигур близки к изображениям первого клейма, с Борисом и Владимиром. Другой смысл композиции создан почти целиком характером движения архитектурного стаффажа. Фигура Святополка заключена между двумя расходящимися плоскостями. Это сосредоточивает на ней особое внимание, отделяет от других персонажей, определяет их связь как внешнюю, формальную.

Таким образом, эта условная архитектура принимает на себя функции раскрытия первичного смысла живописной композиции. Условность ее также восходит к композиционным традициям в их русской редакции. Несмотря на объемную трактовку архитектурных сооружений, из всего сложного комплекса образного воздействия используется только способность архитектурного фона абстрагировать пластическое движение фигур.

В двух клеймах «Потаение тела Владимира» и «Погребение Бориса» архитектурные формы имеют другую трактовку и иначе участвуют в композиции. Действие происходит не рядом с архитектурой, а на фоне одного или нескольких зданий, из которых каждое, несмотря на малые размеры, имеет пропорции и вид реального архитектурного сооружения, сохраняет его масштаб.

Деление архитектурного стаффажа на условный и «реальный»<sup>14</sup> присуще многим, хотя и не всем, периодам византийской и древнерусской живописи. Но со сменой стилистических этапов меняется осмысление указанных типов архитектурных изображений. В описываемой иконе архитектурные изображения не только напоминают исторически реальный тип здания, но обладают долей конкретности в его трактовке. Примером более традиционного подхода к изображению аналогичных форм в иконе может служить клеймо «Перенесение мощей Бориса и Глеба». В нем обе церкви представлены в виде плоских и схематично обрисованных кулис<sup>15</sup>.

Пропорциональное отношение фигур и архитектуры в клеймах «Потаение тела Владимира» и «Погребение Бориса» иное, чем в предшествующих иконах. Оно таково, что позволяет представлять здания и фигуры расположенными на значительном расстоянии друг от друга. Благодаря этому и размеры зданий приближаются к размерам фигур, не теряя значительности. Между ними нет среднего связующего звена — предметов обстановки. Архитектурный фон выступает как аккомпанемент действию, а не его участник. Каждое здание сохраняет свойственные ему конструктивные членения. Ротонда в сцене «Потаение тела» и круглая церковь в клейме «Убийство Бориса»

<sup>14</sup> На это указывал для живописи XVI века В. Н. Щепкин (В. Н. Щ е п к и н. Житие Нифонта, стр. 6—11).

<sup>15</sup> Изображение храмов в сочетании с фантастическими плоскими кулисами и в такой же плоской трактовке имело распространение в коминионский период, но только в произведениях XIII—XIV веков архитектура получает почти историческую достоверность в ц. Метрополии в Мистре, ок. 1310 года (G. M i l l e t. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, табл. 70) и. Апостолов в монастыре Печ, после 1254 года (V. R. P e t k o v i c. Указ. соч., рис. 34), а также в архаизирующих миниатюрах болгарской Хроник Манассии (cod. vat. slav. II) (И. Д у й ч е в. Миниатюры на Манаассиева летопись. София, 1962, табл. 28, 38, 46). На русской почве образец близкого решения дает Спаское Евангелие начала XIII века из Ярославского музея, Хроника Георгия Амартола начала XIV века (ГБЛ, ф. 173, № 100, л. 296б., л. 125об., л. 225 об.).

делятся на три яруса. Причем нижний выступает как подклет с перспективно трактованными небольшими окнами.

Икона «Борис и Глеб», которая возможно представляет целое направление в московской живописи этого времени, показывает один из путей становления стиля XIV века. Его характеризует значительное усложнение композиционных построений, их многообразие, способное передать оттенки эмоциональных состояний персонажей. В этом отношении в композиции намечаются уже несколько основных приемов построения архитектурного фона, какие будут развиты в древнерусской живописи конца XIV — начала XV века. Одновременно типы архитектурных изображений и пропорции фигур говорят о полном незнании мастером каких-либо новшеств палеологовского искусства. На органическую связь с искусством предшествующего времени указывает особенно повышенная бесплотность и невесомость изображений, отсутствие конкретности в трактовке каждой отдельной сцены, что и объединяет их в непрерывающиеся ряды.

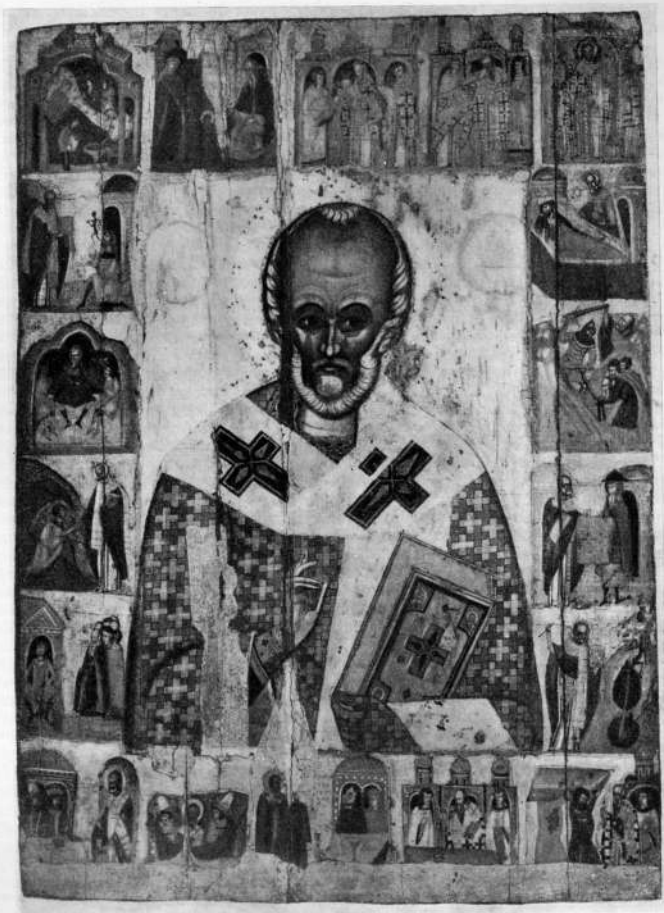
Во второй иконе из Коломны — в «Николе» с житием, первой половины XIV века<sup>16</sup> — преодоление традиции проходило иным путем. Композиционные построения не усложнены, но энергично форсированы выразительные приемы, и это придало иконе принципиально иной характер по сравнению с иконой «Бориса и Глеба». В общем соотношении срединки и полей нет той конструктивной ясности, которая присутствовала в первой иконе. Особая сосредоточенность внимания на каждом отдельном действии и даже позе отдельной фигуры затрудняет переход от одного клейма к другому. Линия повествования не объединяет изображенные события, наоборот, здесь выделены наиболее характерные черты каждой сцены, характерные не с иконографической, а именно с художественной точки зрения, т. е. создается всякий раз иной зрительный образ, обладающий художественной самостоятельностью.

Объединяющее начало отдельной композиции клейм лежит внутри нее: это принцип живописной лепки изображения, который распространяется и на архитектурные фоны. В отличие от первой иконы, цветные пятна не являются здесь равно окрашенными участками живописной поверхности, ограничивающими объемы. В сопоставлении друг с другом они приобретают способность к более сложной и дифференцированной характеристике предметной среды. Это в свою очередь служит пространственному определению изображений и создает основу для единства композиционного решения каждой сцены. Живописная лепка изображений создается не действительно сложно разработанными цветовыми отношениями, а применением условного приема, который существует как краткая формула этих отношений. Цвет, даже совершенно одинаковый в основе, отличается в композиции тем, какого характера белильные отметки его покрывают. В строении ликов, на одеждах, на куполах зданий — блики как бы выхватывают форму, создают ее объемный характер, несмотря на то, что очерки этих высветлений достаточно статичны, иногда до полной симметрии. Белильный контур располагается на всех проемах зданий рядом с темными отверстиями, усиливая их глубину, им же отмечены некоторые членения архитектурной формы — карнизы, фронтоны.

Кроме того, почти все изображения архитектуры покрыты сплошь по вертикальным плоскостям свободным белильным орнаментом. В сопоставлении с равно окрашенными частями эти поверхности кажутся как бы раздробленными светом, что создает отдаленнейшее напоминание игры светотени, тем более явственное, что пропорции архитектурных форм и орнаментов не соответствуют друг другу. Орнамент много крупней и не зависит от формы.

На том же сочетании светлых бликов и отдельных цветowych пятен строится и выразительность фигурных изображений. Отсюда неразрывное единство всех

<sup>16</sup> Здесь мы также придерживаемся датировки В. Н. Лазарева (см. «История русского искусства», т. III, стр. 74).



Икона «Никола» с житием из Коломны. Первая половина XIV века. ГТГ



«Рождество Николы». Деталь иконы «Никола» с житием из Коломны

изобразительных элементов композиции и общий характер движения. Свет в данном случае не динамизирует пространственно трактованные формы, но является основным композиционным фактором, выводящим изображения из абсолютной застылости и схематичности.

Архитектурные сооружения имеют ту же пластическую замкнутость, массивность, что и фигуры. Как скульптурная рама, они выделяют целую сцену, либо служат ей нерасчлененным фоном, либо соответствуют группам персонажей, вписывающихся в их границы, либо просто симметрично замыкают композицию.

В сопоставлении архитектурных форм и фигур нет сюжетной обусловленности. Все здания имеют фронтальную точку зрения, а редко изображенные предметы обстановки служат, скорее, продолжением пластического движения фигур. Фигуры почти вплотную придвигаются к архитектурному фону, не сливаясь с ним. В свою очередь архитектурные изображения продолжают до нижнего края композиции, лишённой

почвы, поэма. Объемная трактовка всех изображений создает из каждой композиции род рельефного построения.

В иконе «Никола» с житием типа архитектурных сооружений можно подразделить на две группы — буквально повторяющие формы XII—XIII века и характерные для начала XIV века. Первые — столпообразные здания с куполами и, в одном клейме, с покрытием на два ската, с проемами почти на всю высоту. — аналогичны изображенным на иконе «Борис и Глеб». Но в отличие от последних, они еще больше напоминают не реальные здания, а эдикулы, так как сохраняют только самые основные признаки архитектурных сооружений. Кроме того, они с точностью повторяются в разных сценах и имеют другие пропорциональные отношения с фигурами. Эти формы характерны для большинства клейм, как, например, «Приведение в учение», «Явление царю Константину», «Исцеление бесноватого», «Никола покупает ковер», «Дмитрий перед горожанами», и два клейма «Чуда об Агриковом сыне».

Различия композиционных построений с участием этого типа архитектуры не столь значительны, как в иконе «Борис и Глеб». В сцене «Дмитрий перед горожанами» главный персонаж выделен не только тем, что помещен на фоне здания, но и нарочитым плоскостным разворотом здания, акцентирующим позу Дмитрия. Двухскатная кровля здания видна сразу по обе стороны фронтона. Это прием самый обычный при изображении архитектуры в произведениях XII века. Разделение двух групп персонажей в сценах «Чуда об Агриковом сыне» осуществлено как сопоставление двух отдельно поставленных зданий, в которые вписаны фигуры. Традиционному расположению зданий по краям клейма придается некоторая подвижность путем сдвигов проемов относительно осей симметрии здания и фигур относительно всей архитектуры в целом. Здания соединены низкими стенками, едва намеченными белыми. В одном из клейм («Исцеление бесноватого») стенка имеет верхнюю часть, отдаленно напоминающую карниз из прямоугольных выступов на первой иконе.

Второй тип архитектурных изображений не имеет прямых аналогий в искусстве предшествующего времени. Так же, как в иконе «Борис и Глеб» из Коломны, они приближены к типам реальных построек. Это однокупольное здание и трехглавые храмы, данные как бы в разрезе. При этом во всех сценах, происходящих в храмах, фигуры располагаются на их фоне. Не свойственная иконе «Борис и Глеб» динамизация действия достигается тем, что оно сосредоточивается в более сжатых границах. Фигуры не выходят за внешние пределы, обозначенные архитектурной формой. Градации глубины построения обозначаются фигурами, аданскими и их проемами, темный цвет которых показывает самый удаленный план.

В двух сценах — «Рождество» и «Три мужа в темнице» — фигуры помещены внутри проема, как бы в интерьере. При этом в первой сцене обращает на себя внимание сложное пространственное размещение фигур по плану и сложной формы здание; вторая — ограничивается одной трехлопастной массивно трактованной рамой, напоминающей киот<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Разрезы зданий, типа изображенного в клейме «Рождество Николы» коломенской иконы, имеют Сийское Евангелие 1339 года (БАН, 189), Хроника Георгия Амартола, начало XIV века, л. 210 об., икона «Троица» из Ростова XIV века (ГТГ), «Никола» из Николо-Угрешского монастыря 1380-х годов (ГТГ). Различные разрезы храмов имеют, кроме того, выходящая миниатюра «Хроника Амартола», начало XIV века, позволяющая видеть в ней некоторые черты реально существовавшего здания (О. И. Погобеда о а. Указ. соч., стр. 31—32, рис. 1), икона «Введение во храм» из с. Кринго, начало XIV века (ГРМ), изображающая деревянную шатровую церковь (П. М а к с и м о в, Н. В о р о н и н. Деревянное зодчество XIII—XVI вв.— «История русского искусства», т. III, стр. 264), и более поздние иконы, такие, как «Никола и ростовские святители», вторая половина XIV века (ГТГ), «Никола» с житием, конец XIV века, из Ростова (ГТГ), «Никола» с житием из Каргача, вторая половина XIV века (ГТГ).

Разрез трехглавого храма, аналогичный изображением «Николы» из Коломны, представляет греческая Псалтирь середины XIII века (ГБЛ, греч. 269, л. 4). В ней также прозрачные окнами барабаны поставлены на прямоугольные тамбуры.





«Явление царю Константину». Деталь житийной иконы «Никола» из Коломны

Появление так называемых «реальных» типов архитектурных изображений, наряду с изменением трактовки традиционных, является характерной чертой древнерусской живописи раннего XIV века и отражает, по-видимому, изменения идейного порядка. Эти формы встречаются в произведениях различных живописных школ. Выработанный в предыдущем периоде набор условных обозначений каждого места действия заменяется формами, вызывающими зрительные жизненные ассоциации. Становится важной не простая констатация факта, не наиболее краткая его запись, но достоверность его изображения.

В искусстве предшествующего периода место действия представляла или характерная его часть<sup>18</sup>, как, например, храм — отдельно стоящий киворий с престолом,

<sup>18</sup> Попытка более детального раскрытия символики архитектурных изображений сделана в кн. О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 43, 48.

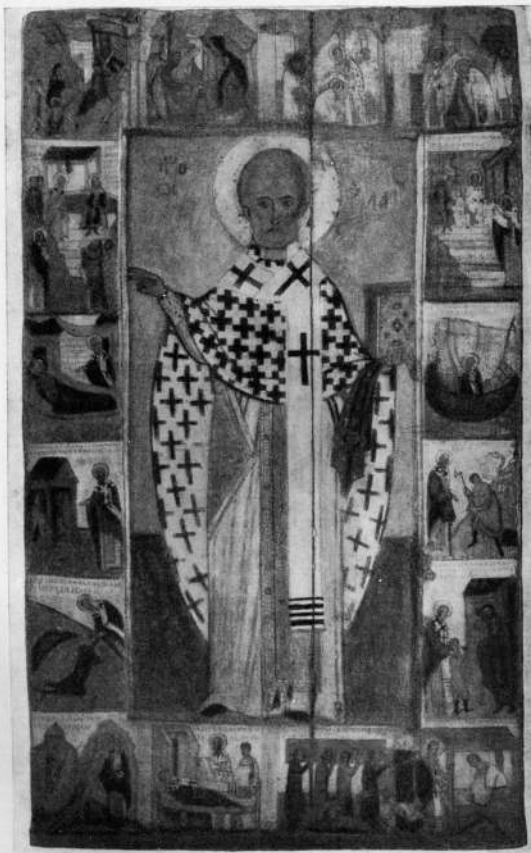
или сопоставление разнообразных плоскостно развернутых кулис. В них могут включаться изображения «реальных» построек — одноглавых храмов, но они имеют ту же обезличенность, что и условные формы. В рассматриваемой иконе изображенные храмы обладают сложностью и некоторой «индивидуальностью» построения. Благодаря этому композиция клейма приобретает более конкретный характер, даже при том, что изменения композиционных приемов не столь значительны. Архитектура служит не только чисто композиционным задачам, но и продолжает нести смысловую нагрузку, обозначая место действия. Конкретность каждой формы определяет и замкнутость и относительно малую ее подвижность. С этим связано и появление в иконе «интерьеров». Их происхождение, видимо, выводится из типичной византийской архитектурной декорации — рамки, включающей в себя черты здания, этот прием был известен на Руси, как показывают миниатюры XI—XII веков<sup>19</sup>.

Иконы из Коломны, несмотря на большое несходство, представляют один этап сложения стиля XIV века и близкую художественную среду. В обоих произведениях сужено использованы новые композиционные выразительные возможности, которые выработало к этому времени палеологовское искусство. В них наблюдается абсолютизирование одного приема, придание ему качества универсальности в построении всей композиции. Это особенно наглядно показывает икона «Никола», где сопоставление светлого и темного, условный «свет» служит единственным и конструктивным и эмоциональным элементом композиции. В обеих иконах обнаруживается тесная связанность с художественными идеями XIII века и ограниченность перехода к новым композиционным решениям. Их архитектурные фоны содержат мотивы, даже отдаленно не напоминающие палеологовские, но получившиеся из развития условных архитектурных задников ранних икон. Несмотря на различную трактовку, иконы сохраняют общий принцип деления архитектурных форм на столпообразные сооружения и «реальные» здания. Их общей чертой является логическая законченность, понятность каждой отдельной формы.

То, что эти особенности не относятся только к московской школе живописи, подтверждают иконы начала XIV века ростово-суздальской школы и архаизирующие памятники второй половины XIV века (иконы северных писем). Видимо, они обусловлены случайным характером общения с византийской художественной культурой, свойственным в первой половине XIV века всей древнерусской живописи. При этом более широкое применение отдельных изобразительных мотивов палеологовского искусства часто не исключает названных композиционных черт, так как новые типы изображения нередко осмысливаются по-старому. В сохранившихся памятниках московской и ростово-суздальской школ XIV века противоречие это остается непреодоленным. Выделяется лишь одна икона — «Ветхозаветная Троица» из Ростова (ГТГ), где обильное применение палеологовских мотивов носит целостный характер. Только в новгородской школе живописи еще до середины XIV столетия устанавливается тесная связь с этим направлением византийского искусства. Об этом говорят такие памятники, как Васильевские врата, Лихачевские врата, Евангелие, Хлуд. 30, ГИМ. Новгородские художники уже в это время прибегают к прорисам с произведений, обладающих всеми чертами развитого стиля. Но и интересы художников других живописных школ лежали в той же плоскости.

Икона «Никола Зарайского» из с. Большие Соли XIV века (ГРМ) обладает многими чертами примитива, но архитектурный стаффаж несет отклики более сложных композиционных решений. Архитектурные формы в ней целиком заимствованы

<sup>19</sup> Трирская Псалтирь, 1078—1087 годы, Изборник Святослава 1073 год, Добрылово Евангелие, 1164 год. В отличие от них Федоровское Евангелие начала XIV века, несмотря на обилие орнамента, конкретизирует в большей степени и формы церкви, и ее внутреннее пространство. На эту же тенденцию указывает изображение на пластине Васильевских врат 1336 года. Ангел из «Благовещенья» помещен здесь внутри многолопастной арки перед лестницей.



«Никола Зарайский». Житийная икона из с. Павлова. XIV век. ГТГ



«Рождество Николы». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский»  
из с. Павлова. XIV век. ГТГ

из предыдущего периода. Почти в каждом клейме чередуются зданьяца с высокими проемами, крытые на один скат, куполом или конусом. Они устанавливаются на нижний край клейма, а позем, если он изображается, расположен за ними. Как и в иконе «Борис и Глеб», одно клеймо почти не отделено от следующего, граница намечена тонкой красной полоской.

В основном, круглые здания имеют слабо выраженный объем, а прямоугольные в плане изображены в перспективе. И те и другие (как и фигурные изображения) как бы невесома, что свойственно и архитектурным изображениям иконы «Бориса и Глеба». Но при этом композиции клейм полностью лишены выразительности и художественной дельности коломенской иконы. Своим стремлением к разграничению места действия икона «Никола Зарайского» несколько напоминает «Никола» из Коломны. Отдельные фигуры и целые группы помещены в проемах здания. Эти проемы имеют овалыне очертания, ближе чем в коломенской иконе напоминающие вертикальные сечения зданий. Фигуры видны в них не целиком, иногда по пояс или по колена. Между зданиями находятся стенки более высокие, чем в первых иконах,



«Приведение в учение». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из с. Павлово.  
XIV век. ГПГ

и фигуры располагаются иногда за ними. Здесь нет «реальных» зданий, но некоторые черты трактовки традиционных архитектурных изображений указывают на отдаленные отголоски палеологовских форм. Одно из зданий в клейме «Явление царю Константину» покрыто зонтичным куполом, во второй сцене «Чуда об Агриковом сыне» здание, изображенное позади родителей Василия, имеет небольшую вогнутость, напоминающую экседру. Продолговатый, слегка выпуклый навес в сцене «Преставление» — род кивория — имеет пространственную трактовку. Между его колонками расположено ложе, а колонки имеют капители, хотя и сильно упрощенные.

На многих сооружениях, наряду с обычным белильным орнаментом, изображены фризы из косо поставленных кирпичиков — декорация, не встречавшаяся на иконах из Коломны и изображающая конструктивные членения архитектурной формы. Как декорация изображаемой архитектуры (а не просто в виде обрамления композиции) эта деталь появляется в XIII веке.

Особенно важными представляются те изображения, в которых, хотя и в примитивном толковании, угадываются новые композиционные приемы. В клеймах «Рождество», «Явление царю Константину», «Явление епарху», «Чудо об Агриковом сыне»



«Зашушение Ария». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из с. Павлово. XIV век. ГТГ

разделение сцены на планы делается с помощью архитектурных изображений даже более разнообразно, чем в иконе «Никола» из Коломны. Фигура либо выходит из-за здания, либо видна в проеме, либо стоит за стенкой. Последний прием особенно широко распространен в сербской живописи конца XIII—XIV веков, он обусловлен стремлением членить пространство на параллельные ряды. При этом за стенкой помещаются фигуры второстепенные (например, служанки в сцене «Рождество Богоматери»), в чем сказывается античная традиция, возродившаяся в это время<sup>20</sup>. Правда, в данном случае мы имеем памятник, дающий минимальное представление о подобном оригинале, но указывающий на его существование в ростово-суздальской живописи. С определением характера примененных в иконе архитектурных мотивов особый смысл получает свойственная ей примитивность художественного языка. Это отнюдь не памятник конца XIII — раннего XIV века, как определяет, например, икону В. И. Антонова<sup>21</sup>. Возникшая в отсталой художественной среде, она может датироваться серединой и даже второй половиной XIV века.

Икона «Никола Зарайский» из с. Павлово XIV века (ГТГ) являет собой один из наиболее ранних памятников древнерусской живописи, где явно сказываются черты палеологовского искусства как в формах архитектурного стаффажа, так и в композиционных приемах, но при этом сохраняются и черты, общие с коломенскими па-

<sup>20</sup> С. Радойчић. Роль античности в старой сербской живописи. — «Гласник државног музеја у Сарајево», 1946, стр. 43.

<sup>21</sup> В. И. Антонова. Московская икона начала XIV в. из Киева и «Повесть о Николае Зарайском». — Труды, т. XIII, М. — Л., 1957, стр. 383.

мятниками. Здесь также можно обнаружить два вида архитектурных фонов — более традиционный и новый, но каждый из них отличается от коломенских икон.

Условные столпообразные зданьца, изображенные здесь в трех сценах, крыты на один или два ската, имеют черепичные крыши, проемы разной формы, иногда совсем узкие, и все они развернуты в пространстве. Пропорции, характер членений и размеры отличают их от подобных форм в предыдущих памятниках и усиливают в них некоторые черты реальных сооружений. Здесь впервые можно отметить разграничение отдельных частей зданий путем выявления их конструктивных особенностей, а не только сопоставлениями цветовой плоскостей. На каждом здании показан вынос крыши, скос карниза и тяги под ним.

К этой же группе в данном случае относится здание в виде одноглавого храма в сцене «Никола отдает ковер жене старцевой». Он имеет характерный вертикальный разрез, проходящий не по центру здания, чем напоминает сооружение в клейме «Рождество Николы» из Коломны.

Второй тип архитектурных сооружений представляет собственно палеологовские формы. В клеймах «Рождество», «Приведение в учение», «Поставление в епископы», «Преставление» появляется сооружение в виде прямоугольной трехстенной кулисы без верхнего покрытия, в двух клеймах — обширные ступени, завершающиеся сидальницами, в нескольких сценах — разной формы киворни (в виде пологого свода и плоского навеса на четырех колонках) и в одной сцене («Рождество») прямоугольное здание с плоским верхом и сильным выносом карниза, показанное снизу. Кроме того, впервые здесь появляется велум, соединяющий здания. Все эти мотивы не только бесспорно палеологовского происхождения, но и особенно характерные для этого искусства. Их появление означает следующий этап развития: изображенное здание утрачивает смысловую конкретность, его роль в уточнении сюжетного содержания сводится на нет. Одно и то же место может обозначаться самым разным набором архитектурных форм, в то же время разные сюжеты помещаются в одинаковые архитектурные обрамления. Одновременно как бы происходит возвращение к символическим изображениям XII века. Разной формы киворни служат признаком того, что действие происходит в храме, но они имеют пространственную трактовку. Уже по одной этой примете можно отличить памятники, тяготеющие к XII веку и к более передовому направлению.

Архитектурные формы этого типа освобождены от связи с каким-либо реальным архитектурным прототипом в своей общей конфигурации, т. е. прежде всего не имеют характера законченности. Сооружения представляют произвольно выбранную часть целого — отдельно стоящий навес, лестница, здание без крыши и передней стены. Это лишает композицию строгой устойчивости и придает ей черты фантастической условности, нарушает все заранее известные пропорциональные отношения между фигурой и архитектурой. Здания лишаются абсолютных размеров, которые сохранялись за ними даже в коломенских иконах, их величина и сложность обусловлены лишь внутренними композиционными задачами. Здания и предметы обстановки уравниваются в своем значении и в целом создают некую пространственную среду, не обладающую ограниченностью и определенностью, но заключающую в себе сложные градации отношений между изображенными предметами. Здания не следуют за фигурными изображениями в одинаковых поворотах или противопоставлении, что характерно для ранних памятников. И те и другие приобрели более самостоятельный характер. Отношения двух архитектурных форм выступают более подвижными, каждое из зданий рисуется с особой точки зрения, отличающейся по высоте. Одновременно здесь имеется тенденция к уточнению внутренних членений отдельной формы, намечены капители колонок киворня, карнизы, на торцевых сторонах боковых стен прямоугольной эседры слегка обозначены пиластры. Все это является признаком сложившегося нового стилистического этапа.

Более конкретное рассмотрение архитектурных мотивов в некоторых клеймах позволяет сделать предположение о художественной традиции, с которой, хотя и отдаленно, связана рассматриваемая икона.

В сцене «Рождество Николы» два здания по краям композиции создают род террасного построения. Слева уступом спускаются торцы боковых стен «прямоугольной экседры», справа в обратном движении изображено выдвинутое ложе, прислоненное к прямоугольному зданию. Повороты зданий обладают большой пространственной активностью, которую создает не интенсивность движения, но его масштабность. Здания членятся на крупные объемы, понижаясь к переднему краю композиции и создающие ощущение их нагроможденности.

Фигуры размещаются среди этой фантастической архитектуры, как внутри условного скалистого пейзажа. Они имеют собственную пространственную ориентацию, не вписываются в контуры зданий и значительно ниже их, но вместе с тем они определяют промежутки между архитектурными сооружениями и уточняют их отношения.

Лишенные геометрической четкости очертаний, архитектурные изображения обладают в большей степени выразительностью движения масс.

Подобный принцип композиции находит себе место в памятниках сербской живописи XIII века, где построение незамкнутого, ирреального пространства достигается нагромождениями различных форм, обладающих массивностью, иногда даже повышенной тяжеловесностью и материальностью<sup>22</sup>. Точной аналогии для композиции «Рождества Николы» в целом найти не удалось, но для каждой из входящих в нее архитектурных форм можно привести их большое количество. Очень близкое, такое же простое толкование прямоугольной экседры мы встречаем в Жиче (1312 год.), изображение евангелистов в парусах<sup>23</sup> и, в еще более примитивной трактовке, чем в иконе, в сербской Псалтири в Мюнхенской Гос. библиотеке<sup>24</sup>. Усложненная колоннами, различными дополнительными сооружениями, выступами, консолями, эта форма преобладает в монументальной живописи Византии и балканских стран до второй половины XIV века и встречается в рукописях этого времени. Второе здание не обладает такой характерностью, но его общие очертания восходят к античному образцу — башне с плоским верхом. Постановка по диагонали широкого ложа, прислоненного к зданию, встречается в сцене «Рождества Богоматери» в росписях Градаца (XIII век), ц. св. Климента в Охриде (1295 год), в Студенице (1314 год) и ц. Метрополии в Мистре (ок. 1310 года)<sup>25</sup>. Но в отличие от названных памятников форма ложа в иконе лишена лаконичности и кубовидности сербского образца, а в верхней части ложа сказывается привычка к плоскостному развертыванию изображения<sup>26</sup>. Композиция клейм «Поставление в епископы» и «Заушение Ария» также характеризуется стремлением к созданию определенной среды для действия. Здесь наглядно представлена часть интерьера, занятого высокой лестницей, на которой в одном клейме поставлены два седалища, а в другом — седалищем служит верхняя ступень. Сверху к этому сооружению добавлены в одном клейме киворий, в другом — прямоугольная экседра, но они не определяют композицию в целом. Ее наиболее важной особенностью является проведенное здесь членение по высоте. Фигуры располагаются на двух ярусах — восседают на троне и предстоят перед ним. Но между ними нет

<sup>22</sup> Наиболее ранний, по характерный пример фрески ц. Апостолов в монастыре Печ, XIII век (V. R. Р е т к о в и ć. Указ. соч., табл. XXVI).

<sup>23</sup> G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. I. Paris, 1954, табл. 49, 7.

<sup>24</sup> J. Strzykowski. Die Miniaturen des serbischen Psalters. Wien, 1906.

<sup>25</sup> G. Millet. La peinture... fasc. II. Paris, 1957, табл. 60; fasc. III. Paris, 1962, табл. 1, G. Millet. Monuments byzantins de Mistra, табл. 73.

<sup>26</sup> Разворот верхней части широкого ложа по диагонали мы находим и в иконе «Николай из Колоны» — в клейме «Явление царю Константину».



непереходимой грани. Помимо движения персонажей, возможность мысленного перехода от одной части композиции к другой создают перспективно трактованные ступени. Вернее, они служат детально разработанным знаком такого перехода.

При отсутствии единой зрительной установки на изображение в целом неминуемо сохраняется как разобщенность форм, так и разобщенность планов. Это сказывается в том, что функциональная значимость отдельных фигур полностью зависит от их местоположения. Фигуры, расположенные в низу композиции, представлены в непосредственном движении, которое выявляет их обитие или противопоставление. Фигуры, сидящие на лестнице, обособлены, отвлечены от этой эмоциональной среды. Как правило, они изображены строго фронтально. Подобное разделение преследует чисто художественные цели, повышает выразительность изображения. Между каждой отдельной фигурой и ее окружением в названных двух клеймах установлены почти конкретные отношения, напоминающие связи в реальном трехмерном пространстве, как, например, сидящий епископ в сцене «Заушения Ария», или там же Никола и Арий, стоящие возле лестницы.

Композиционный принцип деления всей сцены действия по высоте описан С. Радойчицем среди наиболее важных черт сербской живописи XIV века<sup>27</sup>. Его сложение обязано возрождению античной традиции размещения фигур на ступенчатом поди по мере их важности. Это могут быть изображения лестниц или ступенчатое нагромождение архитектурных форм и предметов обстановки. Этот прием присутствует в гледе произведений XIII века. В Сопочанах (1262 год) в сцене «Преполование» архитектурно обозначена разница положений фигур Марии и Иосифа и группы учителей с отроком Христом; в Арилье (XIII век) — евангелисты изображены среди нависающих уступами объемных форм, напоминающих лестницу, в Грачанице (фрески притвора) в иллюстрации Акафиста главная фигура возвышена на ступени и обрамлена обширной архитектурой. Не так явно эта черта композиции присутствует почти во всех росписях XIII века. В иконописи ее содержит икона «Благовещение» из галереи Скопле (начало XIV века). Также и в описываемой иконе образующиеся уступы служат непосредственным пьедесталом для фигур и таким образом совмещается отвлеченная архитектурная декорация и предмет обстановки. Эта особенность отличает сербские памятники XIII века и, еще связанные с ними, начала XIV века от памятников константинопольской школы XIV века (мозаика и фрески Кахриз Джами, мозаичные иконы из музея Флорентийского собора). Изображения лестниц встречаются в последних не часто, являясь принадлежностью отдельного здания и не имеют такого действительного участия в композиции.

Образец, который попал в руки мастера «Никола» из с. Павлова, имел сложное происхождение. Изображенное в клеймах «Заушение Ария» и «Поставление в епископ» сооружение одновременно несет в себе черты как ступенчатой сцены, так и отдельно стоящего совмещенного со ступенями трона. Точную аналогию этой форме мы находим в миниатюре ватиканского кодекса (Vat. gr., 1851), который опубликован и определен Стриговским<sup>28</sup> как эпиталамий императора Андроника II Палеолога (1256—1328) и датирован поэтому концом XIII века. Эти миниатюры обладают большой примитивностью и, насколько можно судить по воспроизведениям<sup>29</sup>, тяготеют к комбинированному искусству. Но важно здесь конкретное применение похожей формы трона. — на нем восседают император и императрица, перед троном по сторонам стоят придворные. С этим изображением трона перекликается приведенное

<sup>27</sup> С. Радойчиц. Указ. соч., стр. 43.

<sup>28</sup> J. Strzygowski. Das Epithalamion des Palaogen Andronikos II.— «Byzantinische Zeitschrift», 1901, Bd. X, стр. 546—567.

<sup>29</sup> Эта миниатюра воспроизведена в кн. Д. В. Айялаов. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917, табл. XII.

Д. В. Айналовым<sup>30</sup> описание парадного трона византийских императоров, стоящего в зале Мангары, так называемого трона Соломона. Здесь повторена одна его черта, присущая всем описанным Д. В. Айналовым изображениям трона, — он стоит на высокой эстраде и к нему ведет ряд ступеней<sup>31</sup>. Если это предположение справедливо для ватиканской рукописи, то, значит, и в описываемой иконе мы имеем отдаленный отголосок этого известного сооружения.

Другая, более отдаленная, аналогия этой формы — широко распространенное во всех школах, связанных с византийской культурой, изображение полукруглого сиденья, соединенного с лестницей. Начиная с XIII века, оно встречается во всех композициях, где действие происходит в Иерусалимском храме. Очень часто на нем сидит Мария, считаемая ангелом.

Архитектурные фоны иконы, помимо перечисленных особенностей, обладают чертами, указывающими на общую с коломенскими иконами местную традицию. О ней говорит отмеченное деление архитектурных форм на два типа и, кроме этого, специфика трактовки форм палеологовского происхождения, которая указывает на степень их понимания древнерусским художником. Показательно в этом смысле изображение прямоугольной экседры. Эта излюбленная форма палеологовской живописи обладает особенной пространственной активностью. Отсутствие покрытия и передней стенки увеличивает количество линий, опутито уводящих взгляд в глубину. Часто она заключает в себе и градации планов: от колонн, пилястров или выступов на торцах боковых стен до проема в задней стене и, таким образом, представляет собой сложно разработанное пространственное обозначение. В данной иконе эта форма упрощена и в своем строении, и в композиционном применении. Прямоугольная экседра, за исключением сцены «Рождества», повторяется в остальных клеймах, отличаясь лишь размерами и всегда сохраняет геометрическую ясность и определенность очертания, что сближает ее с формами коломенских икон.

По характеру участия экседры в композиции имеется два варианта, сходные с решениями иконы «Бориса и Глеба». Экседра, стоящая у края сцены, либо повернута к центру, либо от центра, создавая этим различный характер движения. Клеймо «Приведение в учение» с точностью повторяет прием, примененный в одном из клейм иконы «Бориса и Глеба». Объемы здания, предметов обстановки с фигурой сидящего монаха образуют контрастный поворот, но более энергичный, чем в коломенской иконе. Сидящие с подножием и кулиса сильно сдвинуты относительно друг друга. Вместе со встречным движением фигур и наклоном горки к центру это образует единый круговой ритм композиции, не свойственный коломенской иконе.

Ограниченность применения пространственной архитектурной формы наглядно выступает в соотношении ее с поземом, который ровно обрезает нижний край здания. Этот прием находит точную аналогию в Сербской псалтири в Мюнхенской библиотеке. Широкий позем и здесь кажется стенкой, перед которой по нижнему краю клейма расположены фигуры. Кроме того, это сооружение обладает долей нейтральности по отношению к фигурным изображениям. Оно слишком узко для того, чтобы внутри него могли быть помещены фигуры. В клейме «Преставление Николы» прямоугольная экседра, поставленная у левого края и обращенная внутрь, также напоминает икону «Бориса и Глеба» и сосредоточивает внимание на внутреннем смысле действия, но здесь нет того отождествления архитектуры с фигурой, которое отмечалось нами в иконе из Коломны.

В подобной трактовке описанная архитектурная форма встречается в произведениях древнерусской живописи вплоть до второй половины XVI века, особенно в

<sup>30</sup> Д. В. Айналов. История русской живописи от XVI до XIX в. СПб., 1913, стр. 123—124.

<sup>31</sup> Д. В. Айналов. Указ. соч., стр. 123—124. Библия церкви св. Павла вне стен Рима и латинская рукопись XIV века (Bibl. Casana teusis P. D. I. 15. cod. 1404), имеющая одностороннее изображение.

школах, идущих несколько в стороне от основной линии развития. Это обстоятельство доказывает, что путь упрощения незнакомых изобразительных мотивов в живописи раннего XIV века и в более позднее время был очень близок.

Еще одна икона первой половины XIV века, происходящая из Ростова, «Троица Ветхозаветная» (ГТГ), подтверждает многие выводы, полученные при рассмотрении предыдущих икон. Здесь второстепенные сцены выделены отдельными пластически трактованными рамками-киотами, напоминающими решения клейм «Николай» из Коломны. Противопоставление персонажей достигается здесь не просто разницей масштабов, но находит логическое оправдание в строении предметного окружения. Сидящая боковых ангелов поставлены на массивные прямоугольные постаменты, благодаря чему между фигурой Авраама и фигурами ангелов устанавливается более опосредованная связь. Еще в большей степени, чем в иконе из с. Павлова, здесь проведено сопоставление строения здания, имеющего некоторые черты мозаик мечети Омейядов<sup>32</sup>, и высоко поднимающейся скалы. Здание сужается кверху уступами крытых черепицей террас, как и горка, и почти так же лишено выражения внутреннего пространства.

Кроме того, это здание, несмотря на свою фантастичность, очень легко может быть разобрано на составные части: однокупольный храм, данный в разрезе, террасы и вставленная среди них экседра, видимо, означающая святилище. Верхняя часть — разрез храма — имеет форму, близкую к московским памятникам (разрез сделан не по центральной оси, и по сторонам от барабана оставлены прямоугольные крышки).

Все эти памятники, показывающие начальный этап сложения стиля, представляют параллельное явление предпаалеологовскому направлению, особенно ярко проявившемуся в сербской живописи XIII века. Художника интересует прежде всего не сложность различных форм, но выражение отдельных конкретных качеств предметов или их частей, доходящее до передачи чрезвычайно повышенной массивности и тяжести либо оптической убедительности поверхностей предметов, будь то мрамор, позолота, расшитые узорами одежды, украшения из драгоценных камней. Последняя черта свойственна до некоторой степени «Троице» из Ростова. Здесь инкрустациями из драгоценных камней украшены троны ангелов.

Среда, в которую помещаются такие же весомые фигуры, перенасыщена предметными формами, в которых часто функционально не разделены собственно архитектурные задники и предметы обстановки. И те и другие выступают из плоскости трехмерными телами, служат опорой или пьедесталом для фигурных изображений. Между двумя основными элементами композиции, фигурами и фоном, сложились пластические связи, но не почерпнутые из реальных жизненных отношений, а существующие в качестве нового композиционного принципа, сменившего первоначальный комбинированный. То, что древнерусские художники середины XIV века обращались именно к этому направлению, подтверждают и мотивы архитектурных изображений, встречающихся в их произведениях.

Мы пока не можем судить о том, насколько продолжительным в древнерусском искусстве было воздействие сербской живописи XIII века, насколько широкие художественные круги оно затрагивало. Пример памятников новгородской школы подтверждает существование связей с Сербией ранее второй половины XIV века<sup>33</sup>. Васильевские врата 1336 года, Евангелие Хлуд. 30 (ГИМ) и Лихачевские врата (ГРМ) позволяют указать происхождение многих примененных форм. «Успение» Васильевских

<sup>32</sup> А. Н. С в и р и п. К вопросу об изображении архитектурных форм в произведениях древнерусской живописи, хранящихся в собрании Государственной Третьяковской галереи. — «ГТГ. Материалы и исследования», т. I. М., 1956, стр. 11.

<sup>33</sup> Об этом же свидетельствует скульптура Григорьевского собора в г. Юрьеве-Польском, как любезно сообщил Г. К. Вагнер.



«Никола Зарайский». Житийная икона из Киевца. Начало XIV века. ГТГ



«Рождество Николы». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из Киева

врат имеет в верхней части отверстие врата с полуфигурами ангелов — деталь, преимущественно встречающаяся в сербских росписях начала XIV века<sup>34</sup> и в церкви Климента в Охриде, 1295 год.

В Евангелии из ГИМ и Лихачевских вратах в изображении Марка и Матфея здания располагаются за низкими стенками или между двумя стенками — прием, так же широко распространенный в сербской живописи, как и подобное размещение фигур. Близкий пример — Евангелие Сербской академии наук, бр. 69, начало XIV века<sup>35</sup>. У трех евангелистов мы находим расположение почти на одной высоте сиделища и стола, прием, встречающийся ранее всего в росписи Сопочан (изображение евангелистов в парусах)<sup>36</sup>.

Плоский навес на четырех массивных прямоугольных колоннах, как за спиной у евангелиста Иоанна, в близких формах встречается в ц. св. Климента в Охриде<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 г. — «Советская археология», XVIII. М., 1953, стр. 147.

<sup>35</sup> С. Радойчић. Указ. соч., табл. 1.

<sup>36</sup> В. Турн. Сопочани. Београд, 1963, стр. 122, 123.

<sup>37</sup> G. Millet. La peinture ..., fasc. III.



«Поставление в иерей». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из Киева

В миниатюре и клейме, изображающих Марка, левое здание имеет бесспорные сербские аналогии. Оно представляет крупную акседру, трапециевидную в плане, в которую встроено сооружение с двухскатной кровлей. Ее боковые стороны образуются резкими выносами антаблементов, поддерживаемых одной колонной. В новгородских памятниках сохранена до некоторой степени конструктивная цельность этой формы. Наиболее близкий вариант ее представляют фрески Старо-Нагоричино, она встречается в Грачице, Дечанах, в ц. Никиты близ Чурчера<sup>38</sup>.

Правое здание за евангелистом Марком имеет аналогии в тех же росписях, но, кроме того, встречается еще и в мозаиках Кахриз Джами<sup>39</sup>. Зонтичный полукупол в сцене «Благовещения» на воротах находит аналогии в Евангелии Иверского монастыря на Афоне, 5, л. 330 об., вторая половина XIII века<sup>40</sup> и Евангелии Сербской Академии наук. Форма кресла Богоматери — во фресках Арилье XIII века<sup>41</sup>, ножки сидища евангелиста Матфея — в росписи XIV века в ц. Апостолов в Печи<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> G. Millet указ. соч., табл. 21, 7, 86, 7, 102, 1.

<sup>39</sup> P. Underwood. The Kariye Djami, v. 2. New York, 1967, табл. 143.

<sup>40</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 2476.

<sup>41</sup> G. Millet. La peinture..., fasc. II, табл. 95—1.

<sup>42</sup> V. R. Petković. Указ. соч., II, табл. LXXXII.

Следование иной традиции — раннепалеологовского искусства — мы впервые встречаем в иконе «Никола Зарайского» из Киевца в ГТГ<sup>43</sup>.

В этой иконе еще нет настоящей органичности применения передовых форм и ясности композиционных построений. Ее решения во многом сохраняют характер близительности, и основной композиционный принцип, положенный в основу их, приходится выделять с некоторым трудом. Правда, в отличие от предыдущих икон, типы архитектурных изображений приобрели уже большую однородность, сохраняется только традиционная упрощенная трактовка новых форм, но тоже в меньшей степени, чем в ранее описанных иконах.

Ярким признаком того, что эта икона представляет еще не сложившееся стилевое направление, служит здесь разница композиций вертикальных и горизонтальных рядов клейм. Первые имеют сильно вытянутые пропорции и заполнены либо одним сооружением, либо близко поставленными двумя зданиями и скалами, либо их композиционный строй целиком определяют фигурные изображения (как в клейме «Перенесение мощей»). Формат клейм диктует здесь характер движения и масштаб изображений. Художник не может свободно строить композицию по вертикали, он привык к одной схеме построения. Поэтому он вытягивает фигуры и предметы окружения, сокращает всю сцену, оставляя только основные персонажи и предметы фона, мирясь с «пустыми местами» по верху клейм.

Клейма вертикальных рядов представляют, благодаря этому, только один момент события, в то время как сцены в горизонтальных рядах показывают сложение нескольких моментов. Архитектура членит композицию клейм на ряд пространственных планов, точно следующих за логикой рассказа. Но в этих клеймах нет четкой координированности между архитектурными и фигурными изображениями, так как фигуры разномасштабны. Благодаря этому создается ощущение вписывания фигур в готовый архитектурный фон. Здесь нет того объединения различных действий единой, предметно обозначенной средой, которое мы видим в иконе из с. Павлова. Каждая сцена, каждое действующее лицо имеет свое место в общем порядке развития сюжета. В сцене «Рождество» это достигается делением всей композиции на параллельные ряды, образуемые как двумя стенками разной высоты, так и наложением одних объемно трактованных предметов на другие. Передний план занимает купель со стоящим Николой, несколько дальше, перед стенкой сидит на кубическом табурете служанка, между двумя стенками видны по пояс отец Никола с младенцем и его брат монах, стоящий перед зданием. Только ложе матери, расположенное так, что захватывает оба плана, смягчает это расчетливое построение. В остальных сценах, показывающих одно событие, также выделены главные участники и присутствующие статисты.

Каждое клеймо, ограниченное двумя обращенными к центру зданиями, соединенными высокой стенкой, представляет сценическую площадку. Вдоль нее в неторопливом ритме разворачивается действие. Второстепенные персонажи, сильно уменьшенные в размерах, располагаются у краев клейма, почти вписываясь в пределы архитектурных изображений, главная фигура отделена от них цезурой и занимает центр композиции. Второй из основных персонажей выделен не линейно-ритмически, но пространственно, он расположен на несколько ступеней выше остальных, при этом его фигура несоразмерно велика в сравнении с другими.

В этих клеймах назначение архитектурных изображений сводится преимущественно к вспомогательной роли — сюжетному упорядочению композиции, что не было свойственно прежде описанным иконам<sup>44</sup>. Здания имеют простые, вертикально ориен-

<sup>43</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 78, № 13 (датирована началом XIV века и отнесена к киевской школе живописи).

<sup>44</sup> Подобный принцип композиции широко применялся в византийском и сербском искусстве первой половины XIV века. С. Радойчић видит в этом проявление так называемого «повествовательного стиля» (С. Р а д о ј ч и ћ. Старо српско сликарство, Београд, 1966).

тированные объемы, поставлены симметрично, не обладают активной глубиной направленною. Связанные тесно друг с другом, они нейтральны по отношению к фигурам и только формально намечают направление их движения. Пластическая связанность архитектурных и фигурных изображений, характерная в той или иной мере для всех предыдущих памятников, здесь полностью отсутствует. Даже такой мотив, как сидящие или стоящие перед зданием фигуры, поднятые на ступени, никак в этом смысле не используется. Передние грани зданий акцентируются как ровный фон для приослоненных фигур, которые нигде не пересекают углы здания и целиком вписываются в одну из его плоскостей. В сущности, мы имеем здесь первый случай изображения архитектурного фона, обладающего собственной закономерностью построения и противостоящего фигурам как нечто единое.

Почти точную аналогию подобному построению представляют миниатюры Евангелия в Ивере на Афоне, 5, вторая половина XIII века, в которых сохранены черты раннего этапа становления композиции<sup>45</sup>. Ритмическое объединение зданий фона также не обладает в них подвижностью развитых палеологовских памятников и сводится к несколько механическому их сложению: объем, стена и еще раз близкий по размерам объем. Как и в иконе, на передний план выдвинуты фигурные изображения, их деление на группы находит точное соответствие в архитектурном фоне; очень близки иконе пропорциональные отношения архитектуры с фигурами. В миниатюрах на лл. 377, 488 об. левое здание почти точно совпадает по форме и характеру движения со зданием в клейме «Приведение в учение».

Некоторые формы архитектурных изображений, примененных в иконе, мы встречаем кроме Иверского Евангелия и в Евангелии с Апостолом из Ленинградской Публичной библиотеки, греч. 101, вторая половина XIII века, и Евангелии 1285 года из Британского музея (Burney, 20)<sup>46</sup>. Сохраняется одна общая черта их трактовки. Они либо скваны в движении, либо так интенсивно направлены в глубину, что это оборачивается своеобразной линейной стилизацией пространственного построения. Особенно показательно здание, образующее два уступа одинаково наклоненной кровли. Плоскости кровли приобретают, как в иконе, правильные ромбовидные очертания и сводят пространственную форму к более декоративной по значению. Это здание изображено в клейме «Поставление в иерей», «Преставление Николы». В Иверском Евангелии его имеют миниатюры на лл. 271 и 458 об. В Евангелии Британского музея оно изображено за спиной евангелиста Луки<sup>47</sup>. Этот же прием, но применительно к другим архитектурным формам, наблюдается еще в двух евангелиях XIII века одного круга с названными — Евангелии в Университетской библиотеке в Принстоне, 753, и Евангелии Филофейского монастыря на Афоне, 5<sup>48</sup>.

С этими же памятниками, сближаемыми исследователями с константинопольской школой живописи, объединяет икону преобладание замкнутых архитектурных объемов — двухскатные домики, разнородности сооружений с односкатной кровлей, соединенные с притворами. Они имеют ясные конструктивные членения и большую по сравнению с предыдущими памятниками сдержанность трактовки. Это расширяется и на такие формы как прямоугольная эскадра. Она обладает сильно вытянутыми пропорциями и небольшим наклоном верхней части, что во многом уменьшает ее пространственную активность. Наряду с этим, в иконе присутствует ряд изобразительных мотивов, не свойственных названным памятникам. Это изображение ступеней<sup>49</sup>,

<sup>45</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, табл. XXXIX; т. II, табл. 248.

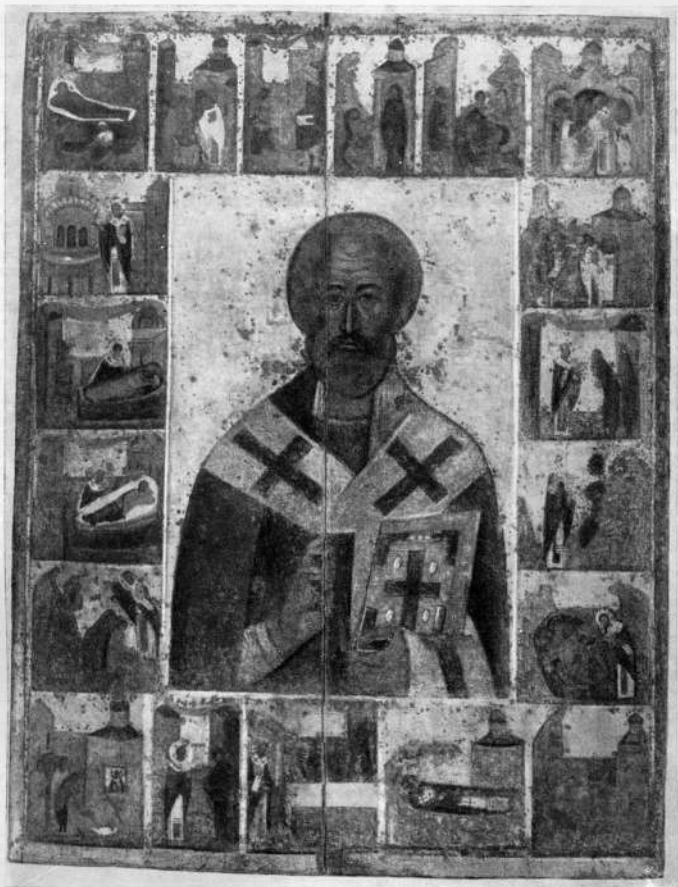
<sup>46</sup> В. Н. Лазарев. Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. — «Византийский временник», т. V, 1952 гис. 2, 3, 12.

<sup>47</sup> В. Н. Лазарев. Указ. соч., гис. 12.

<sup>48</sup> K. Weitzmann. Constantinopolitan bookillumination in the period of the latin conquest. — «Gazette des Beaux Arts», april, 1944, гис. 4, 6.

<sup>49</sup> В отличие от изображения лестницы в иконе из с. Павлова, здесь они выступают как менее масштабная, частная форма. Они соединены с кубическим сидением или представляют ступени





Икона «Никола» с житием из Николо-Угрешского монастыря. 1380-е годы. ГТГ

подковообразной экседры<sup>50</sup>, кивория в виде плоского навеса над прямоугольным «атриумом»<sup>51</sup>.

Более позднее происхождение имеет графическая четкость всех архитектурных членений и орнамента. Вероятно, местной чертой является изображение одностолбового храма, напоминающего изображения в коломенских и ростовских иконах пропорциональным отношением главы и основного объема церкви. В то же время, изображения многогранных в основании храмов мы находим в ц. Метрополии в Мистре<sup>52</sup> и в болгарской Хронике Манассии<sup>53</sup>.

В клейме «Перенесение мощей» в правой части помещено изображение городобашни, полностью лишенное объема. Это совмещение в иконе различных мотивов, а также настойчивое повторение во многих клеймах одного понравившегося мотива, как, например, лестницы, указывает на то, что и здесь мы имеем произведение, не представляющее сложившуюся школу живописи. Его особенности — результат сложных и неясных связей с византийской живописью, что характерно и для ранее возникших коломенских и ростовских памятников. Но при этом икона почти не содержит мотивов, которые можно было бы определить как специфически среднерусские или московские. Единственная архитектурная форма, которая повторяется еще и в «Николе» из с. Павлова, — это плоский навес-киворий.

Несмотря на несходство, все рассмотренные выше памятники объединяет одна общая черта: всякий раз образный строй иконы мыслится художником независимо от тех новых изобразительных мотивов и композиционных построений, которые он получил из разных источников. Художественный образ создается как бы помимо их и как раз в тех случаях имеет настоящую целостность и законченность, когда число новых приемов ограничено. Как показывают коломенские иконы, именно тогда происходит органическое усвоение этих приемов на основе собственной живописной традиции.

Во всех остальных иконах наблюдается несоответствие между выразительными возможностями, заложенными в каждом заимствованном мотиве, и ограниченным их претворением в композиции. В этих случаях приходилось несколько абстрактно выбирать главным образом сами мотивы, так как случайно сохранившиеся памятники не могут с исчерпывающей полнотой представлять обший уровень художественной культуры в живописных школах Северо-Восточной Руси, и, возможно, до нас не дошли образцы, показывающие иное понимание тех же форм. Но для московской школы живописи мы имеем памятник, почти точно датированный годом своего явления — 1380 — и представляющий, бесспорно, местную работу и наиболее передовые направления своего времени, о чем говорит и его история. Это «Никола» с житием из Николо-Угрешского монастыря под Москвой (ГТГ). В ней мы встречаемся с новым пониманием Задач житийной иконы. Образный строй прежде рассмотренных произведений характеризовался соотношением двух самостоятельных частей — средника и полей.

крьца. Их точная повторяемость в ряде клейм предполагает существование одного образца, использованного мастером. Появление их никак не может быть вызвано наблюдением в жизни особенностью архитектуры «жилищ того времени» (В. И. Антонова. Московская икона начала XIV в. из Киева и «Повесть о Николе Зарайском». — ТОДРП, т. XII. М. — Л., 1956, стр. 389). Одну из ближайших, но далеко не точную аналогию этой форме представляют росписи мозаики Кахрии Днями (P. A. U n d e r w o o d. Указ. соч., т. 2, табл. 126), Старо-Нагоричино (G. M i l l e t. Указ. соч., вып. III, табл. 103-1, 110-3).

<sup>50</sup> Близкие очертания имеют распространенные в XIII веке в сербской и византийской живописи полукруглые лестницы-ступени. Как отдельно стоящее сооружение оно встречается во фресках ц. Первляты в Мистре (G. M i l l e t. Monuments byzantins de Mistra, табл. 113), во фресках XIV века Беренде (Д. П а н а й о т о в а. Болгарская монументальная живопись XIV столетия. София, 1966, стр. 98) и в русских памятниках конца XIV — начала XV века — Евангелие из ГИМ, (Усп. 4) и в иконе «Архангела Михаила» из Архангельского собора Кремля.

<sup>51</sup> Аналогично той форме представляют фрески ц. Никиты близ Чурчера около 1320 года (G. M i l l e t. La peinture..., fasc. III, табл. 42, 4).

<sup>52</sup> G. M i l l e t. Monuments byzantins de Mistra, табл. 70.

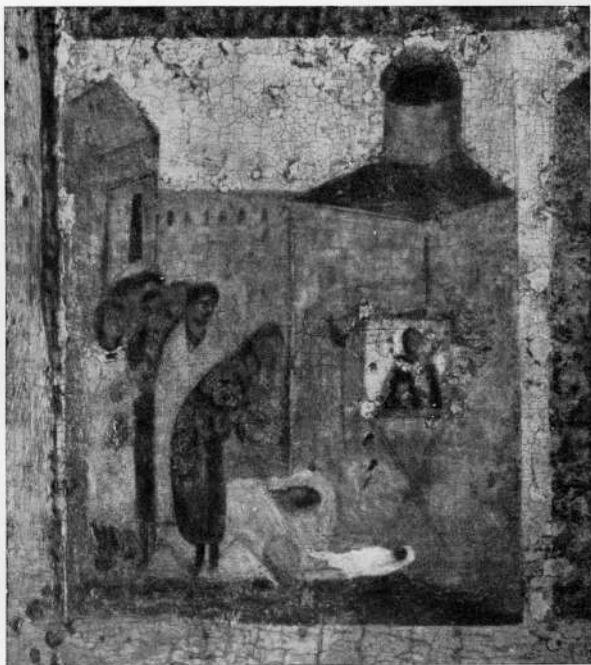
<sup>53</sup> И. Д у й ч е в. Миниатюры на Манассеята летопис. София, 1962, табл. 38, 46.



«Явление мужам в темнице». Деталь иконы «Никола» с житием  
из Николо-Угрешского монастыря

Центральное изображение и клейма икон часто имели разного цвета фон, поля по отношению к срединке занимали подчиненное положение. В иконе из Николо-Угрешского монастыря мы впервые видим этот принцип нарушенным. Обе части выступают в неразрывном, органическом единстве, определяющем и композиционное построение иконы в целом, и композицию каждого отдельного клейма. Эта черта иконы убедительно показывает, что в отличие от предыдущих памятников, мы имеем в ней пример действительного понимания художником стилистических особенностей развитого палеологовского искусства. Даже сохранение традиционной трактовки человеческой фигуры и некоторых типов архитектурных изображений, восходящих к местной традиции, не мешает этому впечатлению.

Пространственное построение создается в ней подвижными, гибкими, чисто живописными отношениями фона и изображений. Золотой фон иконы равномерно обтекает силуэты клейм, создаваемые в основном архитектурными кулисами, заполняет промежутки между клеймами в горизонтальных рядах и переходит на срединку иконы, не меняя при этом своего характера принципиально. Он играет в данном случае роль единой световой среды, в которую помещено как центральное изображение, так и каждое клеймо иконы в отдельности.



«Чудо о киевском отроцати». Деталь иконы «Никола» с житием из Николо-Угрешского монастыря

Построение архитектурных форм в связи с этим во всех клеймах сильно отличается от того, что мы могли наблюдать в предыдущих иконах. Все изображенные предметы лишены в иконе конкретности. Они не индивидуализированы ни в собственной структуре, ни в своем пространственном положении, они не имеют сильных глубинных разворотов, не соотносены с пластической выразительностью фигур и в то же время не координированы строго относительно друг друга и действия, помещенного на их фоне. Архитектурные изображения в клеймах представляют главным образом замкнутые объемы, но они не создают ощущения единичной, самодовлеющей формы.

При характеристике пространственного положения их повороты воспринимаются в проекции на золотой фон иконы, активизируя его как среду. При этом художником выработан целый ряд приемов линейной стилизации, которые он применяет неоднократно для одинаковых форм. Линия силуэта имеет особую выразительность, так как закрепляет ощущение как бы случайной точки зрения на каждую форму. Она

охватывает асимметричные сдвиги одних частей здания относительно других. Так, например, одноглавые храмины с четырехскатной кровлей, повернутые влево, имеют барабан, сдвинутый вправо, высокие прямоугольные башенки, крытые на один скат, имеют сильный наклон неровно обрезанной кровли.

Впервые мы встречаем похожий прием в клеймах «Никола» из Києвца. Но в отличие от данной иконы, там он сочетался со стремлением передать повышенную пространственную активность архитектуры. Здесь же его применение не исключает успокоенного, «правильного» движения архитектурных форм и поэтому имеет более ограниченный характер. Подобная стилизация объемной формы является характерной чертой живописи палеологовского возрождения, лежит в основе ее композиционных построений<sup>54</sup>. В данной иконе художник применяет ее при изображении архитектурных форм, в то время как фигуры сохраняют упрощенность трактовки: только в очертаниях лежащих фигур в клеймах «Рождество», «Явление Константину», «Явление епарху» можно угадывать близкую архитектурным изображениям силуэтную замкнутость.

Для пространственного построения иконы не меньшую роль, чем линейная, играет ее цветовая композиция, говорящая о знакомстве автора с развитой живописной системой палеологовского искусства. Каждое цветовое пятно здесь не просто окрашивает тот или иной предмет, оно поставлено в тональные отношения с другими красочными поверхностями и золотым фоном иконы, чем уточняется пространственное положение предмета.

Цветовая гамма состоит не из простых и звучных, но из сложно-составленных, типично «палеологовских» цветов, таких, как оттенки сиреневых, оливково-зеленых, коричневые, розовые, голубоватые. Эту окраску имеют архитектурные формы во всех клеймах, но верхи зданий и велумы окрашены в яркий красный и синий цвет. Эта гамма дополняется введением легких белых движек и ассиста, а также сочетанием насыщенных синих и коричневых с белым в одеждах.

Во многих клеймах за счет цветовой композиции осуществляется деление на планы. В клеймах почти везде отсутствует позем, фигуры располагаются по краю клейма перед слитым в один массив архитектурным стаффажем, либо друг над другом как в клеймах «Рождество», «Явление царю Константину», «Явление епарху».

Так как при изображении предметов обстановки художник не придает им объемной трактовки, то пространственный смысл их выявляется только различной окраской разных граней. Например, верхняя и боковая части ложа окрашиваются всякий раз по-разному, причем часто это контрастирующие сочетания. Обозначение пространственных планов соответствующим распределением цветových пятен придает композиции клеим особое образное выражение: действие располагается как в пейзаже, где переходы от фигурных изображений к предметным ничем не затруднены. Благодаря этому сцена «Рождество Никола» напоминает иконографическую схему «Рождества Христова», а не «Рождества Богородицы», как обычно. Мать Никола изображена здесь в центре композиции, на ложе, поставленном параллельно плоскости изображения. Она лежит так же, как Мария в сцене «Рождества», и белый цвет ложа выделяет насыщенно-синее пятно ее мафория. Выше и ниже ложа расположены служанки на фоне высокоподнимающейся архитектуры.

Описанные характерные черты расположения клеим в иконе и их композиционных решений показывают, какого рода палеологовские произведения могли вдохновить мастера. Скорее всего, то были небольшие мозаичные или живописные иконы с «Праздниками», создававшиеся в константинопольских мастерских<sup>55</sup>. Именно в них можно найти помещенные композиции на одном общем фоне, разделение их (в живописных иконах) неширокими промежутками, повышенное значение силуэтных очер-

<sup>54</sup> О. Демус. Указ. соч., стр. 13—14.

<sup>55</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 301, 302, 309, 310.

таний, свободное пространственное построение, «тонкую нежную красочность». О том, что подобные иконы были хорошо известны в Москве, говорит русская икона «Праздник» конца XIV — начала XV века (ГТГ), относящаяся к следующим десятилетиям, в которой можно найти все основные черты константинопольских произведений.

Типы архитектурных изображений нашей иконы мало подтверждают эту аналогию, так как носят сложный характер. Они включают в себя изображения одноклапных храмов, разрезания в клеиме «Поставление в иерей», напоминающий Сийское Евангелие, 1339 года, икону «Никола» из Коломны и ростовские иконы.

Из палеологовских форм здесь присутствуют башни и башнеобразные сооружения, крытые куполом, конхой и киворием, — настолько распространенные в живописи XIV века, что им не имеет смысла приводить аналогии. Только в клеиме «явление мужам в темнице» слева помещено здание, имеющее большую характерность. Этой формы эседра встречается в Венском Генезисе VI века (theol. 31), л. 25. Исследователь этой рукописи П. Буберль определил ее как изображение античного святилища<sup>56</sup>. Во фреске ц. св. Георгия в Старо-Нагоричино храм, разрушаемый Георгием, имеет отдаленное сходство с этим прототипом<sup>57</sup>. В более поздней фреске (Перивленты в Мистре) очень близкая форма служит уже для обозначения интерьера иерусалимского храма<sup>58</sup>. Трудно предположить, какими путями проникло в русскую иконописную мастерскую это изображение античного святилища, но оно указывает на сложные культурные связи Москвы того времени.

В то же время икона «Никола» из Угрешского монастыря обязана более ранней московской живописи не только формами архитектурных изображений, но и некоторыми композиционными схемами. Клеимо «Поставление в епископы» напоминает клеимо «Перенесение мощей» иконы «Бориса и Глеба» из Коломны. Фигуры расположены между двумя церквами, с обозначенными проемами, из которых дальняя церковь, левая, помещена выше, а ближняя — чуть ниже. Расположение фигур на фоне разреза храма напоминает клеимо иконы «Никола» из Коломны.

Это сочетание художественного осознания композиционных принципов развитой палеологовской константинопольской живописи с устойчивостью традиции местной школы определяет значение этой иконы как переходного памятника.

Рассмотрение архитектурных фонов в иконах, связанных главным образом с московской школой живописи, позволяет сделать ряд выводов.

На протяжении XIV века до последних десятилетий наблюдается неоднократная смена форм архитектурного стаффажа, совпадающая в этот период со сменой композиционных принципов построения архитектурного фона.

1. Приведенные в работе произведения делятся по этим двум признакам на ряд групп. Первая из них включает иконы первой половины XIV века, происходящие из Коломны, и, возможно возникшую в этот же период, икону «Никола» из с. Большие Соли. Их характеризует сохранение восходящих к минимьерскому искусству форм архитектурного стаффажа и появление новых «реалистических» архитектурных изображений. Ими являются главным образом экстерьеры храмов и их «разрезы», условно передающие внутреннее пространство зданий. Важно, что последние изображения, отражающие усилившуюся в это время конкретность художественного мышления, имеются в таких разных по своему происхождению памятниках, как иконы «Бориса и

<sup>56</sup> P. B u b e r l. Die byzantinische Handschriften. I. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genes. (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierte Handschriften in Osterreich, N. F. IV, der ganzen Reihe, Bd. VIII, 4), Leipzig, 1937, XXXIII.

<sup>57</sup> G. M i l l e t. La peinture..., fasc. III, табл. 103.

<sup>58</sup> G. M i l l e t. Monuments byzantins de Mistra, табл. 125.

Глеба» и «Никола» из Коломны. Но их композиционное построение различно. Мастера первой иконы отличает стремление к большей сложности художественного языка, мастер второй стремится скорее к его экспрессии. И в том и в другом случае в композиции архитектурного стаффажа можно уловить только отдаленные отголоски характерного для византийского и юго-славянского искусства решительного преодоления комниновского стиля.

2. Иконы «Никола» из с. Павлова и из Киевца в Москве, а также икону «Троица» из Ростова можно объединить в следующую группу. Формы изображенной архитектуры и принципы их композиционного объединения восходят к памятникам сербской или константинопольской живописи предпалеологовского и раннепалеологовского периодов. В отличие от первой группы памятников, эти иконы представляют следующий тип развития. Они указывают, что с определенного времени произошло увеличение контактов русской живописи с византийской или южнославянской, хотя эти связи и продолжали носить случайный характер.

В иконе из Киевца мы наблюдаем подчинение композиции архитектурных фонов логике последовательного рассказа. Это позволяет соотнести икону с «повествовательным стилем» первой половины XIV века, особенно характерным для сербской живописи. Но формы архитектурного стаффажа и их композиция имеют близкие аналогии в миниатюрах второй половины XIII века константинопольской школы.

Эти соображения должны учитываться при датировке указанных икон. В «Каталоге древнерусской живописи» в собрании Гос. Третьяковской галереи обе иконы «Никола» датируются началом XIV века, икона «Троица» — серединой XIV века. В то же время данная «Историей русского искусства» датировка коломенских памятников середины XIV века подтверждается миниатюрой Сийского Евангелия 1339 года. Поэтому логично было бы более равные по стилю иконы датировать также серединой и второй половиной XIV века. Особенно это относится к иконе «Никола» из Киевца.

Икона «Никола» из с. Павлова и «Троица» из Ростова отражают характерное для ряда русских художественных школ середины XIV века увлечение сербским искусством XIII века (предпалеологовского стиля).

Полнокровность этого искусства, выразительность и доходчивость композиционных решений привлекали в это время внимание русских иконописцев, они соответствовали их собственным творческим устремлениям. Несмотря на то, что указанные иконы не связаны происхождением с Москвой, существование подобного направления в московской живописи подтверждается иконой «Никола» из Коломны, несущей в себе отголоски этого же стиля.

3. Датированная 1380 годом икона «Никола» из Николо-Угрешского монастыря показывает, что именно в эти годы московские иконописцы начинают знакомиться со зрелым палеологовским константинопольским искусством первой половины XIV века. При всей неумелости передачи широко распространенных палеологовских архитектурных форм, таких, как башнеобразные сооружения, крытые сводами, кивориями и соединенные велурами, в иконе присутствует сознательный подход к решению цветовой и линейной композиции. Хотя и отдаленно, она напоминает композицию небольших мозаичных или живописных праздничных икон, вышедших из столичной мастерской.

Рассматривая памятники русской иконописи XIV века в связи с крупными стилистическими направлениями византийской живописи, мы одновременно можем с большей или меньшей точностью характеризовать породившую их художественную среду. Знакомство с передовыми живописными образцами, степень профессиональной грамотности мастеров, достаточно широкое и устойчивое применение новых композиционных принципов дает возможность представить общекультурный уровень и подготовленность среды для возникновения единого стиля живописи.

# ПУТИ РАЗВИТИЯ ТВЕРСКОГО ИСКУССТВА В XIV—НАЧАЛЕ XVI ВЕКА

(ЖИВОПИСЬ, МИНИАТЮРА)

Г. В. ПОПОВ

# И

Памяти  
Надежды Евгеньевны Мневой

ИСКУССТВО средневековой Твери представляет один из наименее разработанных разделов в истории древнерусской художественной культуры. Несмотря на то, что с момента раскрытия первых произведений тверского происхождения прошло уже более сорока лет (первая экспедиция музейного отдела Главнауки в Тверскую губернию была организована в 1919—1920 годы)<sup>1</sup>, в настоящее время имеется лишь несколько статей, посвященных частным сторонам развития искусства Твери конца XV — начала XVI века<sup>2</sup>. Краткие обзоры Д. В. Айдалова и В. Н. Лазарева в основном не выходят за рамки анализа отдельных памятников, хотя и суммируют некоторые наблюдения над особенностями тверского искусства<sup>3</sup>. Наиболее ценной работой по выявлению и систематизации художественных памятников Твери следует считать произведенную Н. Е. Мневой

<sup>1</sup> Створка царских врат с изображением Иоанна Златоуста XIV века из б. собрания И. С. Остроухова (ныне в ГТГ) экспонировалась на первой выставке древнерусского искусства в 1913 году (см. «Выставка древнерусского искусства в Москве, 1913 г.» [Каталог], М., 1913, отд. 1, № 21, стр. 11, 12). Там же экспонировалось отнесенное Д. В. Айдаловым к тверской живописи (D. A i n a l o v, Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau, Berlin — Leipzig, 1933, стр. 90, табл. 45b) «Рождество Богоматери из б. собрания С. П. Рябушинского (ныне в ГТГ). См. «Выставка древнерусского искусства в Москве, 1913 г.», отд. 1, № 64, стр. 21). Атрибуция Д. В. Айдалова, базирующаяся, как можно думать, на тщательном изучении миниатюр Хроники Георгия Амартола, к сожалению, не была развита последующими исследователями (В. Н. Л а з а р е в, Искусство Новгорода, М., 1947, стр. 92; см. также Л. М а ц у д е в и ч, Две иконы Рождества Богородицы из собрания С. П. Рябушинского. — «Русская икона», сб. 3, Пг., 1914, стр. 167—176).

<sup>2</sup> Н. Д. П р о т а с о в, Кашишские памятники. — «Известия РАИМК», т. 1, 1921, стр. 33—40; Ю. Н. Д м и т р и е в, Кашишские памятники. — «Сообщения ГРМ», вып. II, Л., 1948, стр. 43—45.

<sup>3</sup> Д. А й д а л о в, Указ. соч., стр. 89—90, табл. 45 а, б; Н. Н. В о р о н о в и ч, В. Н. Л а з а р е в, Искусство средневековых княжеств XIII—XIV вв. — «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 27—36. Кроме этого существует немало работ, в той или иной степени рассматривающих тверские памятники (см. библиографию в кн. В. И. А п т о н о в а, Н. Е. М н е в а, Каталог древнерусской живописи ГТГ, т. I, М., 1963, № 197—208, 244, 245); наиболее интересны замечания в кн. О. W u l f f und M. A l r a t o v, Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge, Dresden, 1925, стр. 90—91, 92—93.





«Изведение пророка Даниила из рва». Хроника Георгия Амартола, л. 123. Вторая половина XIV века. ГБЛ, ф. 173, № 100

классификацию тверской живописи из собрания ГТГ<sup>4</sup>. Составленное ею описание разнообразных икон XIII (первой четверти XIV) — начала XVI веков и сопровождающий его атрибуционный анализ дают надежный материал для дальнейшего исследования, прегращая большинство выявленных Н. Е. Мневой икон в своего рода эталон для изучения вновь открываемых произведений тверского происхождения.

Значительно хуже обстоит дело с выявлением разбросанных по многим хранилищам тверских рукописей и исследованием их оформления. Исключение составляет лицевой список Хроники Георгия Амартола XIV века, неоднократно привлекавший внимание ученых (ГБЛ, ф. 173, № 100)<sup>5</sup>. К сожалению, его миниатюры крайне важны для изучения процесса становления тверского искусства, принято рассматри-

<sup>4</sup> В. кв. В. П. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, № 197—208, 244, 245, табл. 135—151.

<sup>5</sup> О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 11—48 (там же см. наиболее полный перечень литературы). См. также Т. Б. Ухова. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии.— «Записки Отдела рукописей ГБЛ», вып. 22. М., 1960, стр. 182—183; О. И. Подобедова. К истории создания тверского списка Хроники Георгия Амартола. («V Международный съезд славистов»). М., 1963; Г. И. Вадорнов. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола (по русскому лицевому списку XIV в.).— «Седьмая Всесоюзная конференция византистов в Тбилиси». Тезисы докладов. Тбилиси, 1965, стр. 63—64; А. Н. Свирипи. Искусство книги древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, стр. 72—74, 190—192; «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, стр. 171—172, табл. 209—211; Г. Н. Логвинов. Украинское искусство 1240—1540 гг. Автореферат диссертации. Киев, 1968, стр. 12, 14—16.

вать обычно в качестве источника по истории формирования лицевого варианта Хроники<sup>6</sup>. Только сравнительно недавно была сделана первая попытка анализа чисто местных особенностей миниатюр тверских рукописей XIV века<sup>7</sup>. Не получили также должного освещения в науке и миниатюры Четвероевангелия 1478 года в собрании Гос. краеведческого музея Татарской АССР (Казань)<sup>8</sup> — единственной известной лицевой подшей рукописи, спорно тверского происхождения<sup>9</sup>, — которые могут сыграть главную роль в атрибуции местных произведений станкового и рукописного искусства XV — начала XVI века.

Причиной, тормозящей изучение тверской художественной культуры, является плохая сохранность материала и его разрозненый, случайный характер. Татарское разорение, перипетии феодальных войн, Смутное время и жестокие пожары XVII века (например, 1616 года) уничтожили большую часть тверских древностей. Летопись художественной жизни Твери, которая могла бы корректировать выводы специалистов, построенные на имевшемся до недавнего времени крайне незначительном материале, содержит весьма скудные сведения.

Начавшиеся с 1963 года систематическое обследование территории бывшего Тверского княжества, входивших в его состав и связанных с ним центров (Весьегонска, Калязина, Кашина, Осташкова, Старицы, Торжка) и местных музейных собраний позволило выявить значительное число памятников<sup>10</sup>. Многие обнаруженные за эти годы произведения ждут реставрации. Однако уже в настоящий момент имеется возможность рассмотреть и попытаться сопоставить некоторые из них с известными ранее памятниками монументальной, станковой и миниатюрной живописи тверского

<sup>6</sup> Некоторые исключения составляют работы Д. В. Айшолова и О. И. Подобедовой; см. Д. В. Айшолова. Миниатюры древнейших русских рукописей в Музее Троице-Сергиевой лавры и на ее выставке. — «Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности и искусства за 1917—1923 гг.», 1925, стр. 12—33 (там же, стр. 33—35 — рассмотрена другая тверская рукопись: Мерило Правдое); е г о ж е. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола. — ТОДРП, т. III. М. — Л., 1936, стр. 13—21; е г о ж е. Летопись Георгия Амартола (Крипика). Выставка бывш. Троице-Сергиевой лавры, № 100. — «Deuxième Congrès international des études byzantines, Belgrad, 1927», Belgrad, 1929, стр. 127—135; О. И. Подобедова. Указ. соч., стр. 11.—48.

<sup>7</sup> Г. И. Вадорнов. Рукописные книги Северо-Восточной Руси XII — начала XV века как памятники искусства. Автореферат диссертации. Изд. МГУ. [М.], 1967, стр. 8—11; то же, машинописный (текст диссертации), стр. 150—265 (Научная библиотека МГУ).

<sup>8</sup> А. И. Рогов. Русские рукописи Государственного музея Татарской АССР в Казани. — «Археологический ежегодник за 1959 г.», М., 1960, стр. 311—312, рис. 1—3. На л. 322 об. Четвероевангелие имеется запись: «В лето 6986 свершена бысть книга чтия четвероевангелиств, зовомое евангелие, в богослужаеом граде Твери при благоверном великом князе Михаиле Борисовиче замышленем и строением боголюбивого Василиа владыки Тверского моста мана в 21 додь на память святого равна апостолом Коньстантина и матере его Елены. Начало и кони о Христе. Аминь». Упоминаемый в тексте владыка тверской — Василан Стригил-Оболденский с 1461 по 1477 год был архимандритом тверского Отроча монастыря, а с 1477 года занял епископскую кафедру в Твери («Послания Иосифа Волоцкого», М. — Л., 1959, стр. 243; Московский летописный свод конца XV века. — ПСРЛ, т. XXV. М. — Л., 1919, стр. 323). Термин «строением» соответствует более распространенному «спашением» и не дает права считать переписчиком рукописи самого Василана. Евангелие имеет четыре миниатюры (между лл. 8 и 9, 91 и 92, 146 и 147, 237 и 238), четыре инициала (на лл. 9, 92, 147, 238) неовизантийско-балканского типа и пять балканских заставок, выполненных темперой с применением золота (заставка на л. 1 имеет киноарную обводку пером), и несколько киноарных заголовков с элементами визн. Иллюстрации Евангелия, за исключением миниатюры Матфея, принадлежат одному мастеру (ср. А. И. Рогов. Указ. соч., стр. 311—312). Приношу признательность А. И. Рогову и Н. В. Розановой за предоставленные материалы о рукописи.

<sup>9</sup> Украшенные миниатюрами рукописи конца XV—XVI века хранятся в Гос. архиве Калининской области, но ни одна из них не имеет записи об изготовлении в Твери; см. И. Ф. Годубев. Коллекция рукописей Государственного архива Калининской области. Краткий обзор. Калинин, 1960, стр. 46 (Четвероевангелие, № 221, 246, 250, 942, 1550, 1553), приложения 6, 7 (Сборник конца XV века, № 1028) (см. стр. 353—358). В Гос. Литературном музее в Москве хранится Четвероевангелие XVI века с иклинными миниатюрами первой трети того же столетия (происходит из Калининского краеведческого музея; инв. КОМ 1880).

<sup>10</sup> В основном эта работа проводилась сотрудниками МИАР К. Г. Тихомировой, А. С. Куклаев, В. В. Кириченко, Г. В. Пономов, А. А. Салтыковым, В. Н. Сергеевым.

происхождения, естественно, не претендуя при этом ни на полноту, ни на окончательность выводов.

Помимо попытки определить специфику изобразительного искусства Твери и особенности его развития не менее важно ввести искусство Твери в широкий круг явлений художественной жизни Северо-Восточной Руси. Особый интерес в данном случае приобретает исследование его взаимодействий с искусством Москвы. Столь же большое значение имеет уточнение влияний новгородского искусства на Тверь, совершенно не учтенных при изучении раннего периода (конец XIII — начало XIV века) и сильно преувеличенных для последующего этапа (вторая половина XV века)<sup>11</sup>. Изучение взаимоотношений Твери с Москвой и Новгородом в общекультурном плане было проделано в свое время тверским краеведом Н. Н. Овсянниковым<sup>12</sup>. Однако характер развития тверского искусства не был (да и не мог быть в то время) им выявлен.

Исследуемые памятники, кроме части икон ГТГ, систематизированных Н. Е. Мневой, в своем большинстве имеют точные паспортные данные, позволяющие если не рассматривать их как образцы собственно тверской живописи, то, по крайней мере, поставить в связь с общим культурным развитием Твери и центров, находящихся под ее влиянием. Этот далеко несовершенный топографический принцип отбора исследуемых произведений представляется пока единственно возможным. Начальный этап изучения того или иного художественного явления требует привлечения наибольшего количества данных. Нижеследующий обзор отвечает этому условию в одном отношении — в него включено почти исчерпывающее число известных на сегодняшний день памятников, вновь обнаруженных, происходящих из Твери и ее окрестностей, а также относимых ранее к Твери на основании тех или иных соображений.

Сохранившиеся произведения тверской живописи, миниатюрной, станковой и монументальной (фрагмент в подклете церкви Рождества Богоматери в с. Городня), несмотря на кажущуюся разобщенность, в своем большинстве распределяются на три временные группы. Они соответствуют наиболее значительным этапам истории Тверского княжества в конце XIII — начале XIV века, на рубеже XIV—XV веков, в середине XV века и совпадают со временем правления трех представителей тверской династии: Михаила Ярославича (1271—1318), Ивана Михайловича (1399—1425), княжившего совместно с сыном Александром (1399—1425), и Бориса Александровича (1426—1461). В эти годы возрастала политическая активность Твери, интенсифицировалась летописная и литературная деятельность, увеличивался объем строительных работ. Указанные периоды культурного подъема, естественно, не охватывают всего количества дошедших до нашего времени произведений тверского происхождения. Однако памятники, созданные на рубеже XIII—XIV веков в конце XIV — середине XV века, позволяют судить о наиболее характерных тенденциях искусства Твери.

Иллюстрируя основные этапы истории тверской художественной культуры, большинство произведений живописи из Твери и связанных с нею центров образует, как увидим, несколько стилистических групп внутри каждого периода. Неоднородность тверского искусства и отмеченная выше случайность сохранившихся немногочисленных памятников не препятствуют, однако, уточнению хронологических границ существования некоторых из этих групп и выявлению основной линии развития.

Оставляя в стороне круг наиболее сложных вопросов формирования и эволюции тверского изобразительного искусства на раннем этапе, нельзя не остановиться на характеристике древнейших связанных с Тверью памятников: миниатюру Хроник

<sup>11</sup> Ср. Н. Н. Вороницкая, В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 32—34; В. Лазарев. О принципах научного каталога. — «Искусство», 1965, № 9, стр. 70.

<sup>12</sup> Н. Овсянников. О новгородском и московском культурном влиянии на Тверь в эпоху самостоятельности Тверского княжества. Тверь, 1904.

Георгия Амартола начала XIV века (ГБЛ, ф. 173, № 100), иллюстрации Мерила Праведного середины XIV века (ГБЛ, ф. 304, № 15, л. 1 об.), изображающей творящего суд Соломона<sup>13</sup>, иконы «Рождества Богоматери» конца XIII — начала XIV века из б. собрания С. П. Рябушинского (ГТГ), отнесенной к Твери Д. В. Айпаловым, и «Бориса и Глеба» того же времени (вероятнее, начала XIV века) из собрания Киевского Гос. музея русского искусства<sup>14</sup>.

На основании анализа перечисленных произведений можно сделать вывод о том, что начальный период тверского изобразительного искусства отличает ярко выраженное стремление к воссозданию норм киевского и владимиро-суздальского искусства (что в свою очередь соответствовало общей направленности политической и культурной жизни Северо-Восточной Руси конца XIII — начала XIV веков<sup>15</sup>), а также зависимость от живописных традиций Новгорода<sup>16</sup> и общность с искусством современных многочисленных, но не оформившихся к этому периоду окончательно центров Северо-Востока Руси. Наиболее обособленным раннетверским памятником является упомянутое «Рождество Богоматери», стилистически сходное с некоторыми арханзирскими произведениями южнорусского искусства XIII—XIV веков, а также с провинциальной византийской живописью XIII века, но не лишенное некоторого единства с миниатюрами Амартола и позднейшими иконами тверского происхождения. Но не эти следы широких и активных связей определяют характер раннетверской живописи и миниатюры. В названных памятниках, особенно лицевых рукописных изображениях, намечается интерес местных художников к жесткости и статичности форм, графичности, плотности и высветленности (выбеленности) цвета, что сочетается с повышенной выразительностью и напряженностью образов. Эти качества, опущенные уже на раннем этапе тверской живописи, определили ее последующее развитие.

Самостоятельность местного искусства в первой четверти XIV века с определенностью демонстрирует икона поясного «Спаса» из б. собрания А. И. Анисимова, появившая к нему из-под Твери (ГТГ, *с. нр.* 315)<sup>17</sup>. Как и в более древних произведениях, связанных с Тверью, в «Спасае» обнаруживается влияние традиций владимиро-суздальского искусства, развитие намечившееся в росписях Рождественского собора в Суздалье образного решения<sup>18</sup>. Характерно сочетание оливково-зеленого санкиря, раздельного холодного охрения с вишневого румяной и такими же описями, обликающее лик Спаса с лицом Дмитрия Солунского из Дмитрова. В иконе нашли отражение и

<sup>13</sup> Мерило Праведное по рукописи XIV века. М., 1961, стр. 2; Г. И. Вздоров. Указ. соч. Автореферат диссертации, стр. 10—11.

<sup>14</sup> Ив. № Ж-1. Происходит из новгородского Савво-Витерского монастыря, связанного с Тверью. Икона отнесена к кругу тверских памятников на основании исторических и стилистических данных Г. И. Вздоровым в его неваданной статье (воспр.: «Киевский Государственный музей русского искусства. Каталог». Киев, 1955, табл. I; К. О п а с с e h. Ikonen. Berlin, 1961, табл. 20; «Древнерусское искусство XV — начала XVI веков». М., 1963, вкладка между стр. 286—287; «История украинского искусства», т. I, Киев, 1966, рис. 268).

<sup>15</sup> См. М. Н. Тихомиров. Воссоздание русской письменной традиции в первые десятилетия татарского ита.— В кн. М. Н. Тихомиров. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968, стр. 173—184; попутно отметим, что оригиналом тверского Амартола, по-видимому, явился список не киевского, как принято считать, а владимиро-суздальского происхождения XIII — первой трети XIV века, чья иллюстраторы, как и многие владимиро-суздальские мастера, были знакомы с произведениями романского искусства. Помимо отдельных миниатюр Амартола связь с владимиро-суздальской художественной традицией обнаруживает икона «Бориса и Глеба» (ср. с «Дмитрием Солунским» начала XIII века из Дмитрова, ГТГ).

<sup>16</sup> Последнее распространяется на некоторые миниатюры во второй половине Амартола. То же, но в меньшей степени, свойственно «Рождеству». Данное обстоятельство является следствием устойчивых культурных связей Твери с Новгородом в древнейший период и в эпоху создания указанных памятников (см. также ниже).

<sup>17</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневина. Указ. соч., № 197; В. Н. Лазарев. О принципах научного каталога, стр. 70.

<sup>18</sup> Н. В. Орони. Владимир, Боголюб, Суздаль, Юрьев-Польский. Изд. 2. М., 1965, илл. 65.



«Спас Вседержитель». Икона первой четверти XIV века. ГТГ

черты современного ей тверского искусства. Стилистически она близка к упомянутым «Борису и Глебу» из Киева. В сгущенной гамме серо-синих, вишневых и красно-оранжевых тонов проявляется сходство с раскраской многих миниатюр Амартола, а теплый розово-охристый фон напоминает аналогичную деталь в иллюстрации на л. 80 об., единственной в рукописи миниатюры с цветным фоном. В зависимости от Амартола стоит графически-орнаментальная проработка одежд Спаса (см. одеяние центральной фигуры первой выходной миниатюры, л. 17 об.). Некоторую иконографическую близость можно заметить в ликах Спаса на иконе и на соответствующей миниатюре рукописи<sup>19</sup>. Последнее представляет определенный интерес при учете разнообразия иконографических типов в искусстве начала — первой половины XIV века и дополнительно свидетельствует об устойчивости художественных решений в тверской живописи и миниатюре раннего времени.

Напряженность образа и ярко выраженную графичность в сочетании с тенденцией к повышенной пластичности отдельных деталей, элементы которых наблюдались в произведениях предшествующего времени, в данном случае, быть может, следует поставить в отдаленную зависимость от византийских и южнославянских памятников палеологовского периода<sup>20</sup>. Закругленный «затылок» Евангелия в руке «Спаса» обнаруживает знание византийской и южнославянской традиции XIV века (данная особенность встречается в древнерусском искусстве с первой трети XVI века)<sup>21</sup>. В этом нет ничего удивительного, если вспомнить обстановку в Твери начала XIV столетия<sup>22</sup>. Но ведущими в данном произведении являются местные, северо-восточные, традиции, получившие, как отмечалось, определенную тверской отпечаток.

<sup>19</sup> Отмечено Н. Е. Мзюевой; см. О. И. П о д о б е д о в а. Указ. соч., стр. 31.

<sup>20</sup> Ср. «Иконы на Балканах». София-Белград, 1967, табл. на стр. 157.

<sup>21</sup> Там же, табл. на стр. 179, 187, 200; E. D i e z and O. D e m u s. Byzantine mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni. «Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931, табл. 65; S. R a d o j e i ć. Icoñes de Serbie et de Macédoine. Beograd, 1962, табл. 47; В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II, М., 1948, табл. 318.

<sup>22</sup> Н. Н. В о р о н и и определяет Тверь как своеобразный культурный центр, объединивший «выходцев из Константинополя и православного Востока» (в ст. «Тверское зодчество XIII—XIV вв.» — «Известия АН СССР». Серия истории и философии, т. II, № 5, М., 1945, стр. 383; см. также Н. Н. В о р о н и и. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II, М., 1962, стр. 145), основывая свое заключение на сохранившихся сведениях о пребывании там Федора Иерусалимлина, Иоанна Цареградца и Фомы Сириянина, якобы написавшего в 1317—1318 годы в пределах России, в городе называемом Тверь, в монастыре святых великомучеников Федора Тирона и Федора Стратилата греческую рукопись Иерусалимского устава, хранящуюся в Ватикане (Vatic. gr. 784). Однако данные о рукописи, почерпнутые из устаревшего издания (Н. К р а с н о с е л ь ц е в. Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки. Каань, 1885, стр. 18—23), неточны. Устав написан пером нахоном Нилом, Фома же выступал в роли заказчика — в подлиннике: ἕξ ἀποστολικῆς καὶ πατρῶας (т. е. «по поручению и работам»; чтение указано В. Л. Фокиным). Последнее, по-видимому, соответствует русскому «тампнемъ» (А. Т у г у н. Codices graeci Aeterni saeculis XIII et XIV scripti annotatione notis instructi. In Civitate Vaticana ex bibliotheca Apostolica Vaticana, 1964, стр. 113—114, табл. 188; в некоторых изданиях рукописи предположительно датируется XII веком; библиографию см. в указ. работе). Таким образом, имеется возможность расширить круг лиц, связанных с Византией и христианским Востоком и находившихся в Твери к началу XIV века. О их роли в культурной жизни красноречиво говорит обстоятельство строительства святого Федора (1323 год) и положение Иоанна (Н. Н. В о р о н и и. Указ. соч., стр. 145), последний был духовником Михаила Ярославича Тверского (см. В. А. К у ч к и н. Повести и Михаиле Тверском. Автореферат диссертации. М., 1967, стр. 16).

Связь с культурой греко-славянского мира осуществлялась и позднее (см. ниже). Грекофильским настроениям в XVI веке способствовала деятельность заключенного в 1525 году в Твери Максима Грека, написавшего в этот период значительное число сочинений. В 1540 году он переписал греческую Псалтирь для рязанского епископа, иеродиакона Венямина (В. С. И к о н и к о в. Собрание исторических трудов, т. I. Максим Грек и его время. Историческое исследование. Киев, 1915, стр. 505) и Псалтирь, хранящуюся ныне в Ватиканской библиотеке (M. V o g e l и U. G a r d t h a u s e n. Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance. — «Beihefte zum Zentralblatt für Bibliothekswesen», v. XXXIII, Leipzig, 1909, стр. 329).



«Иоанн Богослов и Прохор на острове Патмос». Деталь царских врат.  
Вторая половина XV века. МИАР





По стилистическим качествам к «Спасу» примыкает также происходящий из-под Твери более провинциальный и простонародный «Архангел Михаил» XIV века (ГТГ), патрон многих тверских князей этого времени<sup>23</sup>. Обе иконы сочетают в себе напряженность образа с подчеркнутой статичностью, живописность исполнения с линейным началом, насыщенность и выделенность цвета, развивая наметившиеся в ранних памятниках тенденции.

Отмеченные черты присущи группе позднейших памятников тверского происхождения, куда входят царские врата второй половины XIV — начала XV века с Иоанном Златоустом на левой и Василием Великим на правой створке, происходящие соответственно из б. собора И. С. Остроухова и Тверского историко-археологического музея (ГТГ)<sup>24</sup>; денсунный чин первой половины XV века в одиннадцать икон, часть которых якобы происходит из-под Кашина, а остальные — «из разных мест Тверского княжества» (ГТГ), из б. собора А. И. Анисимова, стр. 319)<sup>25</sup>; левая створка врат с архангелом Гавриилом, Иоанном Богословом и Прохором, Лукой и «Премудростью» XV века из тверского Отроча монастыря (МиАР, стр. 318, *вклейка*)<sup>26</sup>; житийная икона «Ипатьи Гангрский» середины — второй половины XV века (ГТГ, стр. 321)<sup>27</sup>; «Параскева Пятница» с 15 клеймами жития раннего XVI века из церкви села Поречье

<sup>23</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., № 198. Уточнение датировки иконы, в силу ее провинциальности в настоящее время произвести необычайно трудно. Некоторые специалисты (Н. А. Демина) относят ее к XV столетию.

Изображение Архангела Михаила встречается на печатах Михаила Пролсавича в период около 1294—1314 годов (А. В. Орешников. Материалы к русской сфрагистике. М., 1903, № 12—15, таб. II, рис. 11—13; Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1.—«Труды Музея палеографии», т. I. Л., 1928, стр. 41—44, 51—53, рис. 15, 16). Проведение параллелей между классическими видами изобразительного искусства и нумизматическо-сфрагистическим материалом требует осторожности. Однако нельзя не обратить внимания на иконографическое сходство фигуры архангела на печатах и иконе, включая характерный абрис крыльев (особо см. А. В. Орешников. Указ. соч., рис. 11; Н. П. Лихачев. Указ. соч., рис. 15) и поднятый вынутый из ножен меч.—на печатах он изображен в левой руке, но на матрице — точно соответствовал иконе (там же, рис. 16). Н. П. Лихачев (там же, стр. 43, 44) отмечает, что «в работе и стиле печатей «замытны лишь отдаленные воспоминания о византийском искусстве и его образцах»; последнее объясняется им временем создания печатей («... конец XIII — начало XIV столетий, кульминационный пункт падения культуры, как следствие татарской разрухи»). Неточность последнего замечания — по крайней мере для Твери — очевидна. Уровень исполнения иконы также сближает ее в известной мере со сфрагистическим материалом, но не ограничивает датировку памятника. Тем не менее сходство с отмеченными печатями не позволяет выводить ее за пределы XIV века. Характер иконы связывает ее с группой произведений сугубо геральдического порядка, иконография которых обладает общностью с современной им сфрагистической традицией; среди них «Дмитрий Солунский» начала XIII века из Дмитрова (ГТГ), «Георгий на троне» конца XII—XIII столетия из Пловдива (Национальная художественная галерея в Софии; Древнее болгарское искусство. София, 1968, № 10) и т. д.

<sup>24</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., № 199. В. Н. Лазарев («О принципах научного каталога», стр. 70) относит врата к середине XIV века. Однако датировка врат Н. Е. Мневой концом XIV века основана на палеографических данных, едва ли не наиболее надежных в данном случае (труд Н. М. Каринского, на который ссылается Н. Е. Мневa, не был мне доступен). Наличие в охарактеристическом тексте свитков южнорусских языковых элементов говорит скорее о их появлении во второй половине XIV — начале XV века, тем более, что начертание букв сближает его с надписями ковалевских росписей в Новгород 80-х годов XIV века (указано А. И. Роговим). Ср. Н. Н. Ворони и в. Н. Лазарев. Искусство средневековых княжеств XII—XIV вв., стр. 30; см. также аналогии в кн. O. Wulf and M. A. Ratto v. Указ. соч., стр. 90—91, и интересное мнение Г. В. Жидкова в кн. «Московские живописи середины XIV в.», М., 1928, стр. 121, 141), датировавшего врата вслед за М. В. Алнатовым рубежом XIII—XIV веков.

<sup>25</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., № 203.

<sup>26</sup> Инв. № 431, р. 138 × 31,5; поступила из Калининского краеведческого музея. См. И. И. Иванова, А. Куликес, Г. Попов. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М., 1968, стр. 33.

<sup>27</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., стр. 204.



Бежецкого района (МиАР, стр. 323)<sup>28</sup>. К ним следует добавить миниатюру Четвероангелия 1478 года и завершающее килевидное клеймо царских врат с фигурой Богоматери из «Благовещения» первой половины XVI века из села Ильинское Лихославльского района близ Калинин, куда оно попало из расположенного рядом села Локотцы (МиАР, стр. 325)<sup>29</sup>.

Авторы перечисленных памятников, работая в разные эпохи, сохраняют преемственную связь с наметившимися в группе ранних миниатюр и икон — в «Спасе» и «Архангеле Михаиле» —

<sup>28</sup> Илл. № 435, р. 73,5 × 53,5; вывезена экспедицией музея 1965 года. Особенностью иконы является отсутствие наружного кофчега и полей — их заменяет тонкая киноварная опушка, а также обилие мелких киноварных надписей, покрывающих все свободное пространство фона; последние могут быть отнесены к концу XV — началу XVI века. См. И. Иванов, А. Руклес, Г. Попов. Указ. соч., стр. 25, 27; И. А. Иванова. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, М., 1969, табл. 9—13 (в обоих изданиях икона датирована XV веком).

<sup>29</sup> Илл. № 438, р. 40,5 × 28; вывезена экспедицией музея в 1966 году.

Кроме перечисленных икон, к тверской школе Н. Е. Меньевой отнесены (со знаком вопроса) «Богоматерь Умиление» первой половины XV века и «Спас на престоле» конца того же столетия из собрания ГТГ (В. И. Антонова, Н. Е. Меньева. Указ. соч., № 202, 205). Облик «Спаса» с тверским кругом представляется неточным, так как он примыкает к провинциальным новгородским памятникам XVI века. Последнее обстоятельство можно было бы объяснить связью тверских земель с Новгородом, которая нашла определенное воплощение в искусстве. К подобным промежуточным произведениям, испытавшим двойное влияние Твери и Новгорода, возможно, следует отнести краснофонную «Богоматерь Петровскую» из собрания С. П. Рябушинского, приписываемую попеременно обоим из этих школ и датируемую XIV веком (В. И. Антонова, Н. Е. Меньева. Указ. соч., № 20); последнее вызывает, однако, сомнения; вероятнее всего, этот памятник выполнен в XV столетии. Статистически она близка вратам из ГТГ. Атрибуция В. И. Антоновой нескольких икон из собрания П. Д. Корина в качестве памятников тверской школы (в кн. «Древнерусское искусство в собрании Павла Корина», М., 1967, № 14, 15, 16) также мало убедительна. В МиАР в настоящее время раскрываются следующие иконы: «Николай поясной XV—XVI веков на древней дубовой (!) доске с накладными шпонами из с. Георгиевского Бежецкого района Калининской области. (К. П. 256, р. 64,5 × 46,6); «Богоматерь» посылка из чина с. Ободово Спировского р-на той же обл. (К. П. 441, р. 79,5 × 57,5) и «Иоанн Предтеча» из того же чина (К. П. 442, р. 80 × 57) XV века. В ГЦХРМ И. Э. Грабаря раскрыты в последнее время несколько икон XVI века из Калининской обл. художественной галереи и пророческие иконы и праздник из Кашки, принадлежащие ГРМ.



«Григорий Богослов». Деталь иконы первой половины XV века. ГТГ

традициями, образуя одну из линий развития (как увидим, основную, [наиболее своеобразную по своему характеру] в изобразительном искусстве Тверского княжества. При этом авторы произведений каждый раз пытаются приспособить привычную для них местную живописную систему к новым веяниям, подчиняясь, таким образом, единой стилевой эволюции древнерусского искусства. Но нередко их стремление придерживаться в своем творчестве древнейших местных традиций привело к необычным, достаточно индивидуализированным результатам.

Так, в святительских вратах второй половины XIV—начала XV века из ГТГ предстает сложная картина взаимодействия сформировавшихся к началу первой четверти XIV столетия традиций и новых качеств, привнесенных в русскую живопись представителями искусства палеологовской эпохи и волной так называемого второго южнославянского влияния. Указанное Г. В. Жидковым, а также В. Н. Лазаревым сходство Василия Великого и Иоанна Златоуста с ликами святителей древнейшей части алтарной росписи вологодского храма (ок. 1363 года)<sup>31</sup> и характер психологического решения святительских «портретов» вводит произведение в широкий круг современных им памятников, сохраняющих, по определению Г. В. Жидкова, «проницательность византийских образов эпохи зрелого стиля», т. е. палеологовского возрождения<sup>32</sup>. Последнее обстоятельство необходимо поставить в зависимость от отмеченных выше устойчивых связей Твери с Византией и южными славянами на протяжении всего XIV века. В нашем распоряжении имеются довольно многочисленные известия о бытовании в Твери греческих и «курсунических» произведений<sup>33</sup>. Однако поиски выразительного воплощения душевного подъема и значительности, избранности приобретают во вратах настолько своеобразный характер, что их можно сравнить лишь с современными им памятниками московской живописи.

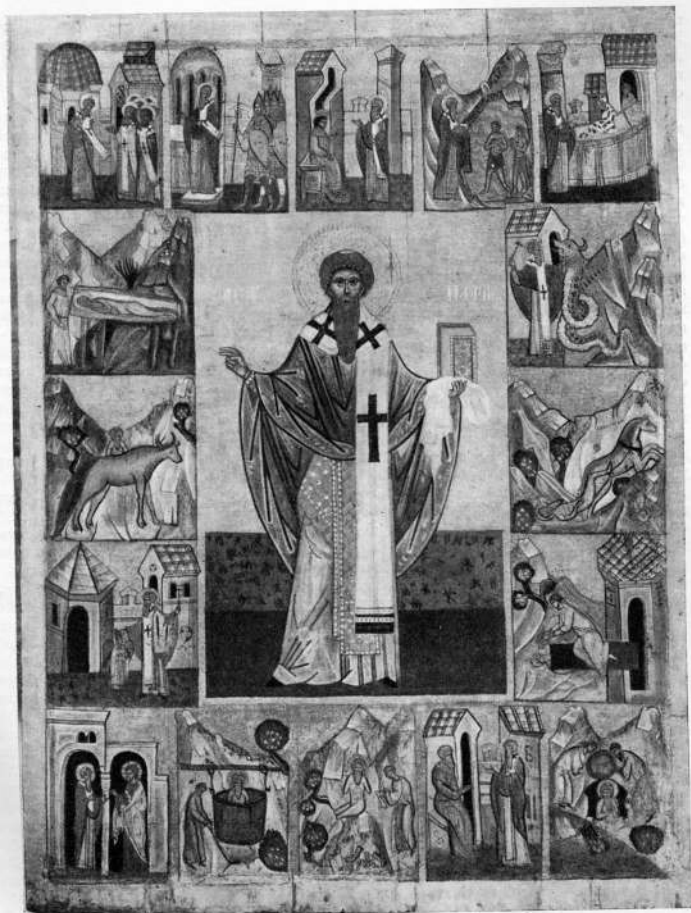
В искусстве Северо-Восточной Руси новые, связанные с палеологовской живописью черты, также получали иногда необычные и далекие от главенствующих направлений XIV—начала XV века формы. Аналогичную индивидуализированную заостренность имеет образ Спаса центральной иконы деисусного чина раннего XV века из церкви Параскевы Пятницы на Всполье в Ярославле, где решение задач, привнесенных палеологовским возрождением, еще целиком опирается на местные, северо-восточные (ростово-ярославские) традиции<sup>34</sup>. Нечто подобное наблюдается и во

<sup>30</sup> Г. В. Жидков. Московская живопись середины XIV века, прим. 323 на стр. 141; Н. Н. Ворони, В. Н. Лазарев. Указ. соч., прим. 1 на стр. 30. Воспр. см. Л. Мадулевич. Церковь Успения пресвятой Богородицы в Вологде.— «Памятники древнерусского искусства». СПб., 1912, рис. 40, 41; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 62-а. Г. В. Жидков (указ. соч., стр. 121) сопоставляет вратами фигуру Христа из выходной миниатюры московского Сийского Евангелия 1339—1340 годов (БАН, Археогр. Ком., 338), что менее убедительно.

<sup>31</sup> Г. В. Жидков. Указ. соч., стр. 121.

<sup>32</sup> В 1399 году посольство тверичей в Константинополь возвратилось с поднесенной «от праведного патриарха и от вселенского святого собора иконой «Страшный суд», по-видимому, специально предназначенной для реставрированного в том же году Спасского собора; см. ИСРЛ, т. XV, вып. I (Рогожский летописец). Пг., 1922, табл. 168—172; т. XV (Тверская летопись). СПб., 1863, табл. 459—460; изд. 2. М., 1965. Любопытный пример использования греческого алфавита имелся в криволинейной надписи на остатках росписей 1406—1407 годов собора Михаила Архангела в Старце (Н. Н. Ворони и. Зодчество Северо-Восточной Руси XI—XV вв., т. II, стр. 374—378, рис. 182), сходной с современной ей таинписью южнославянских и некоторых древнерусских памятников письменности и искусства (М. Н. Серафимский. Таинписи в югославянских памятниках письма. Л., 1929; ср. О. Д. Балдина. От Валдая до Старцы. М., 1968, стр. 103). В Опшней книге князя В. В. Кропоткина 1667 года на владения боярина А. И. Морозова в Тверском уезде упоминаются первоначальные врата «курсунического дела» в Рождественской церкви с Гордцы (Н. Н. Ворони и. Указ. соч., т. II, стр. 400—401).

<sup>33</sup> В. В. Филатов. Русская станковая темпальная живопись. Техника и реставрация. М., 1961, рис. 80; «Гос. Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Каталог». М., 1964, № 6; «Ростово-суздальская школа иконописи». М., 1967, № 116-1. См. также «Богоматерь Умилденная начала XV века из Суздаля (там же, № 44).

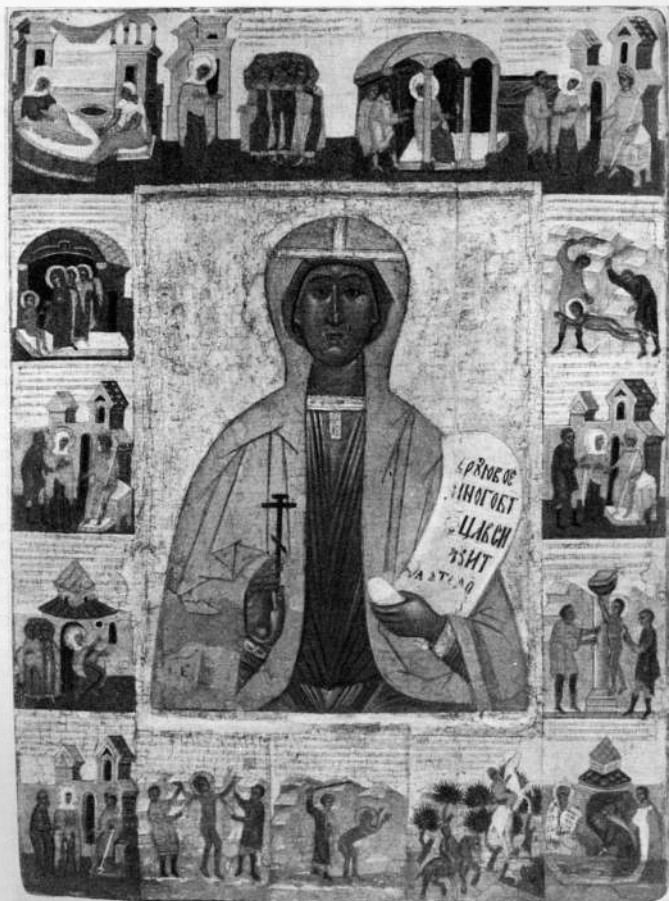


«Ипатий Гангрский» с житием. Икона XV века. ГПГ

вратах из ГТГ. Не случайно, несмотря на принадлежность к концу XIV — началу XV века, они обладают определенным сходством с архаическими миниатюрами Амартола (ср. «портрет» участников Второго Вселенского собора на л. 243 об.) и с копирующей памятник предшествующего времени миниатюрой Мерила Праведного середины XIV века (ГБЛ, ф. 304, № 15, л. 1 об.), изображающей Соломона.

Повышенная экспрессивность достигается утрировкой черт лиц и обилием тонких протяженных пробелов, приобретающих благодаря симметричности орнаментальный характер. Многочисленные, последовательно геометризованные складки заставляют вспомнить сходное решение одежд поясного «Спаса». В детали облачения привнесены элемент подчеркнутой рельефности. Характер орнамента, имитирующего крупные драгоценные камни и шитье, восходит к домонгольскому периоду и органически влетает в сложную ткань произведений, где архаика сосуществует как о бок с новейшими чертами. Интерес к бурному, стремительному «внутреннему» движению, к повышенному объему сталкивается со статичностью, плоскостностью, орнаментальностью. Обобщенный, геометризованный абрис фигур, четко выделяющихся на охристом фоне, замыкает движение внутри, создает впечатление покоя. Симметрия приносит ощущение полной завершенности действия. Холодная красочная гамма соответствует общему впечатлению. Усложненность тонального решения — обилие серо-сиреневого, коричневого, синего, разнообразных зеленых, вкрапления оттенков розового и серого с выявленными ударами беллад — не нарушает его, а, наоборот, усиливает единством построенного в «белильном ключе» колорита. Одновременно во вратах имеет место классическая для XIV века звучность цвета. Живописные отметки губ святителей, такие же удары кистей на омофоре Иоанна, составление коричнево-сиреневой фелони и синего подризника Василия создают чистоту живописного строя (как бы возвращая к решению миниатюр Хроники Георгия Амартола).

Своеобразный архаизм врат — явление достаточно любопытное. Подобно тому, как это имело место в Новгороде, не прерывавшем на протяжении XIII — начала XIV века своих широких связей, в Твери уже к началу XIV века было известно искусство палеологовской эпохи. Помимо рассмотренных произведений о знакомстве с ним (в византийском или южнославянском варианте — в данном случае безразлично) с определенностью свидетельствуют позднейшие миниатюры Хроники Амартола, которые на основании стилистических данных можно отнести к середине — второй половине XIV века. Это иллюстрации на лл. 29, 95 об., 96, 100 об., 101, 102 об., 122 об., 123, 125 об., 152, 210 об., 211 об., 218 об. (две миниатюры), 219, 225, 225 об., 226 об. (две миниатюры). Они отличаются крупным размером (до л. 102 об.), более сложными взаимоотношениями персонажей и архитектуры, удлинненными пропорциями фигур, новым, характерным для развитого XIV века типом зданий (см. миниатюры на лл. 100 об., 101, 125 об., 210 об., 219). Следует отметить, что последующие мастера, вероятно, уже не располагали древним списком Хроники. Доделка рукописей носила, по-видимому, случайный характер. Часть пропусков, сделанных иллюстраторами начала XIV века, не была заполнена. Шесть последних миниатюр (начиная с л. 219) остались незаконченными. Подготовительный рисунок иллюстраций выполнен светлой охрой и, быть может, принадлежит одному художнику. Дальнейшая работа над ними осуществлялась разными мастерами, лучшим из которых был автор миниатюр на лл. 122 об. и 123. Именно он обнаруживает наибольшее знакомство с эстетикой палеологовского времени, как об этом можно судить по наиболее сохранившейся второй его миниатюре («Изведение пророка Даниила из рва», см. стр. 311), пространственной, динамичной и сложной по построению, обладающей характерным для лучших памятников XIV — начала XV века тональным единством и повышенным драматизмом. Не остался безучастным к передовым течениям своего времени и близкий к иллюстратору лл. 122 об. и 123 автор незаконченной миниатюры на л. 210 об. (ее усложненное пространственное построение).



«Параскева Пятница» с житием. Икона начала XVI века. МИАР

Однако, вероятно, в связи со спадом политической активности Твери, наметившимся в первой половине XIV века, и последовавшим нарастанием ретроспективных настроений в кругах местной верхушки феодального общества в тверском искусстве намечаются во многом определившие ее дальнейшее развитие тенденции к изоляции от внешних воздействий, к удержанию узкоместных стилистических черт. Последнее очевидно не только в миниатюре «Мерила Праведного» середины XIV века, но и в расмотренных вратах, хотя в них отсутствуют черты последовательной архаизации. Впрочем, именно отсутствие нарочитости, присущая живописи врат свобода, одухотворенность с наибольшей определенностью свидетельствуют о размахе архаизирующих устремлений в изобразительном искусстве Твери этого времени. Именно этот размах способствовал временному превращению архаизации — как принципа — из искусственного явления в явление, наделенное чертами известной органичности, сходное по своим внешним признакам с нередким для периферийных художественных центров эволюционным отставанием. Однако позднее, как увидим, отмеченное направление с большей определенностью обострило противоречия, заложенные в подобном подходе к искусству.

Дальнейшее развитие заложенных в святительских вратах особенностей наблюдается в иконах «Анисимовского» чина, с уже известной нам по ранним памятникам определенностью и статичностью форм, интересом к преувеличенному движению застывших складок одежд, графичностью и обостренностью образных характеристик (особенно наглядной в «Григории Богослове», см. *стр. 319*). В колористических поисках авторы<sup>34</sup> чиновых икон идут дальше создателей врат. Они активно используют белла, которые делают живопись плотной и плоскостной и, рождая тональное единство, усиливают впечатление статичности. Черты современной живописной системы выявились здесь в сглаженном письме и иконографии, восходящей, в общих чертах, к распространенному типу деисусных чинов XV века. Однако в неподвижности, скованности фигур, в активности орнамента (архангелы, «Григорий Богослов», мученики), кружного и яркого, в приближающемся к белому — «слоновой кости» — фоне, в двойной обводке нимбов заметно воздействие приемов предшествующего столетия. Трудно решить, сталкиваемся ли мы здесь с сознательной архаизацией. Однако политическая ориентация авторов, обращенная к прошлому, выражена в «Анисимовском» чине довольно определенно. Редко встречающееся изображение Александра Солунского должно было напомнить, по-видимому, о личности тверского князя Александра Михайловича, убитого вместе со своим сыном Федором в Золотой Орде в 1338 году, о времени, когда Тверь еще была равным соперником Московского княжества<sup>35</sup>.

Более полно и последовательно стиль XV века нашел отражение в створке врат из Отроча монастыря (*стр. 318, оклейка*), приобретающей тем большую ценность, что нам известно ее точное происхождение<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Первым мастером написаны «Спас в силах», «Богоматерь» и «Иоани Предтеча, вторым — архангелы; третьему, по-видимому, принадлежит остальные иконы. В настоящее время трудно сказать что-либо определенное о «Петре», так как он находится под потемневшей олифой (или лаком). Все иконы происходят из одного чина.

<sup>35</sup> Н. Н. Воронин, В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 32; В. И. Антонова, Н. Е. Мясоева. Указ. соч., прим. 1 на стр. 238. Изображение Александра Солунского в виде воина с копьем, опирающегося на штурвал, имеет место на печатях Александра Михайловича (А. В. Орешин и др.). Материалы к русской сфрагистике, № 14; Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1, стр. 45—46, 51, стр. 17). Икона «Анисимовского» чина обладает с последней иконографическим сходством в том отношении, что, в отличие от чиновых изображений воинов-мучеников, святой изображен на ней не в хитоне и гиматии, а в воинском одеянии, т. е. максимально приближенным к традиционному облику княжеского патрона.

<sup>36</sup> Вторая створка царских врат была уничтожена в краеведческом музее в 1948 году; сообщено В. Е. Бриггиним и В. В. Робиновым.





Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь царских врат. Первая половина XVI века. МиАР

Композиция верхнего клейма створки, с изображением Иоанна, диктующего Пророку Евангелие на Патмосе, является распространенной для этого времени. Нижнее, с евангелистом Лукой и беседующей с ним «Премудростью божией», принадлежит к менее известному в русском искусстве варианту. Олицетворение Софии Премудрости, восходящее к античному образу музы<sup>37</sup>, встречается особенно часто в сербских памятниках XIII—XV веков<sup>38</sup> и получает известность на Руси в живописи конца XIV века<sup>39</sup>. Позднее подобный тип композиции вызывает интерес на рубеже XV—XVI веков, в период нового обращения к южнославянской и византийской иконографической традиции<sup>40</sup>. Однако ни в один из этих периодов в древнерусском изобразительном искусстве не находил особого распространения вариант со стоящей напротив евангелиста или святителя (Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова) фигурой Премудрости, неоднократно встречающийся в балканской, особенно сербской живописи<sup>41</sup>. Сцена врат из Отроча представляет в данном случае, как и волоотовские евангелисты, редчайшее исключение, объяснение которого, вероятно, можно искать в непосредственном воздействии южнославянского источника. В первой половине — середине XV века — в период освоения и переработки достижений московского искусства — появлению отмеченной композиции выгладело анахронизмом, находившимся, однако, в полном соответствии с общим ходом развития художественной жизни Твери.

В створке монастырских врат, подобно иконам «Анисимовского» чина, присутствуют признаки XIV века. К ним относятся: ярко выраженная вертикальная ориентация нижних сцен, придающая им сходство с миниатюрами и клеймами житийных икон предшествующего столетия, двойная киноарная обводка прозрачных нимбов, характер горок с легко намеченными, еще не расчлененными лешадками и красными оплывами и, наконец, белый фон, широко распространенный в XIV веке и ранее (особенно в живописи Северо-Восточной Руси). С искусством XIV столетия следует связывать и манеру исполнения «личного», качественно близкую к «Рождеству Богородицы» из б. собрания С. П. Рябушинского: темный коричнево-охристый санкирь, постепенное белесо-розовое охрение и интенсивная подрумянка, быстро положенные мокрой кистью, сохраняющие живость и свободу мазка. Полнота округлых лиц и рук согласуется со смяченным силуэтом плоскостных фигур, объединенных действи-

<sup>37</sup> Д. В. Ай н а л о в. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900, стр. 77; С. Р а д о ј ч и и в. Текстов и фреске. Матича Српска, 1966, стр. 11—12 и сл.

<sup>38</sup> В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа. М., 1961 стр. 57; е го ж е. Новгородская живопись последней трети XIV в. и Феофан Грек.— «Советская археология», т. XXII, 1954, стр. 212—236; С. Р а д о ј ч и и в. Указ. соч., стр. 11 и сл.; е го ж е. Мажестри старог српског сликарства. Београд, 1955, табл. XXXIII; е го ж е. Старо српско сликарство. Београд, 1966, табл. XXI, XXV, XXVI, XXX, XXXI, табл. в цв. 9; V. R. P e t k o v i c. La peinture serbe du moyen âge, v. II. Beograd, 1934, табл. CVI и т. д. См. также: Л. М а ц у л е в и ч. Церковь Успения..., фиг. 7, 10, 21, стр. 18; М. К. К а р г е р. Древнерусская монументальная живопись. XI—XIV вв. М.—Л., 1964, илл. 87, 92.

<sup>39</sup> В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа, стр. 57.

<sup>40</sup> См. миниатюру «Учение Григория Богослова» на л. 1 об. «Слов Григория Богослова» конца XV века (ГБЛ, ф. 304, № 137; М. В. Щ е п и н а. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтири Томича. М., 1963, рис. на стр. 129), копию с нее конца XV века в «Сборнике поучений Григория Богослова и Григория Синаита и их житий» (Библиотека МГУ, 2С1 295; Э. И. К о н и з х о в а. Славяно-русские рукописи XIII—XVII вв. Научной библиотеки им. А. М. Горького Московского Государственного университета (Описание). М., 1964, табл. между стр. 46—47), Евангелие-тетр первой половины XVI века (ГБЛ, Рогожское собрание, ф. 247, № 138) с четырьмя вклеенными более ранними миниатюрами.

<sup>41</sup> С. Р а д о ј ч и и в. Текстов и фреске, рис. 2; В. Ј. Т у р и в. Песаве. Београд, 1963, рис. 44. Близок к тверским вратам иконографический вариант в росписи волоотовской церкви (80-е годы XIV века); см. М. В. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 63-е; М. К. К а р г е р. Указ. соч., пл. 92 (евангелист Матфей), но наибольшим сходством с ними обладает синок царских врат XV века с Матфеем из ГРМ («L'art russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques. Grand Palais. Octobre 1967 — janvier 1968». Paris, [1967], № 248).

ем и композиционно, в соответствии с эстетическими позициями XV века. Общее спокойствие, не свойственное, как отмечалось, более ранним иконам тверского происхождения, в значительной степени дополняется чистой, светоносной гаммой, опять же характерной для своего времени.

Ведущей колористической «парой» является сочетание киновари и голубого с вторичным им смягченным звучанием перламутрово-зеленого и розового с сиреневым оттенком. Они растворяют контрастность основных сопоставлений и переводят их в область нежнейших полутонов, подчеркиваемых точно рассчитанными ударами черных проемов, интенсивных голубых и красных покрытий зданий. Автор створки, высветляя колорит, прибегает к лессировкам белилами — метод, противоположный письму «Анимовского» чина, — достигая прозрачности и сохраняя чистоту цвета. Мягкость форм создает иллюзию пространственности, побеждающую декоративно-плоскостное мышление иконописца. Так отживающие традиции переплетаются здесь с художественным мировоззрением XV века, создавая своеобразную картину, как мы уже видели, достаточно типичную для тверского искусства.

Позднее, с крупными чертами лица персонажей в клеймах створки, вызывающие в памяти провидения новгородской живописи, простонародны и спокойны, полны внушительной «архаической» силы, которую мы чувствуем в лицах упомянутого «Рождества». Им соответствуют значительные, сдержанные движения фигур. Самый процесс труда приобретает достоверность физического действия. Тесно связанные между собой пары объединяются с пейзажным и архитектурным фоном. На взаимоотношениях евангелистов и их «помощников», на сложном ритме движения автор строит центральную группу каждого клейма, смягчая и рассредоточивая его к краям сцены. Строго выдержанные вертикали, слегка закругленные в среднем ярусе, согласуются с общим силуэтом створки, вводя зрителя в мир архитектуры. Отмеченная соподчиненность элементов также характерна для XV века и говорит о знакомстве автора с художественными проблемами своего времени.

Заключившая анализ памятника, необходимо остановиться на следующих его особенностях. Иконография полуобернувшегося в порыве Иоанна хорошо известна по миниатюрам рукописей группы Евангелия Хитрово. Однако в данном случае она наиболее близка к произведениям второй половины — конца XV века<sup>42</sup>. Поза Луки с характерной складкой гиматия на спине, также преемственно восходящая к иконографической традиции рукописей рубежа XIV—XV веков, находит аналогии в ряде миниатюр середины — второй половины столетия, в частности, в группе московских Евангелий 70-х — 80-х годов<sup>43</sup>. В некоторых своих деталях она напоминает соответствующее изображение в тверском Евангелии 1478 года (между лл. 146 и 147; *смр.* 351). Все это вместе с ярко выраженным стремлением к орнаментации архитектуры и жидкостью письма позволяют поставить вопрос о возникновении врат во второй половине XV века.

В предположенной датировке убеждает их определенное сходство с миниатюрой Матфея в Четвероевангелии 1478 года (между лл. 8 и 9; *смр.* 350). Фигура пишущего евангелиста по пропорциям и рисунку приближается к Луке. Полупрозрачные краски соответствуют жидкой темпоре врат. В миниатюре — та же подчеркнутая графичность и скудость тонких проборов, оттеняющих прорисовку складок, то же стремление к орнаментации, выявившееся в украшении не только архитектуры, но и поэма —

<sup>42</sup> Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. II. СПб., 1906, табл. ССCLXIV-726, ССCLXXI-746; его же. Хожение св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова. По лицевым рукописям XV—XVI веков. СПб., 1911, л. 99 об.; Г. В. Погов. Иллюстрация «Хожения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в. — ТОДРП, т. XXII. М. — Л., 1966, стр. 209, 215, рис. 4.

<sup>43</sup> Н. П. Лихачев. Материалы... Атлас, ч. II, табл. ССCLXV-728, ССCLXVII-737, ССCLXX-741, ССCLXXIII-749; В. И. Антипова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 53; Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок. М., 1954, илл. 55.

своеобразной интерпретации так называемого «новгородского» (о нем см. ниже) и, наконец, аналогичный округлый с широким носом тип лица. Сходство технических приемов при разнице материала (левкас, бумага) дает противоположные результаты. Звучность цвета створки из Отроча контрастирует с приглушенной блеклостью миниатюры. Серо-голубая гамма последней, оживляемая золотом и кинофарным велумом, как бы возвращает нас к тональному единству «Ансимовского» чина.

Черты тождества между вратами и миниатюрой крайне важны для уточнения данных о художественной жизни Твери. Непосредственная связь врат с Отрочем монастырем, а Четвероевангелия — с его бывшим игуменом Вассианом, к этому времени тверским епископом, позволяют сделать вывод о их едином происхождении. Вполне вероятно, что местом изготовления рассмотренных памятников являлся Отроч монастырь, один из крупнейших в Твери<sup>44</sup>. Во всяком случае, наличие в городе мастерской, совмещающей в своем творческом почерке стилистические черты искусства XIV и XV веков, представляется бесспорным.

Аналогичными качествами обладает другой памятник этого времени, житийный «Ипатьи Гаугрский» (см. стр. 321). Соотношение срединка и клейм строится в иконе по общепринятому принципу житийных произведений XV века. В четкой раагранке сцен можно видеть воздействие традиций, еще не затронутых поисками конца столетия. Нейтральный золотой фон говорит о знакомстве автора иконы с художественной практикой своего времени. Нимб срединка имеет прографленный канфаренный рисунок в виде четырехлепестковых цветов, характерных для новгородского искусства. Поэзм, имитирующий растительность чисто орнаментального характера («движка»), также, казалось бы, свидетельствует о знакомстве иконописца с произведениями живописи Новгорода. Подобный поэзм широко распространен в новгородской иконописи XIV и XV веков, но нередко встречается в работах мастеров других художественных центров<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Успенский Отроч монастырь основан в 1265 году (В. В. Зверинский. Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской Империи, с библиографическим указателем. т. II. СПб., 1892, № 1032). О его привилегированном положении свидетельствует целый ряд документов (В. С. Борзакровский. История Тверского княжества. СПб., 1876, стр. 210—241; С. А. Шумаков. Из актов Тверского Отроча монастыря (7052—7146 гг.) — ЧОИДР. М., 1896, кн. 2, отд. 1, стр. 3—18). Некоторые из отрочских архимандритов в дальнейшем занимали епископскую кафедру Твери (В. С. Борзакровский. Указ. соч., стр. 209, 210; П. Строев. Синодальные акты и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, табл. 444—442, 452). В конце XIII — первой четверти XIV века монастырь являлся центром литературной деятельности и письменности. Перу епископа Андрея, выходя из монастыря, принадлежит окружное послание, монах Акиндия — автор «Написания» князю Михаилу Ярославичу. По-видимому, игуменом Отроча монастыря Александр в конце 1319 — начале 1320 года была составлена «Повесть о Михаиле Тверском» (В. А. Кучкин и. Повести о Михаиле Тверском, стр. 36—37). Данные о иконописании в монастыре в XV столетии отсутствуют. Вполне возможно, что его центр на рубеже XIV—XV веков переместился в основанный Арсением в 1394 году Желтков монастырь, более определенные сведения о котором за этот период, однако, отсутствуют.

<sup>45</sup> Остатки его можно видеть в «Троице» Андрея Рублева; он есть в «Благовещении» 1408 года из Успенского собора во Владимире (ГТГ; В. Н. Лазарев и. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, табл. 123). См. также шитую пелену Отрафиев Константиновой из суздальского Рождественского монастыря 1410—1425 годов (ГИМ; А. Н. Свиридов. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 51). Четвероевангелие 1401 года (ГБЛ, Рум., № 118, лл. 3, 58 об., 94 об.; А. Н. Свиридов. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 70), иконы «Кирилл Белозерский» 1424 года Дионисия Глушицкого (В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Указ. соч., табл. 207), «Успение», датируемое XV веком из Кирилло-Белозерского монастыря (Игорь Грабарев. Указ. соч., табл. 187), лицевой Апостол 70-х — 80-х годов стр. 192—194; В. Н. Лазарев. Указ. соч., табл. 147), лицевой Апостол 70-х — 80-х годов стр. 107, М. В. Лазарев. Древнерусская миниатюра. М., 1933, табл. 33), миниатюры «Книги пророков» 1489 года (ГБЛ, ф. 173, № 20; там же, табл. 34—35; А. Н. Свиридов. Указ. соч., стр. 107, 109—113; его же. Искусство книги древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, стр. 234), Евангелие-тетр первой половины XVI века из Рогожского собрания (ГБЛ, ф. 247, № 138). Аналогичный орнамент, имитирующий мрамор, имеется на пилстрах алтарной преграды в Успенском соборе

Это не исключает возможности непосредственного воздействия новгородских икон на отдельные приемы письма автора «Ипатия Гангрского». Некоторые колористические особенности (киноварь, перламутрово-зеленый) сближают «Ипатия» со створкой врат из Отроча монастыря. Однако гамма житийного памятника неизмеримо богаче: голубой из почти чистого (сходного с соответствующим цветом врат) переходит в серебристо-серый; необычайно многочисленны оттенки зеленого и охры — от коричневого до светло-желтого. Наличие клейм требовало от автора большего разнообразия живописи. Отсюда — обилие декоративных ударов, акцентирующих отдельные эпизоды повествования. Они скрадывают разбеленность цвета, сходную с памятниками круга «Алисимовского» чина. В целом насыщенность колорита иконы, сохранения характерные местные признаки, обладает сходством с живописью второй половины XV века, сближая житийную икону с современными ей памятниками, однако, скорее, провинциальными, нежели новгородскими и, тем более, московскими.

При этом не менее очевидна связь житийной иконы с традициями XIV века. Она — в напряженности, динамической смене ситуаций, в заметной разобоченности действующих лиц и предельно простой архитектуре, в еще не расчленившихся на мелкие лепядки массивных горках (ср. аналогичную деталь в миниатюре на л. 115 Хроники Амартола) и, наконец, в весомости форм, предельной сдержанности движений, разреженности композиций. Здесь как бы заново оживают нормы искусства раннего XIV века, еще не затронутого веяниями палеологовского и так называемого второго южнорусского влияния. Нестыльный характер апокрифа о «семи смертах» Ипатия<sup>46</sup> приобретает в иконе эпический фольклорный оттенок, переключаясь с житийными циклами «Николаи Зарайского» XIV века из с. Павлова близ Ростова (ГТГ)<sup>47</sup> и «Огненно-восходящего пророка Илиа» конца того же столетия из Городца (Горьковский художественный музей)<sup>48</sup>, сохраняя при этом чисто тверское своеобразие. По осязательной «достоверности» передачи фантастических событий, по необычайной для древнерусского искусства (тем более — искусства Северо-Восточной Руси) подчеркнута обостренной передаче мучений рассматриваемую икону можно сопоставить с житийным «Чудом Георгия о змие» раннего XIV века из б. собрания М. П. Погодина (ГРМ)<sup>49</sup>. Как и предшествующие произведения тверской живописи, «Ипатий Гангрский» отразил (в большей степени по сравнению с ними) народные вкусы и традиции в трактовке образа духовного наставника и заступника «малых сих». Не случайно средник памятника восходит к более привычной иконографии «Николаи Зарайского»<sup>50</sup>.

Отмеченный архаизм тверской живописи конца XIV — второй половины XV века объясняется несколькими причинами. С одной стороны, здесь сыграла роль некото-

Кремля (около 1481 года), на портале Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1502—1503 года) и т. д. Он был известен тверским художникам и встречается уже в Амартоле (миниатюра на л. 246 об.); см. также «Зачатие Иоанна Предтечи» XV века из Краснохолмского р-на Калининской обл.

<sup>46</sup> В опубликованном Н. С. Тихонравовым «Ипатьевом мучении» (в кн. Н. Тихонравов. Памятники отреченной русской литературы, т. II, М., 1863, стр. 121—145), положенном Н. Е. Миевой в основу расшрифтовки клейм (В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., стр. 238—239), отсутствуют некоторые детали. Наиболее подробный список см. ГБЛ, ф. 310, № 1190 («Служба и жития Ипатия епископа Гангрского», полулист начала XVIII в., 296 л.). Сборник содержит житие, службу, акафист, поучения, молитвы, а также послания по поводу их сочинения; составлен священником Георгием (?), служившим при храме Ипатия.

<sup>47</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 164.

<sup>48</sup> Н. Е. Миева. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода. — «ГТГ. Материалы и исследования», т. II, М., 1958, стр. 32, табл. 1—2; «Ростово-суздальская икона живописи», № 31. Ср. также гамму клейма «Явление Христа Ипатии» с некоторыми миниатюрами Амартола (л. 100 об. и др.).

<sup>49</sup> «История русского искусства», т. II, М., 1954, рис. на стр. 133; М. В. Алпатов в. Всеобщая история искусств, т. III, М., 1955, табл. 101 (деталь); В. И. Азарев. Новгородская иконопись. М., 1963, табл. 17, 48. Показательно, что икона близка многим миниатюрам начальной части хроники Амартола.

<sup>50</sup> Отмечено Н. Е. Миевой (В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., стр. 238).

рая изолированность Тверского княжества, которое в отдельные периоды своей истории было теснее связано с западными землями (в частности, с Литвой), чем с Северо-Восточной Русью. С другой, как отмечалось, активная, глубоко осознанная оппозиционность по отношению к Москве, ставшей к этому времени ведущим художественным центром, вызвала обостренный интерес к древнейшим формам местного искусства, наряду с устаревшими политическими теориями о самостоятельности и главенстве «великого княжества Тверского». Повышенное внимание к собственным традициям определенным образом отражает неустойчивое положение Твери на протяжении всего периода борьбы за приоритет (начиная со второго десятилетия XIV века). Аналогичная тенденция наблюдается в новгородском искусстве второй половины XV века, в последние годы самостоятельности Новгорода, и охватывает не только архитектуру, но живопись и прикладное искусство (об этом говорит, в частности, орнамент в собственно прикладных памятниках и рукописях, ориентирующий на домонгольское наследие)<sup>51</sup>. Валет архаизирующих тенденций характерен также для искусства середины XVI века как отголосок последнего этапа борьбы за укрепление государственности и связан с определенными, утратившими свое значение оппозиционными феодальными центрами (например, Старичей).

Однако традиционность тверской живописи XV века в представленных иконах коренным образом отлична от сходных явлений следующего столетия и по своей организации приближается к соответствующему течению поздненовгородского искусства, что объясняется, во-первых, значительным расцветом культуры Твери со второй половины XIII века, служившей базой для ее дальнейшего развития, во-вторых, народным, отчасти провинциальным характером рассмотренной группы произведений. Имеющих естественную тенденцию к запаздыванию в развитии образной системы и художественных форм, и, наконец, в-третьих, разнице двух этапов древнерусского искусства — XV и XVI веков. И для Твери, и для Новгорода XV века обращение к начальному периоду своего искусства было более органичным и естественным образом завершало насчитывающий несколько столетий путь развития местной культуры. Между XV веком и предшествующим временем нет разделяющего барьера. XVI столетие представляет совершенно новый этап русской культуры, когда всякое обращение к древнейшим местным традициям (учитывая главенствующую роль Москвы в художественной жизни русского государства) было искусственным и едва ли не целиком объяснялось политическими или религиозными соображениями (речь идет лишь о крупных явлениях искусства XVI века, а не о многочисленных мелких центрах и артелях, ориентировавшихся целиком на стиль XIV века).

Живопись Твери не сводится к рассмотренной группе произведений. Выше уже отмечалась зависимость икон тверского происхождения от общерусских по своему характеру явлений рубежа XIV—XV веков и второй половины XV века, а также общность некоторых приемов их исполнения с памятниками новгородской иконописи.

Одним из наиболее показательных примеров взаимодействия новгородской и тверской художественных культур является недавно расчищенное в МиАР «Зачатие Иоанна Предтечи»<sup>52</sup> (стр. 331), храмовая икона церкви с. Новоокотова Краснохолмского района Калининской области, входившего некогда в состав Бежецкого Верху. Последний прилегал с северо-востока к территории Тверского княжества. Долгое время Бежецкий Верх находился в совместном владении Новгорода и Москвы и в силу своего расположения поддерживал связи с Тверью<sup>53</sup>. Принадлежность данного памятника XV веку очевидна. Вероятно, его следует относить к середине или второй половине

<sup>51</sup> В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887, л. LXXVII-3.

<sup>52</sup> Илл. № 436, р. 69 × 49; вывезена экспедицией музея в 1964 году.

<sup>53</sup> М. Н. Тихомиров. Россия в XVI столетии. М., 1962, стр. 198—199; см. также «Грамоты Великого Новгорода и Пскова». М.—Л., 1949, № 1—18, 20; «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.». М.—Л., 1950, стр. 42.



Деталь иконы «Зачатие Иоанна Предтечи», XV века. МиАР

столетия. Характер и манера исполнения живописи — повышенная красочность, свобода мазка — ставят «Зачатие» в один ряд со многими новгородскими иконами этого времени<sup>54</sup>, а некоторые детали — рисунок рук, графичность складок — объединяют с таким типично новгородским произведением позднего XV века, как «Избранные святые» — Иаков, Никола и Игнатий Богоносец из Муромского монастыря на Онежском озере (ГРМ, *см. рр.* 395—397)<sup>55</sup>. Напряженность, порывистость «внутренних» движений, выразительность ликов<sup>56</sup>, как и особая разбелно-охристая с коричневым оттенком холодная моделировка «сличного» с тонкими обильными пробелами не свойственным новгородской живописи второй половины XV века, но сближаят данный памятник с тверскими вратами из ГТГ и житийной иконой «Ипатия» (*см. р.* 321). Трагическая символика уникальной композиции — по первоначальному замыслу Претеча должен был, вероятно, иметь крылья — гридает произведению также не встречающуюся в искусстве Новгорода этого времени динамичность и ноты драматизма, аналогично житийному «Ипатию Гагрскому», рожденные из сопоставления противоположных, по роли в них героя, эпизодов. Новгородская манера повествования XV века, при всем своем лаконизме, более спокойная (эпический элемент сохраняют даже наиболее насыщенные действием циклы «Битвы новгородцев с суздальцами»; ГТГ, Новгородский музей, ГРМ).

Возможно, подобная иконографическая традиция, восходящая к южнославянским прототипам<sup>57</sup>, получила распространение именно в тверской живописи, усложненной по содержанию и одновременно традиционно прямолинейной в своих решениях. При всем том, новгородизмы, являясь в данной иконе определяющими, выводят ее из собственно тверского круга памятников.

Некоторое сходство с новгородской рукописной тератологией обнаруживает заставка «Мерила Праведного» (л. 2) с чередующимся синим и киноварным фоном и первой орнаментальной разделкой по контуру<sup>58</sup>. Однако в Твери, по-видимому, существовал и свой местный тип тератологической орнаментики (см. заставки и инициалы Евангелия 1417 года из Спасо-Преображенского собора в Твери; Калининский краеведческий музей), в раскраске которой заметную роль играл зеленый цвет, что сближает ее со среднерусской рукописной орнаментикой<sup>59</sup>.

Связи с новгородской землей осуществлялись через Торжок, бывший пригород Великого Новгорода, за обладание которым боролись с переменным успехом тверичи и новгородцы. Еще в XVI веке в Торжке сидели два наместника: один от Твери, другой от Новгорода<sup>60</sup>. Тверские князья совершали на город неоднократные набеги, отправляя в свою резиденцию награбленные «колоколы, книги, кузнь», как то было в

<sup>54</sup> В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 110, 115, 120; В. И. Антонова, Н. Е. Минева. Указ. соч., табл. 48—50, 72, 74 и т. д.

<sup>55</sup> Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.—М., 1966, стр. 22—23, вкл. 12. «Избранные святые» имеют ярко выраженные признаки искусства позднего XV века, тогда как выполненное ранее «Зачатие Иоанна Претеча» сохраняет черты классического периода новгородской иконописи XV века.

<sup>56</sup> Необычайный тип ликов Захарии и Елизаветы имеет сходство с ликами во «Введении во храм» южн. XV века новгородской школы из Никольской церкви д. Заянье Гдовского района Псковской области (ГРМ; Древнерусское искусство. Выставка... стр. 22) (*см. рр.* 406, 407).

<sup>57</sup> Ср. аналогичную композицию «Зачатия Каина» в деканской росписи середины XIV века (V. P. et c. o. v. i. b. Dečani, v. II. Beograd, 1941, табл. CCLVI). Однако здесь Кайн представлен младенцем, что в значительной мере снижает внутренний драматизм сцены.

<sup>58</sup> «Мерло Праведное» во рукописи XIV века. М., 1961, стр. 3. Близкую схему построения заставки см. в Четвероевангелии Хиляндара (рукопись № 12); С. Р а д о ж и ч. Старо српско сликарство, табл. XIX.

<sup>59</sup> В. С т а с о в. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, табл. LXXXV—LXXXVII. Ср. там же, табл. XCIV—6—12 (воспр. орнамента Евангелия 1417 года).

<sup>60</sup> М. Н. Т и х о м и р о в. Указ. соч., стр. 195—196.



1372 году, когда Торжок захватил великий князь Михаил Александрович<sup>61</sup>. Любопытно, что тот же Михаил (1333—1399) в детстве был послан «учиться грамоте» в Новгород к архиепископу Василию, известному заказчику врат 1336 года, и там «добре извуче святые книги и писание»<sup>62</sup>. Многочисленные художественные работы этих лет в Новгороде могли оказать влияние на формирование вкусов будущего князя. Однако, несмотря на эти факты, мнение о роли новгородской художественной культуры в искусстве Твери преувеличено.

Входившая в состав северо-восточных земель и связанная в свой древнейший период с искусством Владимира, Суздалья и Ростова, Тверь не могла не испытывать воздействия искусства соседних княжеств и позднее. Сюда, несомненно, проникали памятники живописи Ростова, Суздалья, Углича, определяемые довольно условным понятием «ростово-суздальской школы» (непосредственными пунктами, где могли осуществляться контакты художественных культур, возможно, были Весь Егонская и Холопий городок, крупные торговые центры XV столетия<sup>63</sup>; но, естественно, не ими определялась степень взаимодействия тверских мастеров с представителями соседних художественных центров Северо-Восточной Руси). Общность Твери с живописью Северо-Востока, помимо отмеченных памятников, обнаруживают, как указывалось, ранние миниатюры Амартола, а также его позднейшие (середина — вторая половина XIV века) иллюстративные дополнения. Так, работы автора миниатюр л. 152 (возможно, ему принадлежат утраченные миниатюры на лл. 29, 95 об., 96) и автора двух иллюстраций на л. 218 созвучны иконописи ростово-суздальской школы (ср., например, миниатюру л. 152 с памятниками XIV—XV веков ростовского происхождения и иконой «Петр и Павел» начала XV века из музея Переславля-Залеского и первую миниатюру л. 218 с клеймами «Огненного восхождения пророка Илья» второй половины XIV века из Горьковского художественного музея), а красно-коричневая гамма и примитивный динамизм мастера миниатюр на лл. 100 об., 101 и, вероятно, на л. 102 об. находят некоторые аналогии в житийной иконе «Николы» из Коломны второй половины XIV века (ГТГ), быть может, удержавшей черты памятников рязанской живописи.

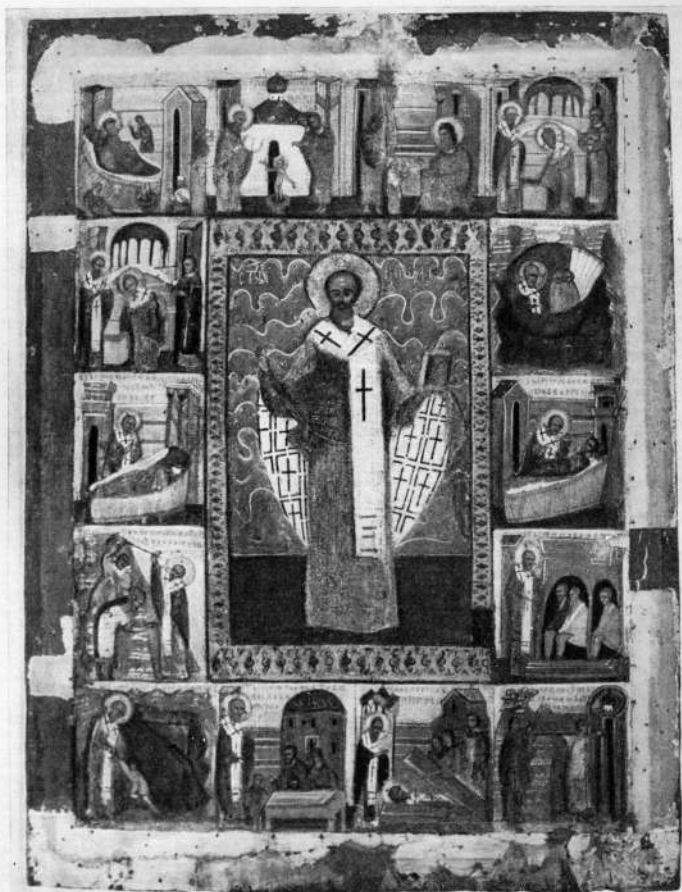
Отмеченные особенности развития тверского искусства сохраняют свое значение и для XV века.

Значительное воздействие на некоторые произведения Твери уже с начала XV века оказывало московское искусство. Подобное утверждение может показаться, на первый взгляд, сомнительным. Однако в отношении архитектуры вывод о зависимости

<sup>61</sup> В. Н. Бернадский. Новгород и Новгородская земля в XV веке. М.—Л., 1961, стр. 41, 215—217 и др.; Г. И. Вадорнов. Указ. соч., машинопись, стр. 166—168.

<sup>62</sup> Там же, стр. 165—166; Тверской патерик. Казань, 1908, стр. 174.

<sup>63</sup> М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 208—210. См. житийную икону «Никола Зарайский» XV века из с. Григорово близ Весьегонска (МИАР, инв. № 397, р. 77 X 57), наиболее близкую к кругу ростовских памятников и имеющую некоторое сходство со створкой из Отроча монастыря (стр. 334, 335). См. также «Бориса и Глеба» из частного собрания в Москве, датированных В. И. Антоновой серединой XV века (В. И. Антонова. У Медвежьих озер и в Веси Егонской.—ТОДРЛ, т. XXII. М.—Л., 1966, стр. 199—205, рис. 4); возможно, данная икона происходит из некоем некоторых черт живописи Северо-Восточной Руси является икона посылного «Николы» в МнАР той развития тверского искусства в Веси Егонской (см. ниже). Общность эту в Александрове, сходные в своем иконографическом и художественном решении с иконами «Троицко-Суздальская школа живописи», № 22) и так называемой «Зырянской» (Н. Демина. «Троица» кочев-мощник XIV века из Оружейной палаты (Т. В. Николаева. Произведения мелкой стр. 28—30).



«Никола Зерайский» с житием. Икона XV века. МИАР



Посещение заключенных в темнице. Деталь иконы «Никола Зарайский» с житием

Твери от московских форм и практики, кажется, представляется бесспорным<sup>64</sup>. При решении данного вопроса необходимо учитывать единую культурную основу этих центров, которая не могла не играть заметной роли в последующем развитии их искусства (большой — в архитектуре и меньшей — в живописи). Самым же существенным здесь представляется непосредственный интерес и внимание тверичей к художественной жизни ведущего центра, каким была Москва с XV века. Его иллюстрацией может служить послание Епифания Премудрого игумену тверского Афанасьевского монастыря Кириллу, несомненно отражающее общие тенденции этого времени<sup>65</sup>.

Мы не располагаем сведениями о работе московских художников в Твери. Это не исключает возможности обращения к москвичам и, тем более, присылки столичных

<sup>64</sup> Н. Н. Ворониц. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. II, стр. 373 и сл., особ. стр. 415—426; М. Н. Тихомиров. Указ. соч., стр. 191—192.

<sup>65</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, приложения, стр. 113—114; Н. Н. Ворониц. Указ. соч., стр. 417.

икон в Тверь. Косвенным подтверждением последнего служит легенда, связывающая две иконы «Ветхозаветной Троицы» (ГТГ) из Троицкой Затымацкой церкви (известной под названием Белой Троицы) 1564 года с именем Андрея Рублева. Одна из них имеет поздно (XVII век — ?) надпись: «А писмо сии образ бывшего государя мастера московскаго Рублева»<sup>66</sup>. Обе иконы датируются серединой XVI века и не имеют ни малейшего сходства с произведением Рублева, являясь расширенным иконографическим вариантом «Троицы». Но возникновение «рублевской легенды» могло основываться на реальных фактах, тем более, что после событий 1375 года Москва постепенно расширила сферу своего воздействия на Тверь<sup>67</sup>. Одним из сторонников сближения с Московским княжеством был возведенный Киприаном на тверскую кафедру митрополитий протодиакон Арсений (1390/1391—1409)<sup>68</sup>.

К указанному периоду — началу или первой четверти XV века — относится полная деусуная икона «Митрополит Петр» из Тверского епархиального древлехранителя (ГТГ, стр. 337), сближаемая исследователями с произведением иконописца круга Андрея Рублева (ср. с «Иоанном Предтечей» из Васильевского чина 1408 года; ГТГ)<sup>69</sup>. Действительно, внутренняя «благодостройность» и мягкость образа родственны московской живописи, в первую очередь, работам мастеров, связанных с Рублевым. Спокойное, сосредоточенное выражение лица, точность видения и степень философского обобщения, бережливость, с которой Петр поддерживает Евангелие, сходны с иконой «Апостола Павла» из Звенигородского чина (ГТГ). Гамма памятника, с обилием белого, зеленого, розовых и типично московским золотистым охрением аналогична святительским иконам Васильевского чина (ГТГ). Гармония колорита и ритмическая организация иконы рождены в поисках первых лет XV века. Композиционные особенности «Митрополита Петра» близки группе наиболее ранних поясных чинов. Икона является древнейшим

<sup>66</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 244, 245; М. И. и В. И. Успенские. Заметки о древнерусском иконописании. СПб., 1901, стр. 63; Н. П. Лихачев. Маера письма Андрея Рублева. СПб., 1907, стр. 46—48; Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве, стр. 119. Первая из них имеет запись с упоминанием тверского епископа Авакума и датируется 1564—1567 годами (В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 244). О иконе с приведенной надписью см. ниже; И. Э. Грабарь (указ. соч., прим. 20 на стр. 120) датировал ее началом XVII века.

<sup>67</sup> ПСРЛ, т. XV (Тверская летопись), слоб. 434—435; Л. В. Черепнин. Русские феодальные архивы XIV—XV вв., ч. I. М.—Л., 1948, стр. 51—54; подробный анализ взаимоотношений сил в 1375 году и предшествующих событий см. в его работе «Образование русского централизованного государства в XIV—XV вв.» (М., 1960, стр. 557—582); текст докончальной грамоты Дмитрия Ивановича с тверским князем Михаилом Александровичем см. ДДГ, № 9.

<sup>68</sup> ПСРЛ, т. XV (Тверская летопись), слоб. 445, 485; В. С. Борзакровский. Указ. соч., стр. 172, 208—209. Арсений играл видную роль в политической и культурной жизни Твери. При его «близжайшем участии» был составлен летописный свод 1409 года (А. Н. Пасохинов. Летописные памятники Тверского княжества. Опыт реконструкции тверского летописания с XIII до конца XV в., ч. 2.—Известия АН СССР. Отделение гуманитарных наук, 1930, № 10, стр. 761; В. А. Кучкин. Указ. соч., стр. 23). Наряду с князьями Михаилом Александровичем и его сыном Иваном, Арсений выступает инициатором обширного строительства (В. С. Борзакровский и др. Указ. соч., стр. 208—209; К. Черепнин. Биографии тверских иерархов. Тверь, 1859, стр. 38—41; Н. Г. Перухин. О тверских иерархах. Тверь, 1901, стр. 44—47; Тверской патерик. Казань, 1908, стр. 72—78; Н. Н. Воронин. Указ. соч., стр. 392—397). Греческое происхождение Арсения требует проверки, так как во многих списках его жития данное указание отсутствует. Гораздо более убедительным представляется его южнорусское происхождение (см. [В. И. Колосов]. Родина святителя Арсения, епископа Тверского.— «Тверские епархиальные ведомости», № 3, 1904, стр. 77—85 и № 7—8, стр. 246—262). О связях Арсения с Южной Русью и, в частности, с Киево-Печерской лаврой свидетельствует его работа над лаврским Патериком и основанный им (1394 год) и пользующийся его особым вниманием Успенский Желтиков монастырь с церковью (или приделом) в честь Антония и Феодосия Печерских (Н. Н. Воронин. Указ. соч., стр. 397—398).

<sup>69</sup> «Юбилейная выставка Андрея Рублева... Каталог». М., 1960, № 74; В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 200. К кругу Андрея Рублева икону относят Н. А. Демкина. Наличие набивных шпонок на иконе свидетельствует о ранней традиции. Шпоны икон Андрея Рублева и его окружения врезные — односторонние, встречные или сквозные.



«Митрополит Петр», Икона первой четверти XV века. ГТГ

живописным изображением митрополита. Ее введение в состав «Деисуса» было погешеством для того времени<sup>70</sup>. Возникновение данного чина в Твери нельзя признать случайным, и, по-видимому, следует поставить в прямую зависимость от московских связей Арсения, в первую очередь — от близости к митрополиту Киприану. Последний считал себя прямым продолжателем деятельности Петра и в его Житии находил немало прямых совпадений со своей собственной биографией. Им были составлены Службы (около 1395 года) и «Житие митрополита Петра», рассказ «О приходе в Феогаста митрополита» и «Слово похвально святителю Петру митрополиту»<sup>71</sup>. Отношение к личности Петра на рубеже XIV—XV веков принимало политическую окраску и в данном случае свидетельствовало о промосковской позиции Киприана и Арсения<sup>72</sup>. Настроения последнего тем более очевидны, что в Твери не могли не помнить о Переславском соборе 1312 года.

Арсений в обширной строительной и художественной деятельности<sup>73</sup> мог использовать связи с Киприаном и через него, поднявшись над взаимоотношениями светских властей, пригласить московских художников. Во всяком случае, нам известна рукопись Лествицы 1402 года (БАН, собр. Тимофеева, 9), списанная с экземпляра Киприана 1387 года (ГБЛ, ф. 173, № 152), доставленного специально для этой цели из Москвы в Тверь<sup>74</sup>.

На протяжении первой половины — середины XV века в Твери, находившейся на стадии подъема, не прекращалось обширное строительство, в то время как Московское княжество потрясала феодальные распри. Вызванные или бежавшие из Москвы мастера могли осесть в Твери и, работая с местными иконописцами, повлиять на развитие тверской живописи XV века, в свою очередь, испытав воздействие художественной манеры тверичей.

<sup>70</sup> Любопытно, что первое известное чиновое изображение Петра имеется на пелене Марии Тверской 1389/1390 года, жена московского князя Симеона Гордого (А. Н. С и в р и и. Древнерусское шитье, стр. 41—42, рис. на стр. 43). Древнейшим памятником со сполтретом Петра считается эмальный саккос митрополита Фотия, обычно связываемый с актом канонизации Петра (1339 год) и относимый к изделиям греческого шитья; см. Л. В. П и с а р с к а я. Памятники византийского искусства V—XV вв. в Гос. Оружейной палате. Л. — М., 1963, стр. 29—30, табл. LXII—LXVII. А. В. Банк датирует саккос XIV—XV веками (в кн. А. В. Б а в к. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л. — М., 1966, табл. 282—284, стр. 328), тем самым открывая возможность связывать его появление с Киприаном или непосредственно с Фотием (1409—1431 годы).

<sup>71</sup> Л. А. Д м и т р и е в. Роль и значение Киприана в истории древнерусской литературы (К русско-болгарским литературным связям XIV—XV вв.). — ТОДРЛ, т. XIX. М. — Л., 1963, стр. 215—254.

<sup>72</sup> Вопрос об отношении Киприана к расстановке сил в борьбе между XIV—XV веков неодинократно вызывал разногласия исследователей. Л. А. Дмитриев (там же) удалос убедительно показать его близость к великокняжеской политической ориентации.

<sup>73</sup> Он известен также как вкладчик паняги в Желтиков монастырь (см. И. В и н о г р а д о в. Св. Арсений, епископ Тверской, Тверь, 1909, стр. 27—28, рис. на стр. 23, 26). На ее внутренних створках помещены «Ветхозаветная Троица» и «Знамение», на внешних — медальоны с изображением Иоанна Предтечи, Николы, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и «Преображение». Появление последнего несколько нарушает иконографический состав паняги этого времени, где обычно изображались «Вознесение» или «Распятие». Эта особенность, по-видимому, является местной традицией и могла стоять в зависимости от особого почитания в Твери темы «Преображения» (известную роль в выборе сюжета мог сыграть также интерес к спорам о природе фаворского света). Стилистически паняга не выходит из круга современных ей произведений Северо-Восточной Руси, приближаясь (в гравировке) к известной рогатине кн. Бориса Александровича (около 1430 года) и (по принципу размещения святительских медальонов) к памятникам, отмеченным печатью южнорусского воздействия (ср. Т. В. Н и к о л а е в а. Указ. соч., рис. а на стр. 231). Данные качества находят объяснение в активной связи Твери с Афоном (см. ПСРЛ, т. XI. М., 1965, стр. 182; Г. И. В а д о р о в. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинаополя и Афона в развитии кирикописания и художественного оформления рукописей на рубеже XIV—XV вв. — ТОДРЛ, т. XXIII. Л., 1968, стр. 174—183; см. также ниже). Довольно редкое для паняги изображение Предтечи, по-видимому, следует рассматривать в качестве патрона князя Ивана Михайловича, княжившего в Твери с 1399 по 1425 год.

<sup>74</sup> Г. И. В а д о р о в. Указ. соч., стр. 174, рис. 1.

Об этом, по-видимому, тесном общении с представителями художественной культуры Москвы позволяют судить: в прикладном искусстве — рогатина князя Бориса Александровича, датированная Б. А. Рыбаковым предположительно 1430 годом и сходная с гравированными по металлу изображениями на предметах московского прикладного искусства этого времени<sup>75</sup>; в живописи — икона «Одигитрия» конца XIV или начала XV века, вложенная Анной Микулинской, дочерью Симеона Гордого в Троице-Сергиев монастырь и попеременно относимая то к московской, то к тверской школе<sup>76</sup>. Драгоценный памятник украшен тонко орнаментированным басменным окладом и покрывающей живописную поверхность ассисткой. Нежный, темно-голубой цвет одежд Богоматери — ведущий в колористической гамме — создает впечатление эмалевой звучности плотных немногочисленных красок. «Одигитрия» относится к числу специально заказанных княжеских икон, исполненных лучшими художниками, и позволяет нам ознакомиться с центральными явлениями местного искусства.

В «Одигитрии» ощутимо некоторое воздействие живописи дорублевского времени. Из признаков тверской живописи она сохраняет лишь бесловатость охрения и характерную остроту прорисованных серебром складок. Однако каллиграфичность ассиста, буквально пронизывающего всю поверхность иконы, придает ему черты тканого узора. Местные особенности отступают на второй план перед типично московской округлостью и мягкостью форм, теплым водотистым колоритом. Нежность и чистота ведущего голубца заставляют вспомнить произведения типа московской шестичастной иконы «Праздники» конца XIV века (ТГГ)<sup>77</sup>. Элементы XIV века, наряду с определенностью форм и точностью прорисовки, идущими от следующего столетия, — свидетельство разнообразия приемов, родившихся из соединения живописи Москвы и местной художественной манеры. Наиболее важным в данном случае необходимо признать качества, сближающие икону Анны Микулинской с московской живописью, так как именно они определили дальнейшее развитие тверского искусства.

Подтверждение широкого влияния московских памятников на местную живопись можно найти в иконе первой половины XV века, посвящен «Николе» из собрания МнАР (ср. 341)<sup>78</sup>, живописные принципы которой близки рассмотренным ранее произведениям. Характерный, широко написанный, светло-охряной омофор Николы находит единственную аналогию в иконе «Митрополита Петра». В целом, при общности письма, автор «Николы» сохраняет независимость от современной московской иконописи. Образы центральной полуфигуры, Спасы и Богоматери родственны традиции московской Москвы, а среднерусской живописи вообще. В этом смысле памятник созвучен «Одигитрии», где сходные традиции получили раннемосковское (точнее — предпалеологовское, «северо-восточное») преломление. Одухотворенность образа, глубина философского обобщения ставят икону в один ряд не только с «Митрополитом Петром», но со многими памятниками этого периода, существенной стороной которых являются новые черты искусства в целом, а не отдельные признаки той или иной художественной среды.

Утонченность большинства произведений рубежа XIV—XV веков сменяется в полевой иконе большим демократизмом, соответствующим принципам художествен-

<sup>75</sup> Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 598—599, 635—640. Московские аналоги см. Т. В. Никольева. Указ. соч., рис. 46 на стр. 62 и № 17, 100, 119.

<sup>76</sup> Ю. А. Олсуфьев. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1920, стр. 80—82, 226; J. A. Lebedeva. Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962, стр. 30, рис. 10; «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники», стр. 76, табл. 65. Аналогии к кайме мафория в виде полукруглых женских и стилизованных лиц см.: «Сообщения Загорского гос. историко-художественного музея-заповедника», вып. 2. Загорск, 1958, илл. между стр. 86 и 87; «Ростово-суздальская школа живописи», № 71; сходный, но более сложный орнамент имеется в иконе «Одигитрии» круга Дионисия из Феранитова монастыря (ГРМ).

<sup>77</sup> В. И. Агионова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 222.

<sup>78</sup> Ив. № 428; p. 128 × 58,5; поступила из Калининского краеведческого музея в 1964 году.

ной культуры Северо-Востока Руси. Подчеркнуто мягкая моделировка лица и рук с постепенными лессировочными переходами легких высветлений, едва намеченными художником прямыми волос и свободным, широким контуром рисунка, с отработанной четкостью серебристо-зеленых пробелов красно-коричневой фелони — индивидуальное качество, выделяющее данный памятник среди известных в настоящее время ранних тверских икон. Светло-зеленый с изумрудным оттенком фон (напоминающий соответствующий цвет в створке врат из Отроча монастыря), контрастируя с теплым колористическим решением, вводит «Николу» в группу тверских памятников развитаго XV века с более определенным московским влиянием.

Прежде чем перейти к их рассмотрению, необходимо остановиться на одной из самых блестящих икон, довольно правомочно, на наш взгляд, связываемой с Тверью, так называемом «Голубом Успении» первой половины XV века (ГТГ, *ср.* 343) — наиболее показательном примере слияния местных и московских традиций<sup>79</sup>. Среди многочисленных соименных икон XV столетия «Успение» обладает едва ли не самой совершенной композицией. Обычный вариант иконографии приобрел здесь классическую завершенность, особенно наглядную при сопоставлении с «Успением» из Кириллова монастыря. Автор отказался от изображения наказания Авфония и сосредоточил внимание на центральной сцене, вылив ее философско-драматический аспект и акцентировал мотив печального предстания. Четкое распределение планов и масс, точная расстановка вертикалей-ориентиров создает пространственность и отчетливость чтеия действия. Элементы композиции составляют единое гармоническое целое, где каждый жест, едва заметное движение включены в общий ритм, оправданы логически и художественно. Подобная соподчиненность деталей и ритмическая гармония имеется лишь в московской живописи последних лет XIV — первых десятилетий XV века.

С московским же воздействием можно связывать мягкость форм и самый тип лиц, напоминающий праздничные иконы Благовещенского, Васильевского и Троицкого иконостасов, т. е. работы с прямым участием Рублева. Непосредственно в этом круге родились колористические принципы, которым следует автор «Голубого Успения». В свое время они очень точно были охарактеризованы И. Э. Грабарем как поиск «гармонизации цветов, приведение их в единый гармонический аккорд», стремление «к максимуму цветовой согласованности и улаженности»<sup>80</sup>. Обилие оттенков голубого, играющего ведущую роль, подчиняется здесь общим задачам, сочетается с многообразными оттенками охры, зеленых, коричневых и слегка разбеленной киновари. «Разыгранность» цветовой гаммы «Успения» можно сопоставить, помимо московских произведений, с «Ипатием Гангрским», колорит которого также несет печать поисков XV столетия.

Качества московской живописи сосуществуют в иконе с большей определенностью рисунка, легкой разбеленностью, скрадывающей жидкость красочного слоя, с едва заметной, но еще сохраняющей тверскую природу, штриховой моделировкой — пробелкой. В характеристике действующих лиц наблюдается переход от сдержанного драматизма к более острому переживанию. Ноты, привнесенные в образ Иоанна Богослова, напряженно всматривающегося в лицо Марии, в движения склонившихся друг к другу жен в правой части иконы, в суровые лики ангелов и, наконец, трактовка фигуры стремительно повернувшегося Христа, связаны с местной художественной традицией.

<sup>79</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 201. В. Н. Лазарев (Н. И. Воронин), В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 31—32 датировал икону первой половиной XV века; в работе А. И. Некрасова «Древнерусское изобразительное искусство» (М., 1937, стр. 186, рис. 125) она отнесена к первой половине XIV века, что, по-видимому, является опечаткой, так как автор связывает ее с Андреем «Люблинским», работавшим в начале XV века.

<sup>80</sup> И. Грабарь. Указ. соч., стр. 172.





«Никола». Икона первой половины XV века. МиАР

В свое время А. И. Некрасов отмечал близость «Голубого Успения» к южнославянской живописи<sup>81</sup>. Отдавая отчет в искусственности построений исследователя, связывавшего икону с кругом автора люблинских фресок 1414 года, нельзя отбросить его первое в основе заключение, как и пройти мимо замечания В. Н. Лазарева о воздействии на «Успение» палеологовского искусства<sup>82</sup>. Действительно, памятник обнаруживает знакомство автора с традициями византийской живописи XIV столетия, что сказалось в повышенной эмоциональности персонажей и в самой живописной структуре. По ближайшими аналогиями «Успению» являются не собственно палеологовские византийские памятники, а миниатюры московских рукописей начала XV века, восходящие к Евангелию Хитрово и подобным ему кодексам. Среди них можно назвать Румянцевское Евангелие 1401 года (ГБЛ, ф. 256, № 118)<sup>83</sup>, Морозовское Евангелие<sup>84</sup>, так называемый Христофоров Апостол (ГРМ, Гр. 20)<sup>85</sup>. Это существенно расширяет представление о круге мастеров, которые могли быть приглашены Арсением. С другой стороны, эти черты памятника могли родиться из непосредственного подражания византийским иконам типа присланной из Константинополя в 1399 году иконы «Страшного суда»<sup>86</sup>.

Использование норм палеологовской живописи обнаруживает стенописное изображение поясного «Никола» первой половины XV века в подклете церкви Рождества Богоматери в Городце (*железка*)<sup>87</sup>, с характерной динамической напряженностью в решении образа и красно-коричневой гаммой, известной по другим памятникам той же ориентации (она наблюдается в группе миниатюр Амартола второй половины XIV века)<sup>88</sup>. Показательно, что типично палеологовская динамика подменяется здесь большей мягкостью и успокоенностью, сближающей фрагмент с рассматриваемой иконой поясного «Никола» из МнАР (*стр.* 340). При этом зависимость автора фрески от передовых явлений искусства XIV — начала XV века достаточно очевидна. Графичность и дробность разделки полуфигуры можно рассматривать как проявление качеств местного искусства. Рядом с лучшими памятниками этого периода, «Митрополитом Петром» и «Успением», фреска Городни представляется и более провинциальной, и более архаичной. Между тем связь Городни с великими тверскими князьями<sup>89</sup> и, возможно, принадлежность автора фрески к группе лучших местных мастеров крайне существенны для понимания художественной жизни Твери этого времени. Можно думать, что просмовское направление круга Арсения в начале XV века не нашло особого распространения и сосуществовало с архаическими тенденциями. Эти настроения могли находить сторонников в высших кругах тверского общества как один из аспектов культурно-политической программы воссоздания утраченных позиций Твери.

<sup>81</sup> А. И. Некрасов. Указ. соч., стр. 186.

<sup>82</sup> Н. Н. Ворони́н, В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 31.

<sup>83</sup> А. Н. Свири́н. Искусство книги древней Руси, стр. 224.

<sup>84</sup> М. М. Постникова-Лосева, Т. Н. Протасьева. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века. — «Древнерусское искусство XV — начала XVI веков». М., 1963, рис. на стр. 137, 138; Т. Ухова, Л. Писарская. Лицевая рукопись Успенского собора. М., 1939, табл. 7—9, 12, 13.

<sup>85</sup> В. Н. Лазарев (в ст. «Дюшнсий и его школа». — «История русского искусства», т. III, стр. 536—537, рис. на стр. 533) датировал рукопись серединой XV века. Однако ее принадлежность ученику Кирилла Белоозерского Христофору ограничивает время ее возникновения 1433 годом. Н. Н. Розов датирует Апостол первой четвертью XV века.

<sup>86</sup> Н. Е. Мневa сближает с «Успением» икону «Вход в Иерусалим» первой четверти XV века из Покровского собора Рогожского кладбища («Древние иконы старообрядческого кафедрального собора при Рогожском кладбище в Москве». М., 1956, табл. 5).

<sup>87</sup> См. статью В. В. Филатова в настоящем сборнике.

<sup>88</sup> См. фреску первой Спаса Преображения 1378 года, Федора Стратилата около 1380 года, Успения на Волотовом поле 1380-х годов, некоторые сохранившиеся фрагменты Ковалевской росписи того же времени (дарца Елена) и т. д.

<sup>89</sup> Н. Н. Ворони́н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. II, стр. 399—401.



«Успение». Икона первой половины XV века. ГТГ

В выполненной в начале — первой половине XV столетия двухсторонней выносной иконе из с. Васильевского, близ Старицы, расчищаемой в настоящее время в МИАР, связь Твери с искусством южнославянских стран, по-видимому, осуществляемая через Афон, очевидна (стр. 345)<sup>90</sup>. В этом нет ничего необычного, так как многие южнославянские художники, эмигрируя в Россию в XIV—XV веках, могли находить пристанище не только в Москве и Новгороде, но и в Твери, третьем крупнейшем центре России. Выучеником одного из таких иконописцев, подобно некоторым мастерам росписей ковалевской церкви, мог быть автор выносной иконы. На фоне разнообразных явлений, вызванных к жизни волной второго южнославянского влияния, быстро получивших национальную окраску и нередко лишь отдаленно соприкасающихся со своим источником, живопись выносной иконы (речь идет о ее оборотной стороне) сохраняет вполне отчетливую связь с балканскими памятниками XIV—XV веков. Тип лица, мягкий разворот омофора на груди Николы, орнаментация Евангелия, яркий зелено-оливковый санкирь с более темными зелеными же и коричневыми окрасками, резко контрастирующий с последующим многослойным розовым охрением, жесткая система пробелки, иногда предельно детализированная (благословляющая рука), не типичные для русской живописи, находят достаточное число аналогий в южнославянской (в частности, сербской) стенописи и иконописи. Цветовые градации лица Николы напоминают некоторые лики ковалевской росписи, афонские иконы (поисковая «Никола» середины XIV века на двухсторонней иконе из Хиландара)<sup>91</sup>, сербские чинювые иконы конца XIV века из с. Кривого (ТТГ)<sup>92</sup>. Значимость живописной системы и образной трактовки, ставшей своего рода формальным приемом, отражает знакомство с позднейшим южнославянским изобразительным искусством (ср. лицо преподобного Феодора в росписи Каленича 1407—1413 годов)<sup>93</sup>, перекликающаяся с принципами русской иконописи XVI столетия. Высокая профессиональная выучка мастера в известной мере избавила его от собственных поисков (подобная картина характерна для южнославянской живописи последней четверти XIV — начала XV века). К местным традициям можно отнести такие качества иконы, как графичность и интенсивность белл.

Из этой же церкви с. Васильевского происходит другая, расчищаемая в настоящее время двухсторонняя выносная икона с «Одигитрией» и «Рождеством Богоматери»<sup>94</sup>. К сожалению, памятник этот сильно пострадал. Его лицевая сторона полностью перелавкашена и покрыта позднейшей живописью. «Рождество» сохранилось фрагментарно в центральной части. Но эти фрагменты ставят икону в ряд блестящих — уровня «Голубого Успения» — памятников первой половины — середины XV века. По-видимому, здесь мы имеем прямой отклик на лучшие византийские произведения позднепалеологовского времени (до конца XIV века), введенные автором, или, что также вполне возможно, на появившиеся в Твери иконы так называемой «моранской» школы живописи, последнего всплеска южнославянского искусства. Характерно, что стиль иконы, как и современного ей «Николы», лишен специфически локальной тверской окраски.

Приверженность идеалам палеологовской живописи в Твери более позднего времени, которую можно рассматривать как своеобразное проявление типично местной архаизирующей тенденции, иллюстрируют поясные иконы «Спаса» (Калининская обл.

<sup>90</sup> К. П. 549; р. 54,5 × 41; вывезена экспедицией музея в 1967 году. На лицевой стороне иконы изображена «Богоматерь Одигитрия» (имеет пробные расчистки), на оборотной — поиской «Никола». Раскрывается К. Г. Тихомировой.

<sup>91</sup> С. Р а д о ј и ć. Старо српско сликарство табл. XXXIX.

<sup>92</sup> В. П. Д а з а р е в. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. — Ежегодник Института истории искусств. 1957. М., 1958, стр. 267—269.

<sup>93</sup> S. R a d o ј i ć. Kalenić, табл. 30.

<sup>94</sup> К. П. 643, р. 62,5 (рукоять) × 52,5 × 44. Привезена экспедицией МИАР в 1968 году. Раскрывается К. Г. Тихомировой.



«Никола», оборот двусторонней выносной иконы. Первая половина XV века.  
В процессе реставрации. МИАР

картинная галерея)<sup>95</sup> и «Апостола Павла» (МиАР, стр. 347)<sup>96</sup>, происходящие соответственно из Весегонска и с. Чамерова (некогда они входили в состав одного «Денсуса»).

Атрибуция центральной чиновной иконы как московского памятника середины XV века, выдвинутая В. И. Антоновой, вызывает сомнения; непропорциональным представляется и предложенный круг аналогий<sup>97</sup>. Палеографический анализ надписей показывает, что эти иконы возникли не ранее второй половины XV века. Это в еще большей степени уменьшает вероятность их московского происхождения. Оба памятника довольно точно повторяют иконы палеологовского времени<sup>98</sup>. Византийский характер воплощен с наибольшей последовательностью в ликах, аскетичном и напряженном — у Павла, величественном и спокойном — у Спаса. Самые же полуфигуры свидетельствуют о непонимании форм оригинала, вернее, о их местном, тверском истолковании. Движения Христа и апостола скованны, конструктивность византийских форм сменяется приблизительностью рисунка, а повышенная объемность — геометризированной плоскостностью. Сходная интерпретация византийского источника наблюдается в некоторых иконах «Анисимовского» чина. Но, отделенные от них полустолетием, весегонские памятники оказываются менее самостоятельными. С Тверью же их сближает охренное, элемент выделенности колорита при общей сгущенности цвета, характерное переплетение объемности и плоскостности, достигаемой условной штриховой пробелкой (ср. иконы архангелов «Анисимовского» чина).

Идентичные пробела имеют место в другой иконе из Чамерова — «Преображении» XV века, не позднее второй половины (МиАР, стр. 349)<sup>99</sup>. Это произведение продолжает традиции, намеченные в памятниках круга поясного «Николя», представляя наиболее близкое к московской школе и развивающееся параллельно ей течение тверской живописи. Любопытно, что пробелка, завершающаяся тонкими, геометрически ровными линиями, воспринимается здесь как чуждый, инородный элемент в общей мягкости формы и тонального построения. Именно эти детали можно считать данью собственно тверским традициям.

Иконография «Преображения» восходит к памятникам XIV века. Она имеет точные аналогии в московской живописи и в работах, связываемых с деятельностью троцкого резчика середины XV века Амвросия<sup>100</sup>. В отличие от них, композиция чамеровского памятника приобрела характерные для времени его создания уравновешенность и спокойствие. Движения повергнутых апостолов локализируются обобщенным силуэтом гор. Их позы соразмерны ритмической организации сцены, и лишь взметнувшиеся складки гиматиев раскрывают заволнованное состояние свидетелей чудесного события. Автор «Преображения» остается верным принципам живописи своего времени, достигая на этом пути вершин столичного мастерства. Утонченная скромность колорита иконы, неяркие оттенки охры и зеленых, оживляемых синим и вишневым, дополняют уравновешенность форм, спокойствие округлых линий. Сверкание фаворского света — предмета споров двух предшествующих столетий — лишь угадывается в острых, но облегченных бликах на одеждах и горах. Страстность передачи природы «преображения» заслужена стремлением соблава «изыскающую меру».

<sup>95</sup> В. И. Антонова. У Медвежьих озера и в Веси Егонской, рис. 1.

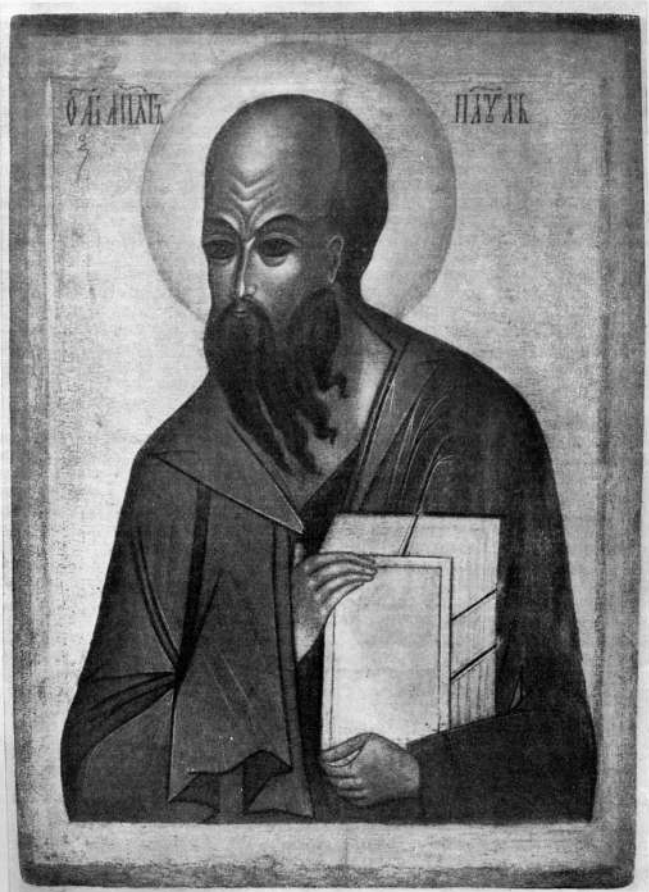
<sup>96</sup> Ивл. № 333, р. 84 × 59,5; вывезена экспедицией музея в 1963 году. См. И. А. Иванова, А. Кукле, Г. Попов. Указ. соч., стр. 37; И. А. Иванова. Указ. соч., табл. 14, 15.

<sup>97</sup> В. И. Антонова. Указ. соч., стр. 195—198.

<sup>98</sup> Наиболее вероятным было обращение к памятникам типа Высоцкого чина. Близкая иконографическая аналогия на русской почве для «Спаса» имеется в выносной иконе 1360-х годов из Покровского монастыря в Суздале (В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., табл. 129).

<sup>99</sup> Ивл. № 334, р. 70,5 × 59,5; вывезена экспедицией музея в 1963 году.

<sup>100</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., табл. 170; П. А. Флоренский и Ю. А. Олсуфьев. Амвросий, троцкий резчик XV века. Сергиев, 1927, табл. 21, 33; Т. В. Николаева. Указ. соч., № 155, 157.



«Апостол Павел». Икона второй половины XV века. МиАР

Трактовка темы здесь созвучна московскому искусству послерублевского времени. Золотистое охрение (чуть приглушенное, как в поясном «Николе») и самый тип ликов находят аналогию в живописи Москвы и восходят непосредственно к работам круга Рублева. Но сдержанность цветовой гаммы «Преображения», при всем принципиальном родстве, отлична от большинства московских икон середины—второй половины XV века, в тончайшем колорите которых кроются истоки артистической палитры Дионисия. Эта сдержанность, несомненно, является особенною свойственно тверской иконописи того времени, наряду с предельно пространственным решением композиции, нерасчлененностью горок (точнее—минимальным значением, которое отведено в них ландшафтам) и условностью деревьев (с выявлением ветвей в виде «запятых» — прием, нередко всплывающий в провинциальных памятниках)<sup>101</sup>. Темно-синяя сфера, выделяющая центральную фигуру, кажется предельно удаленной по отношению к тепломu первому плану, парящей в нежно-зеленом «небес» фона. Ее положение создает впечатление плавного движения, организующего ритм произведения в целом.

Традиции, заложенные в поясном «Николе» и «Преображении» из МиАР, по всей вероятности, были широко распространены в тверской живописи к концу XV века. Их развитие имеет место в деисусной иконе «Архангела Гавриила» конца столетия (начала XVI века?) из того же собрания<sup>102</sup>. Обогащенный колорит иконы, сочетающий разнообразие оттенков зеленых и неоднократно встречающийся в других памятниках, розово-оранжевый тон с вкраплениями голубого и малинового, отменяет эстетическим нормам своего времени, сохраняя связь с предшествующими произведениями этой группы. Пропорция архангела, изящество его движений приближаются к московским памятникам последних десятилетий XV века.

Можно также предположить, что эти качества имеют местное происхождение и родились в параллельном развитии обоих художественных центров. Анализ живописи наиболее крупных художественных центров второй половины XV века вскрывает единство поисков и определенную стилистическую близость московскому искусству. По-видимому, это объясняется не только влиянием Москвы, а общностью стоящих перед художниками этого времени целей. Единая устремленность интересов была подготовлена сдвигами в искусстве рубежа XIV—XV веков и связана с последующим повсеместным влиянием живописи круга Андрея Рублева. Ко второй половине — концу XV века последняя утратила узкомосковскую окраску, приобретя различные центры как важнейшие художественные задачи своего времени.

Известное сходство с рассмотренной группой (точнее, с особенностями, наметившимися в «Николе» первой половины XV века из МиАР) имеют отдельные произведения известного иконостаза из Воскресенского собора в Кашине<sup>103</sup>, в первую очередь, из деисусного («Архангел Гавриил», «Архангел Михаил» — ГРМ) и пророческого («Царь Давид», «Пророк Иезекиил», «Пророк Соломон» и т. д. — там же) ярусов второй

<sup>101</sup> Н. Е. М и н е в а. Древнерусская живопись Нижнего Новгорода, стр. 33, табл. 6; «Ростово-суздальская школа живописи», № 75.

<sup>102</sup> Инв. № 430; р. 132 × 58,5; поступила в 1964 году из Калининского краеведческого музея.

<sup>103</sup> Ю. Д м и т р и е в. Кашинские праздники, стр. 43—45; Н. Н. В о р о н и н, В. Н. Л а з а р е в. Указ. соч., стр. 32—36; рис. на стр. 35, 37, 39; В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М и н е в а. Указ. соч., № 206, 207. Несмотря на свидетельства исторических документов, позволяющие датировать иконы 1504—1512 годами, их атрибуция В.Н. Лазареву второй половиной XV века представляется более обоснованной (Н. Н. В о р о н и н, В. Н. Л а з а р е в. Указ. соч., стр. 32—36), тем более, что Воскресенский собор в Кашине упоминается уже в 1382 году как место погребения кашинских князей (В. С. Б о р з а к о в с к и й. Указ. соч., стр. 25). Наиболее вероятным временем возникновения икон (часть из них, возможно, попала в собор позднее) является княжение Бориса Александровича, владычества Кашинским с 1426 по 1461 год. Перестройка собора и написание икон могли произойти после разорения города Дмитрием Шемьюгой в 1453 году (Н. П. Л и х а ч е в. Икона Фомы Слово похвальное о блаженном великом князе Борисе Александровиче. СПб., 1908, стр. LI—LII). Стилистическая обособленность кашинских икон требует их специального рассмотр-





«Преображение». Икона второй половины XV века. МиАР



Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия 1478 года.  
Гос. краеведческий музей Татарской АССР,  
№ 8772, между лл. 8 и 9

Последние из рассмотренных памятников, начиная с «Одигитрии» Анны Микулинской, не образуя единой стилистической группы, вскрывают постоянные контакты художественной культуры Твери с Москвой. Произведения с ярко выраженным московским влиянием в Твери не могли явиться чем-то неожиданным. Их возникновение было подготовлено всем предшествующим развитием искусства XV века. Даже признавая факт возможной зависимости большинства миниатюр Евангелия 1478 года, восходящих к лицевым изображениям московских рукописей 70-х годов того же столетия (ср. 350, 351), от вкусов его заказчика епископа Вассиана, нельзя игнорировать общность приемов исполнения иллюстраций ука-

половины XV века, своеобразно сочетающих отдельные тверские признаки с не изученной до настоящего времени местной художественной традицией.

Анализ тверской живописи позднего периода вскрывает наличие двух современных друг другу ветвей, более архаичной и второй, связанной с культурной верхушкой, передовой по своему характеру. Развиваясь в русле наиболее значительных явлений древнерусского искусства этого периода, новые устремления подготовили почву для перехода местных художественных сил под эгиду Москвы вслед за включением Твери в состав централизованного государства, а фактически — несколько ранее (имеются в виду миниатюры Евангелия 1478 года). Подобное расхождение совершенно не характерно для новгородского художественной культуры, единой по своему составу, или Ростова, в котором княжеская власть в XV веке не играла значительной роли, и сопоставима лишь с ситуацией, сложившейся в московском искусстве, где даже к концу столетия доживают остатки традиций XIV века (см. «Богоматерь Ярославскую» с избранными святыми 1491 года из с. Сандыри, ГТГ<sup>104</sup>, и наиболее показательное в данном случае «Успение», храмовую икону кремлевского Успенского собора, выполненную около 1479 года и совершенно неправомерно включаемую в круг Дионисия<sup>105</sup>).

Вполне допустимо, что в них нашли отражение неизвестные нам местные традиции, являвшиеся стилистическим вариантом живописи самой Твери.

<sup>104</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Указ. соч., № 273.

<sup>105</sup> «Художественные памятники Московского Кремля». М., 1956, стр. 38—39, илл. 53.

занного памятника с оформлением столичных рукописных книг (от местных качеств в них остается лишь привязанность к голубой тоналности). Подобная близость не была случайной или, тем более, произвольной. Она могла родиться только в результате сознательного подражания и определялась длительным первенствующим положением московского искусства.

В тверской живописи сравнительно долго удерживались общие для Северо-Востока Руси признаки. Они исчезают в XV веке, в период наметившегося спада художественной деятельности таких центров, как Ростов, Суздаль, Углич. Традиционная и устойчивая связь с последними, по-видимому, приводила к обратному воздействию Твери на местную иконопись. Примером этого, вероятно, может служить «Рождество Богоматери» конца XIV — начала XV века из Покровского монастыря в Суздале (ГРМ), близкое к основной, многочисленной и цельной в стилистическом отношении группе рассмотренных произведений XIV—XV веков<sup>106</sup>. Именно в данной группе наиболее ярко выражены признаки тверской живописной культуры: холодный колорит, достигнутый широким применением белил, характерная гамма с обилием голубых, серо-голубых, лилово-коричневых тонов в сочетании со светлым фоном, сложность живописного замысла при предельно графическом его воплощении, пространственность композиции при плоскостном решении ее отдельных элементов, обостренность образной характеристики и одновременно подчеркнутая статичность общего решения. Памятники этого круга выделяются последовательной ориентацией на узкоместные традиции, оформившиеся в начале XIV века, нарочитым стремлением к их сохранению. Устойчивость форм постепенно переродилась в них в сознательную архаизацию, что не могло в конечном счете не отразиться на их качестве.

Действительно, уже в житийной иконе «Параскевы Пятницы» начала XVI века (смр. 323), целиком примыкающей к данной группе, обаяние живых традиций XIV столетия перелетается с заученными приемами компоновки, разработки ситуаций, движений фигур и т. д., — это те черты, которые, несомненно, должны были



Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия. 1478 год. Гос. краеведческий музей Татарской АССР, № 8772, между лл. 146 и 147

<sup>106</sup> П. Н. Ворониц, В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 10, 12; «Ростово-суздальская школа живописи», № 68.

появиться как следствие стремления к изоляции от посторонних, точнее — московских, влияний и постоянной ориентации на решения предшествующего времени. Архаизирующее направление, потеряв почву для своего развития, постепенно переродилось в типично провинциальное искусство XVI века, лишенное специфически местных признаков. Начало этого процесса можно наблюдать в келье царских врат с фигурой Богоматери из «Благовещения» первой половины XVI века из Локотцов (ср. 325), еще сохраняющем характерную голубую гамму, и упоминавшейся «Ветхозаветной Троице» из церкви Белой Троицы, где остатки тверского колорита и жесткость форм переплетаются с нестройной и дробностью, типичными для своего времени. Наглядными примерами местной живописи XVI столетия, вошедшей в общее русло, могут служить «Чудо Георгия о змие» из церкви Анны Капшиной в Кашине (ГТГ)<sup>107</sup> и довольно близкая к нему вторая икона «Ветхозаветной Троицы» 1564—1567 годов из Белотроицкой церкви в Твери<sup>108</sup>.

Заканчивая этот краткий обзор, необходимо вновь подчеркнуть, что решающую роль в истории изобразительного искусства Твери сыграл расцвет местной художественной культуры в начале XIV века. Все дальнейшее развитие тверской живописи в основном ограничивалось путями, намеченными на этом раннем этапе. Ни приобщение к нормам палеологовского искусства, ни воздействие московской живописи не смогли изменить сложившегося положения. Не имея сил для инстинктивного самостоятельного развития, местное искусство продолжало оставаться верным идеалам «золотого века», каким представлялось княжение Михаила Ярославича Тверского. И подобно тому, как в блеске двора последнего крупного князя Твери, Бориса Александровича, современники видели отражение сияния полуторазевожской давности (см. «Слово похвальное инока Фомы»), тверские мастера искали возможность сохранения самостоятельности в использовании норм живописи древнейшего периода.

Художественная культура Твери и прилегающих к ней земель не смогла достигнуть той цельности, которой обладало искусство Новгорода и Москвы. Она развивалась, попеременно испытывая воздействия каждого из них. В древнейший период существенную роль в становлении тверского искусства сыграл Новгород. Позднее, с начала XV века, притягательность для тверичей приобрело искусство Москвы. Это вполне естественное внимание к мастерству художников ведущего центра соединяется с обострением интереса к узко местным художественным традициям. Однако большинство «столичных» памятников тверского происхождения начиная с XV века, как было показано выше, стоит уже в одном ряду с произведенными московскими мастерами. В данном обстоятельстве отчетливо выявились закономерности развития древнерусского искусства рубежа XIV—XV веков и последующего времени, заключающиеся

<sup>107</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., № 208 (с датировкой концом XV — началом XVI века).

<sup>108</sup> Там же, № 244. Любопытно, что она имеет восходящую к западноевропейским мотивам орнаментацию, заимствованную из московских памятников. Аналогичное по стилю «Рождество Богоматери» с клеймами 60-х — 70-х годов XVI века из Рождественского собора в Твери см. в МИАР (инв. № 427); см. также типично провинциальные памятники XVI века в Калининской картинной галерее («Василий Великий»); среди них имеются иконы первой половины столетия, сохраняющие живописную общность с местными памятниками типа «Параскевы Пятница» — «Богоматерь», «Иоанн Милостивый» (инв. № 1119 и 1121; р. 123, 5×55 и 123×53,5); хранившаяся там же (инв. № 241) известная «Походная церковь», по всей вероятности, не имеет отношения к Твери и выполнена не ранее середины XVI века исковскими мастерами. В ее втором ярусе любопытны изображения князей Домонта, Всеволода и княгини Ольги. В первом ярусе среди великих пустынных имеются «портреты» Дмитрия Прилудского, Макария Калужинского, Ионы Новгородского, Варлаама Хутинского, Евфросина Пековского и т. д.

в постепенном сближении разрозненных местных центров. Собственно «тверской стиль» становится позднее достоянием провинциальных и, быть может, монастырских мастеров (см. памятники, предположительно связанные с Отрочем монастырем).

«Сопротивление» нарастающей волне общерусских тенденций, сознательная изоляция обессиливали тверское искусство, делая тем более необходимым поиск посторонних, противопоставленных центральному направлению импульсов. В качестве таковых служили некоторые, наиболее архаические, а тем самым и наиболее созвучные местной культуре, явления новгородского искусства середины — второй половины XV века и отживающие нормы искусства Северо-Восточной Руси. Общность с последним тверские памятники никогда не утрачивают окончательно. По существу, тверскую живопись, с некоторыми оговорками, можно было бы рассматривать как один из многочисленных вариантов живописи Северо-Востока, выступающей в современных исследованиях в качестве предельно условного понятия «ростовско-суздальской школы». Сходство изобразительного искусства Твери с миниатюрой и иконописью таких центров, как Ростов, Ярославль, Суздаль или Москва (до последней четверти XIV века), определяется не только общностью их эволюции и попеременно то усиливающейся, то ослабевающей близостью стиля (за счет спада или активизации процесса развития узкоместных художественных форм). Живопись Твери и каждого из названных городов, за исключением Москвы, так и не смогла оформиться в то законченное и вполне самостоятельное явление, которое составляет понятие школы. Памятники тверской иконописи, миниатюры и стенописи конца XIV — начала XVI века образуют достаточно разнородные, лишенные четко выраженной стилистической преемственности группы. Собственно тверские признаки проявляются в них в полной мере лишь эпизодически, растворяясь попеременно то в северо-восточных («ростово-суздальских»), то в новгородских, то в московских художественных приемах. Однако именно присутствие первых сообщает им некоторую долю единства, порой едва уловимую. А само сочетание указанных признаков обладает настолько определенным своеобразием, что позволяет рассматривать произведения, связанные с Тверью и соседними центрами, в качестве явления вполне специфического, хотя и отнюдь не изолированного. Изучение тверского искусства возможно лишь на широком фоне развития всей древнерусской художественной культуры Северо-Восточной Руси и Новгорода.

#### Приложение

### СБОРНИК ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА КАЛИНИНСКОЙ ОБЛАСТИ, № 1028 (краткое сообщение)

Данный памятник экспонировался на организованной МиаР в 1969—70 годах выставке «Живопись древней Твери». Тем самым безоговорочно признавался факт его тверского происхождения. Между тем анализ памятника дает иные результаты.

Рукопись № 1028 в 4<sup>о</sup> (размер 21 × 16 см)<sup>1</sup> написана на бумаге трех сортов (три горы<sup>2</sup>, бычья голова с навершием, короной и змей<sup>3</sup>, бычья голова с крестом и змей<sup>4</sup>), на этом основании наиболее вероятным временем ее написания можно считать 90-е годы XV века, хотя не исключено ее появление в конце 80-х годов или в первые годы XVI столетия. В позднейшее время (XVIII век?)

<sup>1</sup> Описание см. И. Ф. Г о л у б е в. Коллекция рукописей Государственного архива Калининской области. Калинин, 1960, стр. 50 (№ 391); рукопись датирована XVI веком и определена как «Сборник слов на двадцатые праздники».

<sup>2</sup> Н. П. Л и х а ч е в. Палеографическое значение бумажных водяных знаков, ч. I—III. СПб., 1899, № 1225—1488/1489 годы, № 2683 и 2684 — из так называемого Сборника Ивана Черного (ГБЛ, собр. Удольского, № 1) 80—90-х годов XV века.

<sup>3</sup> Там же, № 3315—1492 год.

<sup>4</sup> Там же, № 1238—1495 год, № 1279 и 1280—1499 год, № 2917—1498 год.

Сборник был заново переплетен, его листы обрезаны. Первоначальная пагинация (за исключением первой тетради, от которой сохранилось 4 л.) полностью сохранилась (см. обозначение тетрадей на лл. 5, 14, 22, 30, 38, 47, 55, 63, 96 — киноварью в центре нижнего поля; 145, 152, 160, 174, 237, 245, 254 — чернилами в правом нижнем углу; часть нумерации утрачена при переплетении). В настоящее время Сборник содержит 1 + 348 + 4 листов. В его изготовлении принимали участие, видимо, не менее шести писцов. Первым написаны лл. 5—13 об., вторым — лл. 14—71 (три строки), третьим — лл. 71—159 (до середины листа), 166—223 об., 254—273 об., 302—325 об., четвертым — лл. 326—348 об. и лл. 1—2 об., содержащие оглавление; ему же, возможно, принадлежат заключительные лл. 301—301 об., хотя не лишено вероятия, что этот текст написан особым писцом. Распределение работы не всегда соответствует членениям Сборника на тетради и свидетельствует в пользу его появления в крупной книгописной мастерской. Почерки писцов (полуустав с элементами скорописи и вязи) дают возможность судить о высоте их профессиональных навыков и знакомстве с современной традицией (в этом плане наиболее профессиональна работа местного писца). Киноварные заголовки (на лл. 5, 13, 47, 79, 96, 120, 150, 166, 196, 226, 254, 301, 326) довольно разнообразны, некоторые из них обладают отчетливым тяготением к вязи и также соответствуют рукописным нормам конца XV века.

Содержание Сборника требует специального изучения. Лл. 1—2об. занимает оглавление с нумерацией слов (65). Лл. 5—11 — прирученные и 13 сентября слова Иоанна Златоуста «о том, како подобает чт(е)нея послушати и внимати», Григория (Богослова) «о почитании книг» (так называемая статья о книгах св. писания), Иоанна Златоуста о том же, его же «о книжной воши... что обретаютъ принакающе во (свя)тия книги», Ефрема (Сирина) без заглавия (нач.: «Рече (с)вятини Ефрему, яко пчела от многих цветков...»; слово «Какое достоин всем прилежным чести святых книг»). Затем следует слово «о сказан(и)ю» (в оглавлении «вопрос о сказании»; нач.: «Иже бо слово пр(е)м(у)дрости мать...»), слово Иоанна Златоуста «якоже достоин бо страхом и с верою стоати в (е)ркви до петля» и его же «о пейни(и) (е)рковнем». С л. 13 следует чтение на Благовещенье: слово Иоанна Дамаскина (с любовной пометкой: «сут же ад(е)с) га(а)голи(и) боекв(а)м(и) греческим, архаи(е)к(и)о(и) и (б)г(о)ро(д)ич(и)и ветцана и ответи»), два безымянных слова, слово Иоанна Златоуста (с пометкой «18»), на лл. 44 — отрывки тропаря на Благовещенье, часть которого с замечанием (в строке): «стхъ вярзидом». С л. 47 — тексты на Рождество Христово: беседа Василия Великого и «на армянъ слово», два безымянных слова и поучение, слово Иоанна Златоуста и тропарь. С л. 79 — чтение на Сретенье: слово Симеона, отрывки тропаря, слово Кирилла Иерусалимского и безымянное слово. С л. 96 — слова на Крещение: Ульяна епископа «тавискага», Иоанна Златоуста и безымянное. С л. 120 — слова «о ипрощении» Лазаря и «о ветоносии: блаженного Тита епископа «вострскаго» (бострийского), Иоанна Златоуста, Тимофея пресвитера иерусалимского, безымянных слова и поучение, похвала кота инашего Климента. С л. 150 — чтение в неделю цветную: слова Иоанна Златоуста, Кирилла мниха «от сказания еванг(ельского)» и два безымянных. С л. 166 — слова на Преображение Иоанна Златоуста, Кирилла Александрийского, Анастасия Синаита (крещеное на той же... горе Фаворстей в праздник), Евсевия «о предании иудине» и «рече диаволо до адома». С л. 196 — Ефрема слово «о страсти христовой», слово Евсевия Александрийского «о муце», два его слова «о страсти» и сощветии во ад, безымянное слово о святии со креста и слово Епифания Кипрского о погребении. С л. 226 — слова на Воскресение, одно Иоанна Златоуста и четыре не озаглавленных особо. С л. 254 — чтение на Вознесение, слова Григория епископа «вроска(о)» (sic! В оглавлении: «вострскаго»; Григорием архиепископом росийским именовался южнорусский митрополит Григорий Цамблак (1414—1419)). Известно его слово на Вознесение). Кирилла мниха (слово поговорено на лл. 268 об.—270), Иоанна пресвитера. С л. 277 — евангельское чтение на неделю Пятидесятницы (от Иоанна, с пометой «слово 2б»), три безымянных поучения, слово Леонтия пресвитера Константинограда. На лл. 301—317 об. — слово Андрея Иерусалимского на Успение, безымянное слово (нач.: «(е)сто(е) представление...»), слова Иоанна Дамаскина и Иоанна Богослова «о покое». Последние лл. 326—348 об. занимает дельше Троицы (с пометкой «чтение на пасху»).

Состав Сборника свидетельствует о довольно индивидуализированных вкусах его заказчика и особом интересе к вопросам «книжности» (на поле л. 6 рядом с текстом, повествующим о судьбе не почитавших св. книги имеется указание писца — «взи, единственное в рукописи»). Разнообразие использованных в Сборнике переводных текстов позволяет предположить, что местом его изготовления являлся крупный книгописный центр. Его определение встречает непреодолимые препятствия. Известно лишь, что около 1667 года рукопись попадает в Нило-Столбенский монастырь<sup>5</sup>. Заклю-

<sup>5</sup> В Сборнике есть несколько монастырских владельческих записей XIX — начала XX веков (на лл. 1, 10 об. и т. д.). На нижнем поле лл. 1 и 2 имеется надпись XVII века: «Ся книга бышаго архиеп(и)с(ко)па Сибирьскаго старца Нектария. Старец Нектарий — это Нектарий Тельмин, строитель Нило-Столбенского монастыря с 1615 по 1667 год (год смерти); в 1636—1640 годах он занимал сибирскую кафедру. После его смерти рукопись осталась в монастыре; около этого времени и сделана цитированная надпись. См. П. С т р о в. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, стлб. 463.

чение о происхождении рукописи и ее судьбе до появления у последнего владельца может быть сделано только на основании тщательного и разностороннего исследования всех ее элементов.

Наиболее существенную роль в данном случае может сыграть художественное оформление Сборника. Оно состоит из заставок, инициалов и миниатюр. Наличие миниатюр в рукописи служебного состава необычно. Однако иллюстрирование Сборника предполагалось заранее. В тетради с миниатюрами вставлены дополнительные — девятые — листы с филиграммами, идентичными всей рукописи (аналогичный прием использован в лицевой Книге пророков 1489 года). Иногда вставленные листы использовались под предохранительные завесы для миниатюр (они получают распространение с конца XV века). В большинстве случаев для миниатюр и завес оставлено по три листа. Завесы к первым двум миниатюрам (лл. 12, 46) изготовлены из двойных листов, остальные — из одинарных. Благодаря этому часть чистых листов осталась неиспользованной. Не все предназначенные к иллюстрированию листы получили миниатюры. Л. 224 оставлен пустым (здесь предполагалось изобразить «Воскресения»). Лл. 95, 149, 164—165, 225, 274, предназначенные для завес, так же не использованы). Иногда возможно, что и лл. 3, 4 были отведены для лицевого изображения и завесы. В таком случае мы имеем бы в миниатюре л. 3, по-видимому, любопытный пример иллюстрирования отрывков о книжном почитании. В настоящее время на л. 11 об. изображено «Благовещение», на л. 45об.— «Рождество Христово», на л. 77об.— «Сретение», на л. 94об.— «Крещение», на л. 118об.— «Воскресение Лазаря», на л. 148об.— «Вход в Иерусалим», на л. 163об.— «Преображение», на л. 194об.— «Распятие», на л. 275об.— «Сшествие святого духа», на л. 299об.— «Успение», открывая соответствующие чтения.

Миниатюры Сборника разбиваются на две разновременные группы. К первоначальным современным рукописи изображением принадлежат «Благовещение», «Сретение», «Воскресение Лазаря», «Сшествие святого духа», «Успение». Они имеют близкие к почеркам рукописи надписи, необычные квадратные пропорции (правда, нередкие для иллюстраций греческих рукописей). Миниатюры на лл. 45об., 94об., 163об. выделены предварительно вырезанными по краю обрамления<sup>6</sup>. Они изготовлены на другой бумаге (об этом свидетельствуют ее тонкость, верою, фактура и цвет). «Вход в Иерусалим» и «Распятие», в отличие от остальных миниатюр, занимают почти всю плоскость листа. Как и все остальные лицевые изображения, они не имеют отношения к первоначальному оформлению Сборника. Все пять поздних миниатюр сопровождаются сходными между собой надписями, отличающимися от письма рукописи.

Вполне возможно позднешее появление инициалов на лл. 47, 96, 226. Судя по ornamentации бордюра, изготовление завес относится также к более позднему времени.

Большинство заставок Сборника (на лл. 5, 47, 79, 96, 120, 150, 166, 196, 277, 301) — балканского типа, с киноарной обводкой, раскраской желтой, зеленой и синей темперой и илльшой краской типа бакана. Они характерны для своего времени<sup>7</sup>, хотя в некоторых из них можно наблюдать отход от бытовавших схем, нарушение логики вставки (лл. 47, 120, 301). Заставки на лл. 13 и 226 относятся к категории заставок — портретов и выполнены авторами миниатюр (см. ниже).

Основная часть многочисленных инициалов принадлежит к распространяемому типу и выполнена киноарной. Аналогичные буквы «Н» и «Я» на лл. 13, 120, открывающие чтения, позолочены; инициал «С» на л. 79 имеет дополнительные украшения в виде синих точек.

Инициалы «Ө», «В», «Б», «В», «С» на лл. 150, 166, 196, 277, 301 — неовизантийского типа, с приглушенной раскраской оранжевой, голубой и зеленой темперой, золочением и детальной проработкой белыми. Инициалы лл. 196 и 277 — с так называемыми «раструбам», остальные образованы с помощью схематизированных побегов — выювок. На фоне наиболее качественных рукописей последнего двадцатилетия XV века эта группа выглядит упрощенной (см. популярный в те годы тип на л. 196), а в отдельных случаях и тяжеловесной по своим элементам (л. 150).

Инициал «К» на л. 47 состоит из побега — выювка и обвившего его дракона. «Н» на л. 96 — аналогично ему, но дополнило сильней на вершине стержня птицей, «В» на л. 226 представлено в виде дракона. Тип этих букв стоит в зависимости от оформления известных московских рукописей конца XIV — первой трети XV века, послуживших отправной точкой для получивших к концу XV столетия повсеместно распространение рукописных украшений неовизантийского типа. Обладая определенным сходством с неовизантийской орнаментикой, указанные инициалы близки к схемам, выработанным на провинциальной почве (ср. «В» с аналогичным инициалом в Евангелии 1499 года Гос. Оружейной палаты в оформлении которого, по всей вероятности, принимал участие новгородец). Условная раскраска драконов и птицы, ярко выраженная орнаментальная интерпретация

<sup>6</sup> Отказ от простой наклейки должен был предохранить лист от покоробленности.

<sup>7</sup> Ср. со схемами в 22 вып. «Знаменок отдела рукописей ГБЛ» (М., 1960, рис. 5, 6; 10, 19, 24, 80, 92, 95). Схемы заставок на лл. 79 и 166 идентичны заставкам на лл. 1 и 238 Четвероевангелия 1478 года из Твери (Гос. краеведческий музей Татарской АССР, № 8772; А. И. Рогов. Русские рукописи Государственного музея Татарской АССР в Казани. — «Археологический ежегодник за 1959 г.» М., 1960, рис. 1). Однако общепринятость подобных построений лишает нас права усматривать в этом какую бы то ни было зависимость.

их форм сохраняет элемент народного истолкования этих образов и неважные черты тератологии, имеющее место в рукописях XV—XVI века.

Орнаментальное оформление Сборника типично для своего времени и не обладает какими-либо специфическими местными чертами, например, тверскими. Следует лишь указать, что в изготовлении инициалов и заставок принимало участие, вероятно, не менее двух мастеров, а это лишний раз свидетельствует в пользу высказанного предположения об изготовлении рукописи в крупном книжном центре. В целом же необходимо признать, что орнаментика Сборника не определяет его ценности. Его главным достоинством (помимо содержания) являются миниатюры.

Пять старших миниатюр принадлежат трем художникам. Лучший из них выполнил «Воскрешение Лазаря» и «Сретение». Ему же принадлежит заставка с изображением Иоанна Златоуста в медальоне на л. 226. Второму принадлежит «Благосещение» и заставка с изображением Иоанна Дамаскина на л. 13. Третьему — «Сожествие святого духа» и «Успение».

«Воскрешение Лазаря» (еже́йка), «Сретение» и медальон с Иоанном Златоустом обладают сходством с московскими миниатюрами конца XV века, такими, как лучшая часть иллюстраций Книги пророков 1489 года (ГБЛ, ф. 173, № 20), иллюстрации Слов Григория Богослова конца 80-х—90-х годов (там же, ф. 304, № 137), Псалтири 80-х годов (там же, ф. 304, № 315). Псалтири 80-х—90-х годов (там же, ф. 304, № 314), отчасти более поздние миниатюры Апостола из Иосифо-Волоколамского монастыря (ГБЛ, ф. 113, № 79) с вкладной записью 1525 года (см. заставки с Иоанном и Петром на лл. 72, 80) \*. Характеристика персонажей, развитие действия отмечены здесь позитивностью, возвышенностью и смягченным спокойствием. Несколько полные фигуры, индивидуализация действующих лиц (см. «Воскрешение Лазаря»), чуть приглушенная живописная отдачу работы мастера, как и указание в качестве аналогий миниатюры, от произведений круга Дионисия. В его «Сретении» есть свободная живописность, характерная для миниатюр московско-приволжского круга (ср. с ранними лицевыми изображениями Сборника в целом и иллюстрациями московского круга и могут быть поставлены рядом с такими памятниками, как Слова Григория Богослова или Книга пророков 1489 года. В изображении полуфигуры Иоанна Златоуста художник достигает подлинной виртуозности в передаче горения одежд и драгоценных аксессуаров (ср. с аналогичными деталями миниатюры л. 320б. Псалтири ГБЛ, ф. 304, № 314). Тонко проработанная розовая карнация лица и рук в соседстве с золотом фона и белозной одежд, рядом с голубым облачным окружением создает то нехарактернейшее, чисто естествоискусное ощущение, отличающее современные иллюстрациям произведения московской живописи.

Московским по происхождению являются и наиболее близкие параллели к миниатюрам второго мастера, «Сожествие св. духа» и «Успение». Это прежде всего известный Сборник конца XV века из б. собрания Н. П. Лихачева, содержащий лицевые Хождение Иоанна Богослова и Житие Бориса и Глеба (архив Ленинградского отделения Института истории АН СССР, кодл. 238, № 71), а также некоторые миниатюры рукописи Христианской Топографии Козьмь Индикова 80-х годов XV века, вложенной великокняжеским дьяком Иваном Волынским в Кирилло-Белозерский монастырь (ГПБ, Кир.-Бел. собр., № 64/1141). Обе эти миниатюры связаны с еще мало изученной традицией собственно книжной, текстовой иллюстрации XV века и в этом смысле обладают принципиальным сходством с циклом иллюстраций Радзивилловской летописи 80-х—90-х годов (БАН, 34.5.30) и частью миниатюр псковской Пален 1477 года (ГИМ, Синод., № 210). Однако стиль «Сожествия св. духа» и «Успения» с наибольшим основанием может быть отождествлен лишь с несомненно столичным по происхождению миниатюрами лихачевского Сборника или иллюстрациями к Преню живота со смертью в Сборнике начала XVI века из Иосифо-Волоколамского монастыря (ГИМ, Епарх., № 82). В сравнении с ними обе миниатюры калининской рукописи и живописные, и свободные. В них нет ярко выраженной графичности. Их акварельные полутона, среди которых преобладают оттенки лилового, голубого и светло-желтого, создают ощущение мерцания поверхности и воздушности. Неопределенность форм послужила причиной позднейшей переделки миниатюры (аналогичной правке подверглась часть наиболее живописных иллюстраций Хождения Иоанна Богослова лихачевского Сборника).

В меньшей степени обнаруживается сходство с современной московской миниатюрой и живописью «Благосещение». Его автор не уступает первым двум художникам в профессиональной подготовке, однако его работе присуща некоторая жесткость и определенность, тяжесть форм. Подобные примеры можно найти в столичном искусстве (миниатюра на л. 42-б об. Троицкой Псалтири, ГБЛ, ф. 304, № 315), но в данном случае отмеченные качества сочетаются с призматичностью фигур, полнотой ликов, темным, почти зеленым санкирем «личного» и заученностью приемов, которой лишено

\* Рукопись вложена в Иосифо-Волоколамский монастырь Иосафом, калужским игуменом 1517—1522 годов (П. Стрелов, Указ. соч., табл. 448), однако предполагать ее связь с местной художественной культурой нет оснований: в Калужине в первой трети XVI века работали мастера дмитровского князя Юрия Ивановича (1504—1533 годы). Особенно интенсивно велись работы в Макарьеве-Калужине монастыре в первом десятилетии, к которому, судя по водяным знакам и стилю миниатюр, относится Апостол.





«Воскрешение Лазаря». Миниатюра Сборника конца XV века.  
Гос. архив Калининской обл., № 1028, л. 118 об.



большинство современных миниатюр столбчатых памятных. Колорит «Благовещения» сходен с гаммой миниатюр лучшего иллюстратора Сборника, но отличается большей интенсивностью; здесь выглядит более согласованностью сочетаний «Воскрешения Лазаря» каждое цветное пятно вещнее прилагается к памятникам следующего столетия. Иными качествами обладает принадлежащая тому же художнику полуфигура Иоанна Дамаскина на золотом фоне заставки л. 13. Иоанн серьезен, внутренне сосредоточен. Сгущенность палитры оттеняет блесну его головного убора и развернутого свитка, сияние годубой эпитрахили. Тонкое обрамление голубого зеленого цвета с киварными условными бутонами по углам оттеняет сдержанность гаммы.

Несмотря на творческую самостоятельность авторов древнейших миниатюр Сборника, их работы объединяет независимость от дионисиевской традиции, некоторый архаизм пропорциональной системы, внимание к пространственным построениям (особенно показательно в этом отношении «Благовещение»), полутоновой живописи. Композиционная разреженность, система дополнительных, не выделенных особо обрамлений, полнота фигур, интерес к интенсивным цветовым сочетаниям (первого и третьего художника) позволяют видеть в этих иллюстрациях зависимость от живописных традиций середины XV века. В то же время, как отмечалось, стиль миниатюр дает все основания для их датировки концом столетия и отмечен чертами, характеризующими переходный этап к искусству XVI века. Все это подтверждает датировку рукописи, основанную на палеографическом анализе. Рассмотрение миниатюр позволяет сделать другой не менее существенный вывод: оформление Сборника, а следовательно, и его написание происходило в центре, входившем в сферу художественного влияния Москвы. Естественно, можно предполагать, что таким центром была Тверь, уже с начала XV века знакомая с московским искусством, а с 1485 года ставшая на короткий срок резиденцией наследника Ивана III <sup>9</sup>. И все же наиболее разумным будет признание московского происхождения рукописи. Об этом говорит не только стиль, но и качество иллюстраций, особенно работы первого мастера. В настоящее время мы не можем поставить рядом с ними ни один тверской памятник последней четверти XV — начала XVI века.

Анализ позднейших миниатюр Сборника не дает права на столь же определенные выводы о его последующей судьбе. Вторая группа иллюстраций так же принадлежит разным художникам, но в их стилистической простоте отразилась не только индивидуальная манера миниатюристов; в ней наблюдается безразличие к первоначальному замыслу оформления, элемент случайности в подходе к декоративной стороне миниатюр, их размеру, обрамлению, положению на листе. По всей вероятности, дополнительное оформление рукописи не носило характера специального заказа, оно не отличается продуманностью и профессиональностью исполнения.

Две миниатюры этой группы, «Рождество Христово» и «Крещение», принадлежат одному художнику. Обе миниатюры отличает несколько необычная выгнутость по горизонтали. В их свободности, небрежно — примитивном письме, интенсивном, чистом цвете, с обилием белых и шумной яркостью, в призматичных, плотных фигурах, в наивности трактовки действия можно наблюдать воздействие традиций новгородской живописи XV века. По-видимому, автор этих миниатюр и был новгородцем, но новгородцем-провинциалом, удержавшим в своем творчестве приемы расцвета новгородского иконописания.

Некоторой близостью к его работам обладает выполненное особым мастером «Преображение», также приближающееся по пропорциям к квадрату. Но решено оно в ином живописном ключе: его колорит преобладают глухие бесцветные оттенки голубого и охры. Свободную живописность сменяет скованность форм, не всегда понятных художнику. В архаичности большинства фигур, неразработанности движений, усложненности рисунка майорды заметно воздействие традиций XIV столетия, причем традиций отнюдь не столбчатых. В проработке лиц и пейзажа, золотых одеядах Христа с выполненным черной краской рисунком можно заметить знакомство с приемами XVI века.

Столь же глухая, но еще более стемненная гамма присуща «Распятию», принадлежащему третьему иллюстратору. Немаловажную роль в его колорите играет голубой. Но обилие зеленых и голубых охр с еще большей определенностью обнаруживает в авторе художника XVI столетия <sup>10</sup>.

Несомненными чертами искусства XVI века обладает и «Вход в Иерусалим», выполненный четвертым мастером. Первоначально вписанная в обрамление, с огромными лешадками первого плана, разбросанными по горизонтали группами действующих лиц и разобщенностью пейзажа, эта миниатюра обладает характерной простотой цвета и жанрово-бытовой интерпретацией сюжета, которые отличают провинциальные памятники живописи развитого XVI века. Любопытно, что лица миниатюры, а отчасти и колорит, напоминают иллюстрации Угличской Псалтири 1485 года (ГПБ, F I. 5). Это, естественно, не может служить сколько-нибудь правмерным доводом в пользу связи автора миниатюры с Угличем или другим центром так называемой «оростово-суздальской» школы.

<sup>9</sup> О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 90—96; см. также статью автора в настоящей сборнике (стр. 333 и сл.).

<sup>10</sup> Возможно, этому мастеру, работавшему непосредственно на листе Сборника, принадлежит прорисовка миниатюр на лл. 275об. и 299об., выполненная той же коричневой краской, что и контурный рисунок «Распятия».

Но его связь с каким-либо провинциальным художественным центром Северо-Востока России по-прежнему остается предметом сомнения.

Атрибуция второго слоя оформления Сборника представляет трудности. Можно лишь с уверенностью сказать, что позднейшие миниатюры рукописи были изготовлены на протяжении первой половины (второй четверти) XVI века. Разобраться же до конца во всем стилистическом разнообразии этих иллюстраций — особенно при условии возникновения в XVI столетии мелких изолированных художественных центров — мы пока не в состоянии. Однако сделать попытку в этом направлении необходимо.

Ключом к этому может служить созвучие ряда миниатюр данной группы некоторым позднетверским произведениям живописи. Это прежде всего следует отметить по отношению к «Рождеству Христову» и «Крещению», сходным и в колорите, и в приемах живописи, и — в меньшей степени — в моделировке лиц со створкой врат второй половины XV века из Отроча монастыря (стр. 318, *аклейка*). Однако это сходство специфично и распространяется лишь на те художественные элементы створки, которые могут быть признаны результатом воздействия на ее автора приемов новгородской живописи. Более определенно, хотя и лишены конкретных аналогий, тверские признаки «Преображения», возможно, отражающего, как и остатки врат из Локотцов (стр. 325), дальнейшую провинциализацию тверской живописи. Отмеченные в «Преображении» архаизмы также достаточно типичны для искусства поздней Твери. В самой стилистической построке группы позднейших миниатюр, сочетающих и новгородские, и тверские признаки, и несколько расплывчатые приемы периферийных центров Северо-Востока России, следует видеть запоздалое отражение характерной для тверского искусства многослойности, стилиевой неустойчивости.

Если эти наблюдения верны, можно предположить, что в первой половине XVI века рассматриваемый Сборник попадает на территорию бывшего Тверского княжества. Вряд ли его позднейшие иллюстрации были выполнены в самой Твери, в Кашине или Калужине. Более вероятно их появление в районе, сохраняющем художественные связи с новгородской провинцией, т. е. на северо-западе тверских земель. Более конкретное определение такого центра в настоящее время невозможно. Правда, в искусствоведческой литературе нашло место понятие «тверского севера»<sup>11</sup>, но оно, по меньшей мере, — преждевременно.

<sup>11</sup> В. И. Антонова. Дреннерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967, № 14.

## ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В СЕЛЕ ГОРОДНЯ

В. В. ФИЛАТОВ



МОНУМЕНТАЛЬНОЙ живописи Тверского княжества мы знаем еще очень мало. Весьма скудны и малочисленны сведения о ней в исторических источниках. Почти ничего не сохранилось и от самих памятников. В настоящее время известны только два фрагмента росписей, правда, остающиеся еще не изученными: в подперковье собора Рождества Богородицы в с. Городня и под крышей церкви Белая Троица в г. Калинин. Первый из них относят к XV веку<sup>1</sup>, второй — ко второй половине XVI века<sup>2</sup>. Есть все основания в одном из них искать черты, присущие утраченным произведениям монументальной живописи тверской школы, а другой рассматривать уже как вариант московской живописи. На фрагменте росписи в Городне изображен святой Николай архиепископ Мирликийский, в Белой Троице — «Ветхозаветная Троица» в образе трех ангелов.

В XIII—XV веках, когда Северо-Восточная Русь еще находилась под гнетом татаро-монгольского ига, в образовавшемся Тверском княжестве ведутся большие работы по строительству и росписи церковных зданий. В этих работах, по предположению Н. Н. Воронина, с XIII века принимали участие мастера из разоренной Владимирской земли<sup>3</sup>, очевидно, в числе других жителей бежавшие в Тверь от притеснения завоевателей.

Вероятно, в 1292 году были расписаны своды и стены Спасо-Преображенского собора в Твери<sup>4</sup>. Роспись эта, по косвенным свидетельствам летописи<sup>5</sup>, повторила иконографическую схему, сложившуюся во Владимиро-Суздальской земле<sup>6</sup>. В 1349 году в алтарной части собора стенопись возобновлена, а в 1360 году расписан придел Введения во храм<sup>7</sup>. Была ли расписана в 1406 году церковь Архистратига Михаила — утверждать трудно. Летописное выражение «подписана»<sup>8</sup> можно понимать и как

<sup>1</sup> Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV вв., т. II, М., 1962, стр. 401.

<sup>2</sup> О постройке церкви в 1563—1564 годах свидетельствуют сохранившиеся в ее стенах вкладки — камни с летописями.

<sup>3</sup> Н. Н. Воронин. Тверское зодчество XIII—XIV вв. — «Известия АН СССР. Серия истории и философия», т. II, № 5, М., 1945, стр. 374.

<sup>4</sup> ПСРЛ, т. VII, стр. 180.

<sup>5</sup> ПСРЛ, т. VIII, стр. 74; т. XI, стр. 180.

<sup>6</sup> Н. Н. Воронин. Тверское зодчество XIII—XIV вв., стр. 377.

<sup>7</sup> ПСРЛ, т. X, стр. 221, 232.

<sup>8</sup> ПСРЛ, т. XI, стр. 193.

написание икон, тем более, что первоначально церковь, видимо, была деревянная, ибо под 1452—1454 годами сообщается о заложении и завершении строительства каменного храма Архистратига Михаила<sup>9</sup>. Больше никаких исторических сведений о монументальных росписях в храмах Тверского княжества нет. Сами же указанные росписи давно погбли.

Единственным сохранившимся фрагментом монументальной живописи Твери является отмеченная выше роспись в подклети церкви Рождества Богородицы села Городня (*евлейка*). В древности село Городня, оно же — Верязин городок, Городок или Городень был юго-восточным форпостом Тверского княжества на военном и торговом пути в Орду и Москву. От некогда обнесенного деревянными стенами города, сгоревшего в 1412 году и возобновленного вновь в 1413<sup>10</sup> году, сохранилась только упомянутая церковь на крутом берегу Волги.

Церковь Рождества Богородицы была храмом при княжеском дворце, о богатстве которого сообщает летопись в связи с пожаром 1412 года. В Дозорной книге 1614 года сообщается: «церковь Рождества Присвятыя Богородицы, что на Городне, соборная церковь да придел Иоанна Предтечи каменная, строеье великого князя Бориса Александровича Тверского»<sup>11</sup>. Основываясь на этом, Н. Н. Воронин время построения храма первоначально определил годами княжения Бориса Александровича (1425—1461)<sup>12</sup>. Впоследствии на основании развития строительных приемов в тверском зодчестве он отнес строительство храма ко второй четверти XV века — между 1435—1438 и 1452—1455 годами<sup>13</sup>. Воронин предполагает, что храм, пострадавший от пожара 1412 года, был каменный и затем его перестроили при названном князе, когда он произвел реконструкцию городских укреплений Городни. Говоря об особенностях каменной кладки здания, Воронин отмечает, что оно сложено из блоков очень рыхлого желтоватого известняка, обработанных довольно грубо. По форме блоки приближаются то к квадрату, то к плите. Поэтому кладка очень неровная, швы ее толстые; местами в расшивку швов вцупены обломки тонкого кирпича. С этим связана характерная для памятника кривизна линий и пластичность его форм, несколько напоминающая постройки Пскова. Рыхлость известняка привела к полному или частичному разрушению некоторых деталей<sup>14</sup>. Однако почему-то нигде Воронин не дифференцирует характер обработки камня в разных частях здания — в нижней (подклете) и верхней (собственно храме). Подклет сложен из грубо тесаных камней, основной храм — из гладко тесаных. К тому же в подклете обращают на себя внимание заделанные проемы под центральной абсидой церкви и диакоником. Здесь стены с дверными арочными проемами выполнены из гладкого тесаного камня и примыкают без переязыки к кладке из грубо тесаного камня. Эту явную разнохарактерность кладки в подклете отметили уже И. Л. Окунев, В. К. Мясоедов и Н. П. Сычев<sup>15</sup>. Именно на одной из частей этой поздней (по отношению к кладке стен и сводов подклета) стены находится фрагмент живописи с изображением святого Николая. Изображение расположено на западной щее стены, справа от арочного проема в центральной абсиду. От фигуры святителя сохранилась лишь голова (ее верхняя часть повреждена) и боковые части нимба, абрис плечей и верхняя часть переплета Евангелия.

<sup>9</sup> ПСРЛ, т. XV, стр. 495.

<sup>10</sup> ПСРЛ, т. IV, стр. 360; т. V, стр. 252; т. VIII, стр. 74; т. IX, стр. 136, 221; В. С. Борзак о в с к и й. История Тверского княжества. СПб., 1876, прим. 111; В. А. Плетнев. Об остатках древностей и старин в Тверской губернии. Тверь, 1903, стр. 201.

<sup>11</sup> В. С. Борзак о в с к и й. Указ. соч., прим. 111; Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II, стр. 400.

<sup>12</sup> Н. Н. Воронин и В. Н. Лазарев. Искусство среднерусских княжеств XIII—XV вв. — В кн. «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 26.

<sup>13</sup> Н. Н. Воронин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II, стр. 401.

<sup>14</sup> Там же, стр. 402.

<sup>15</sup> Л. Кривошеина. Церковно-археологические курсы в городе Твери (28 мая — 8 июня 1912 года). Тверь, 1912, стр. 46, 47.



Фрагмент фрески церкви Рождества Богородицы в с. Городня





Штукатурный слой тонкий, местами сильно разрушенный и выветрившийся. Связь штукатурки с поверхностью белокаменной кладки стены очень прочная, несмотря на ее незначительную толщину — около 5 мм. Кроме того, штукатурка двухслойная, нанесенная в два приема. При этом состав нижнего и верхнего слоев различный. Нижний слой — тончайшая обмазка по кладке и швам между камнями, содержащая значительное количество мелкого песка. Обмазка нанесена с целью выравнивания поверхности стены. Поскольку обработка камня стены гладкая и кладка ровная, обмазка лежит под верхним слоем только в местах впадин поверхности кладки.

Подобный, тончайший и прерывистый слой обмазки с мелким песком характерен для фресковых штукатурок владимиро-суздальского монументальной живописи домонгольского периода (например, росписи церкви Бориса и Глеба в селе Кидекше под Суздалем). В новгородских и псковских росписях XII—XV веков, как правило, нижний слой фресковой штукатурки (как и вся штукатурка) значительно толще. Эта особенность обусловлена самим характером поверхности кладки стен.

Верхний, основной слой штукатурки церкви в Горodie почти не содержит песка; в нем не видно и фибровых наполнителей (волокон льна). Общий тон его слегка сероватый, что отличает эту штукатурку от чисто белых штукатурок владимиро-суздальских и раннемосковских фресковых росписей. На северном портале собора местами также сохранилась штукатурка. Но просмотр ее поперечного шлифа в сильном увеличении (80) показал иной состав по сравнению со штукатуркой фрески в подклете. Она однородна по своей структуре. Если ее наносили в два слоя, как это было принято, то состав обоих слоев одинаков. Штукатурка по цвету белая, также почти не содержит примесей песка, но в ней заметны мельчайшие черные частицы сажи или угля, попавшие в известку при обжиге. Состав этой наружной штукатурки особенно отличается тем, что в него добавлено большое количество фибрового наполнителя — хорошо очищенных от костры и мелко нарубленных волокон льна. Все эти различия свидетельствуют о том, что штукатурки росписи в подклете и на северном портале, вероятно, разновременные.

Характер исполнения рисунка фресковой росписи с изображением Николая очень интересен, обнаруживается удивительное совпадение с манерой изображения старца на южном портале диаковника в росписи собора Рождества Богородицы в Суздале 1230—1233 годов, исключая графление (процарапывание) линии окружности нимба<sup>16</sup>. Художник жидко разведенной красной охрой (в Суздале желтой) легко намечает общий абрис головы и, вероятно, черты лица, внешние контуры фигуры (плечи), а также все линии внутренних контуров (омофор, евангелие, складки фелони). После завершения рисунка тонким острием он процарапывает линии черт лица, бороды и волос, креста на омофоре и, вероятно, складок фелони (эта часть росписи не сохранилась). Графление линий объясняется тем, что при наложении первых слоев красок линейный рисунок моделировки черт лица и складок одежд, перекрываясь или красными тонами, близкими к цвету рисунка, или плотно наложенными другими тонами, становится невидимым. В отличие от суздальского изображения старца, графление здесь сделано очень тонким острием и не глубоко. Фреска находится на уровне человеческого роста и резкие линии графы были бы очень заметны. Сохранившийся же фрагмент росписей в Суздале расположен относительно высоко и размеры фигуры старца во много раз крупнее.

Фон, на котором написан Никола, первоначально был синим. Но от синей краски не осталось никаких следов (это обычное явление в древних росписях); сохранился только серый цвет графиты (подмалевок под синий тон). Нимб и лик имели различные tonальные решения (в средневековой стенописи они в подмалевке часто выполнены одним тоном). Голова и лицо написаны охрами коричнево-красного тона, а нимб — темно-

<sup>16</sup> В. В. Филатов. К истории техники стеной живописи в России. — В сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова», М., 1968, стр. 63.

золотистой охрой, местами переходящей в красный тон. Справа наверху нимб более красный, а слева внизу — коричнево-желтого оттенка. Контур нимба обведен двумя линиями: внутренняя — коричнево-красная, внешняя — белая.

Ввиду плохой сохранности красочного слоя затруднительно определить характер и последовательность написания головы и лица. По уцелевшим остаткам можно проследить, что по красно-коричневому санкирю более темной краской того же тона были прорисованы линии (теи) черт лица. Высветление выпуклостей лица нанесены тонкими слоями красно-коричневой охры, разбеленной до розово-коричневого тона. Блики графичные, в виде тонких белых линий. Волосы на голове и борода серого тона с тонкими белыми линиями прядей волос. Омфор был белый, вероятно, с коричневыми крестами, как это можно предположить по аналогиям. Фелюнь — коричнево-пурпурного тона. Рисунок и живопись этого фрагмента в целом, очень нежные и тонкие. Вероятно, кроме манеры художника, близкого к иконописи, некоторый станковизм фрески обусловлен тем, что изображение помещено низко и рассчитано на восприятие с близкого расстояния.

Гармоничный абрис головы и плеч, прекрасно найденные соотношения черт лица свидетельствуют о высокой художественной культуре среды, из которой вышел мастер. Продолговатая голова, высокий лоб, тонкий нос без горбинки, со слегка округлым кончиком, спокойные дугобразные линии бровей, не крупные, широко расставленные глаза, обычные для иконографии Николы усы и борода — все изысканно просто и пропорционально. В то же время это — типично русское лицо. В нем нет ничего восточного, что напоминало бы лики росписей Дмитриевского собора во Владимире. Между тем мы не находим здесь ни чрезмерно широкого лба и несколько уменьшенных черт лица с подчеркнутым драматизмом, характерных для искусства Пскова XIV—XV веков, ни новгородской простонародности. Художник стремится создать тип строгого, но доброго наставника. Гуманизм созданного им образа идейно близок московской школе. Но истоками его могли быть суздальские традиции, четко выраженные в отмеченном выше фрагменте росписей (старец) собора Рождества Богородицы. По своему красновато-коричневому тону карнации лица фрагмент росписи также примыкает к традициям псковской монументальной живописи, дошедшим до нас во фресках Светогорского монастыря и церкви в Мелетове. Правда, при этом нужно иметь в виду, что наблюдаемые сейчас особенности колорита выглядят немного странно. Изначинее преобладание красных охр и непоятные различия в тональности нимба не могут не наводить на размышления. Вероятно, желтые и золотистые охры после пожара превратились в красные. Подобное перегорание охр можно видеть в изменении тональности стеной росписи Святых ворот Борисоглебского монастыря, где покраснение произошло только в месте соприкосновения росписи с огнем, когда обгорели верхние части постройки.

Размер фрагмента фрески небольшой, по ширине — около 90 см, по высоте — до 50 см. Сохранились части верхних правых полей — разгранок, выполненных красной охрой. Однако установить, была ли фигура написана в полный рост, или это — традиционное полуфигурное изображение святителя Николая, невозможно. Если согласится с мнением Н. Н. Воронина, что в подклете была церковь Иоанна Предтечи<sup>17</sup>, то слева от центрального проема должно быть изображение Богоматери, а справа от Николая — Спас Вседержитель или Иоанн Креститель, если ему посвящен престол. Тщательное обследование всех сводов и стен подцерковья и особенно белокаменных вставок в центральной и южной абсидах не дали желаемых результатов. Нигде не обнаружено ни одного фрагмента даже фресковой штукатурки. Можно предполагать, что, кроме поясной иконы-фрески по правую сторону от арочного проема в центральную абсиду, других росписей здесь не было.

Тщательный осмотр кладки стен подклета не обнаружил каких-либо переделок его западной, южной и северной стен, в то время как в стенах, расчленяющих абсиду, хорошо различимы поздние вставки. Это свидетельствует о первоначальном отсутствии в подклете западного и северного входов. Однако вряд ли древнерусский зодчий оставил помещение храма без западного входа, ограничившись только южным.

Все это ставит под сомнение высказанное Н. Н. Ворониным предположение о том, что в подклете была церковь. Образ св. Николая, культ которого в средневековой Руси был чрезвычайно популярен, мог быть написан на стене церковного подвала как икона, оберегающая хранимые в поддверье ценности, а может быть, и товары, идущие по великому Волжскому водному пути.

В ансамбле собора эта фресковая икона была не одинока. Среди различных сведений о живописи собора<sup>18</sup> необходимо выделить одно, проливающее свет на интересующие нас вопросы. Это — сведения Описной книги 1667 года князя В. В. Кропоткина о владениях боярина Морозова в Тверском уезде: «В селе Городне на берегу Волги реки осмыя, а в осмыи церковь Рождества Пречистыя Богородицы, в пределе Рождества Иоанна Предтечи каменная, в церкви стенное письмо ветхо. В церкви ж царския двери да местная икона Рождества Богородицы, другая Иоанна Предтечи, да у церкви с левой стороны двери — корсунское дело, на колокольне один благовестный колокол, и под церковью погреб, в погребу образ Чудотворца Николая настенное письмо, строения великих князей Тверских князя Ивана Михайловича и сына его князя Александра Ивановича»<sup>19</sup>.

В этой записи четко разграничены собственно храм с росписью и икона «Николая» в поддверье. Придел Рождества Иоанна Предтечи явно никакого отношения не имеет к подклету-погребу. Он, вероятно, был с северной стороны, на месте ныне существующего и позднее переосвященного в Симеона Богоприимца. В церкви хранится икона с изображением Иоанна Предтечи, вероятно, представляющая копию с древней. Она не имеет определенного места и сейчас находится в траве у столба. На ней изображен Иоанн Предтеча в рост с развернутым свитком в левой руке (с текстом «Покайтесь...») и с благословляющим жестом правой. Размер иконы 141 × 74 см. По конструкции доски, масляному грунту и такой же живописи ее можно отнести к второй половине XVIII века. Вероятно, это была вторая икона придела, так как основной должно быть «Рождество Иоанна Предтечи». Существующий иконостас придела — XIX века, что позволяет говорить и о его новом освящении именно в это время. Приведенные данные полностью опровергают мнение Н. Н. Воронина о нахождении придела Рождества Иоанна Предтечи в подклете храма.

Из Описи 1667 года следует, что «в церкви стенное письмо ветхо». Под ветхостью, видимо, следует понимать сильную его закопченность, выпадя штукатурки в местах протечки кровли — по сводам, в барабане и скупье главы. Для возобновления обветшавшей живописи был, безусловно, применен обычный способ: прежние фрески счистили вместе со штукатуркой до поверхности кладки, стены вновь заштукатурили и затем расписали.

Сейчас на стенах и сводах центрального храма можно различить два слоя живописи. Верхний — масляная живопись XIX века, написанная по побелке. Под местами

<sup>18</sup> П. К е п и н. Список русским памятникам. М., 1822, стр. 37; В. С. Б о р з а к о в с к и й История Тверского княжества, стр. 40; И. Т ю м е н е в. От Ржева до Углича (путевые наброски). — «Исторический вестник», 1896, т. IV, стр. 190; И. Д о б р о в о л с к и й. Тверской епархиально-статистический сборник. Тверь, 1901, стр. 56; В. А. П л е т н е в. Об остатках древности и старин в Тверской губернии. Тверь, 1903, стр. 201; Л. К р ы л о в. Церковно-археологические курсы в городе Твери, стр. 47; В. У с п е н с к и й и С. П и с а р е в. Михаил Ярославич Тверской (выписи из Лицевого свода). СПб., 1903, стр. 10, 18.

<sup>19</sup> И. В и н о г р а д о в. Археологическая экскурсия в с. Кожино, Кашии, Калязин и Углич. Тверь, 1901, стр. 2; «Хозяйство крупного феодала-крепостника XVII века», т. I. Л., 1933, стр. 230, 231; Н. Н. В о р о н и н. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II, стр. 400—401.

смытой побелкой видна роспись типичная для классицизма XVIII века. Только об этой живописи XVIII века мог писать в 1822 году П. Кешин: «точно такая же живопись, как в Староладожской Георгиевской церкви, находится... в церкви Рождества Богородицы в Городне... где я открыл оную под обелью»<sup>20</sup>. После открытия указанных росписей (в виде панно и отдельных фигур) вновь переписали в XIX веке.

Возможно, при тщательном обследовании церкви могут быть обнаружены фрагменты первоначальной росписи XV века в тех местах, где древняя штукатурка прочно держалась и при обновлении ее не сбила. Первоначальная роспись храма и написание иконы св. Николая в подклете, скорее всего, были исполнены одновременно. Время их исполнения исторические записи указывают по-разному: в Дозорной книге 1614 года — «строение великого князя Бориса Александровича»<sup>21</sup>, по Описной книге 1667 года — «строение великих князей Тверских Ивана Михайловича и сына его князя Александра Ивановича»<sup>22</sup>. Если вспомнить летописную запись о пожаре 1412 года и срочном восстановлении Городни в 1413 году, опять-таки с указанием имени князя Александра Ивановича, то можно предположить, что церковь восстановлена в 1413 году, а не во второй четверти XV века, при князе Борисе Александровиче, как обычно принято считать. По нашему мнению, видимо, в 1413 году была выстроена вновь белокаменная церковь, существующая ныне на подклете более древнего храма, сохранившегося при пожаре 1412 года. При церкви был построен и придел во имя Рождества Иоанна Предтечи, посвященный святому покровителю ее строителя — великого князя Ивана Михайловича. В Дозорной книге 1614 года создателем храма великий князь Борис Александрович мог быть назван ошибочно, на основании устного предания, связанного с его оживленной строительной деятельностью в самой Твери.

При восстановлении собора в 1413 году в подклете между восточными столбами были поставлены две стены с арочными дверными проемами. Когда расписывали стены и своды вновь построенного храма, в подклете с правой стороны от центрального проема было написано поясное изображение св. Николая. Обычно расписывали здание только через год после завершения кладки стен. Следовательно, росписи стен и сводов основного храма и фреска в подклете не могли быть исполнены ранее 1414 года. Технологические и стилистические особенности сохранившегося фрагмента вполне соответствуют именно первой половине XV века.

<sup>20</sup> П. К е ш и н. Указ. соч., стр. 37.

<sup>21</sup> Борис Александрович правил Тверским княжеством с 1425 по 1461 год.

<sup>22</sup> Иван Михайлович княжил с 1399 по 1425 год. Александр Иванович — всего пять месяцев в 1425 году.

## О НЕКОТОРЫХ ВОЛОКОЛАМСКИХ ДРЕВНОСТЯХ

Т. В. НИКОЛАЕВА

**В** ИЗУЧЕНИИ художественного наследия великокняжеской Москвы мало внимания уделено волоколамским древностям. В то же время известно из письменных источников Иосифо-Волоколамского монастыря о большом количестве древних памятников изобразительного и прикладного искусства, находившихся в самом монастыре<sup>1</sup>. В имуществе волоцких князей также были произведения, относящиеся к XV — началу XVI века, периоду большого подъема русской культуры<sup>2</sup>.

К сожалению, ценнейший комплекс историко-художественных памятников Иосифо-Волоколамского монастыря и города Волоколамска не был сохранен. Некоторые из них попали в музеи других городов, иные после Отечественной войны 1941—1945 годов еще не разысканы. Находившийся на территории Иосифова монастыря Волоколамский музей так и не был восстановлен. Даже те немногие произведения, которые как достопримечательность Волоколамска упоминались в литературе XIX — начала XX века, почти не нашли себе отражения в современных трудах по истории русского искусства. Памятники архитектуры Волоколамска также оказались недостаточно изученными.

Вот почему в настоящее время возникла необходимость вновь вернуться к волоколамским древностям. С этой целью в 1961—1963 годах Загорским Гос. историко-художественным музеем был организован ряд экспедиций в город Волоколамск и его район<sup>3</sup>. Эти экспедиции вскрыли ранее неизвестные художественные произведения

<sup>1</sup> Обиходный Иосифо-Волоколамского монастыря Евфимия Туркова. Рукопись ГИМ, Синодальное собрание, № 829; А. А. Титов. Рукописи славянские и русские, принадлежащие... И. А. Вакромееву, вып. 5. М., 1906, Приложение, стр. 15—71; Опись Иосифо-Волоколамского монастыря 1545—1703 года. — В кн. В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, Приложение; Н. А. Казакова. Сведения об иконах Андрея Рублева, находившихся в Волоколамском монастыре в XVI веке. — ТОДРЛ, т. XV. М.—Л., 1958, стр. 310—311.

<sup>2</sup> «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI веков». М.—Л., 1950, № 71, 87, 88 и 98; «Послания Иосифа Волоцкого». Подготовка текста А. А. Змыря и Я. С. Дурье. М.—Л., 1959, стр. 208—211; Великие Мшени Четии. Сентябрь, дни 1—13. СПб., 1868, стлб. 475.

<sup>3</sup> Экспедиции были осуществлены автором этой статьи совместно со старшими научными сотрудниками музея Г. И. Вадворновым и Л. М. Спиринной. Были обследованы: белокаменный Воскресенский собор XV века, церковь Рождества Богоматери на Возмище XVI века, Покровская цер-

Волоколамска и послужили поводом для выявления и изучения упоминавшихся в литературе произведений, оставшихся не опубликованными.

Обзор этих памятников в статье ограничен одним столетием — от середины XV века до середины XVI века, т. е. тем периодом, когда Волоколамск становится центром самостоятельного уезда. С 1462 года он был отдан во владение шестому сыну Василия II Темного Борису, получившему название князя Волоцкого<sup>4</sup>.

Волоколамск стоял на важных торговых путях, соединявших его с Новгородом, Москвой и Тверью. И несмотря на то, что к середине XV века Волоколамск неоднократно разорялся татарами и Литвой, он все еще сохранял важное место в экономике, политике и культуре.

Со второй половины XV века начинается новый период строительной деятельности в Волоколамске. Борис Васильевич Волоцкий вместе с Иосифом Саниным закладывают в 1479 году Успенскую церковь будущего Иосифо-Волоколамского монастыря<sup>5</sup>. В самом Волоколамске на древнем городище сооружается белокаменный Воскресенский собор, в перестроенном виде сохранившийся до наших дней<sup>6</sup>. В 1484—1486 годах на месте деревянной церкви в Иосифовом монастыре строится белокаменный собор, росписи и иконы которого исполняют Дионисий и его ученики<sup>7</sup>. По-видимому, не без их участия был украшен иконами и Воскресенский собор. Большая часть его иконостаса сохранялась до недавнего времени<sup>8</sup>.

Еще в литературе XIX века было обращено внимание на выдающиеся произведения лицевого шитья, хранившиеся в Воскресенском соборе Волоколамска. Упомянуты шитый «воздух» (плащаница) 1477 года, вклад Бориса Васильевича Волоцкого, и две пелены 1510 года с изображениями «Рождества Богоматери» и «Похвалы Богоматери», вложенные его сыном Федором Борисовичем<sup>9</sup>. На III Реставрационной выставке 1927 года был представлен четвертый памятник из Воскресенского собора — пелена «Христос с апостолами», датированная тем же 1510 годом и сделанная при Федоре<sup>10</sup>. Кроме того, в соборном ГИМ хранится пятый памятник волоколамского происхождения — плащаница 1482 (?) года с перешитой в XVIII веке надписью о принадлежности его Борису Васильевичу и Ульянии Волоцким. Этот воздух был обнаружен в церкви села Загряжского около Верен и опубликован В. Н. Щепкиным<sup>11</sup>.

Из пяти волоколамских произведений в историю русского искусства вошла

---

ковь (на месте бывшего Варваринского монастыря) XVIII века, а также церкви в селах Спирове, Теряевой слободы, Покровском, Ярополье, Язвище.

<sup>4</sup> А. В. Экземплярский. Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период с 1238 по 1505 г., т. II. СПб., 1891, стр. 355—359. Волок на Ламе был известен еще с 1054 года. По свидетельству летописи, уже в половине XII века город был очень велик и имел около 80 церквей. — А. Эйлер. Исторический очерк г. Волоколамска в настоящее положение города и уезда. М., 1891, стр. 3—5.

<sup>5</sup> Нектарий, иеромон. Историческое описание Иосифова Волоколамского второклассного монастыря Московской губернии. М., 1887, стр. 9.

<sup>6</sup> И. Машков. Воскресенский собор в Волоколамске. — Сборник статей в честь графини П. С. Уваровой. М., 1916, стр. 295—310.

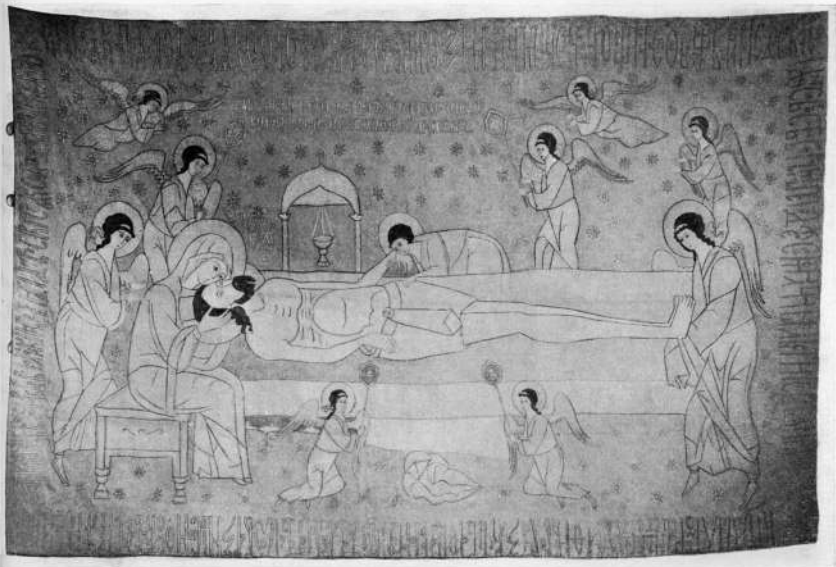
<sup>7</sup> Великие Мины Четин. СПб., 1868, Сентябрь, дни 4—13, стбл. 466; В. Т. Георгиевский. Иконы Фрески Ферапонтова монастыря (стр. 35).

<sup>8</sup> И. Машков. Указ. соч., стр. 307.

<sup>9</sup> Л. М. Максимович и А. Шекотов. Географический словарь Российского государства, сочиненный в настоящее время, ч. I. М., 1801, стбл. 1015—1020; Е. Зябловский. Землеописание Российской империи для всех состояний, ч. III. СПб., 1810, стр. 242—243; Х. А. Чеботарев. Историческое и топографическое описание городов Московской губернии с их уездами и с приложением исторического сведения о находящихся в Москве соборах, монастырях и znamenейших церквях. М., 1787, стр. 244; А. Эйлер. Указ. соч., стр. 5; И. Машков. Указ. соч., стр. 307.

<sup>10</sup> «III Реставрационная выставка». Апрель — май, М., 1927, № 52, стр. 29.

<sup>11</sup> В. Н. Щепкин и др. Загряжский воздух конца XV века. — «Древности. Труды имп. Московского археологического общества», т. XVIII. М., 1901, стр. 49—54, фототип. табл.



Плащаница из Воскресенского собора г. Волоколамска. Вклад князя Бориса Васильевича Волоцкого. 1477 год.

только пелена «Рождество Богоматери»<sup>12</sup>. Воздух 1477 года и пелену 1510 года «Христос с апостолами» еще не удалось разыскать в музейных собраниях. Они известны автору статьи лишь по негативам ГИМ<sup>13</sup>. Пелена 1510 года «Похвала Богоматери» в настоящее время хранится в собрании Загорского музея<sup>14</sup>.

Все пять штых произведений из Волоколамска представляют большой историко-художественный интерес. Плащаницы 1477 и 1482 (?) годов были выполнены в мастерской Бориса Васильевича Волоцкого (стр. 367, 368), а пелены начала XVI века созданы в мастерской Федора Борисовича Волоцкого. Ценность этих произведений в значительной степени повышают сохранившиеся на них «летописи».

<sup>12</sup> В. Т. Георгиевский и Я. Указ. соч., стр. 83, рис. 34; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 527; А. Н. Свири и П. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 67, 69, 71.

<sup>13</sup> Негативы ГИМ, № 18384, 18387, 18394, 18425, 20496, 20499, 19348.

<sup>14</sup> Пелена была найдена в 1959 году Н. А. Маясовой в фондах Московского областного музея в Истре и передана на хранение в Загорский музей.



«Загряжский» воздух князя Бориса Васильевича Волоцкого и жены его Ульянии. 1482 год (?).

Воздух 1477 года кроме литургической по краю («Да молчит всяка плоть...») имеет надпись, расположенную в верхней части. Она представляет собой полуустав с наибольшим количеством лигатур и выносных букв: В ЛЕТ 6 [тысяч] НОЕ 9 [сот] НОЕ 80 ПЯТОЕ СОЗДАН БЫСТ [ь] СЕИ В[О]ЗДУХ БЛАГОВЕРЪНЫМ || КНЯЗЕМ БОРИСЪМЪ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ СЫНОМ ВАСИЛ[Ь]Я ВАСИЛЬЕВИЧА.

В отличие от более распространенной композиции плащаницы, когда у гроба слева изображается группа жен, а справа — группа апостолов, на плащанице Бориса Васильевича Волоцкого изображены только Богородица, Иоанн Богослов и ангелы. Этот тип композиции на плащаницах в московском искусстве известен с самого начала XV века. Наиболее ранней является так называемая «голубая» плащаница Загорского музея начала XV века. Ее композицию повторяет плащаница 1456 года — вклад Василия II Темного в Софийский собор в Новгороде (Новгородский музей)<sup>15</sup>,





Пелена «Рождество Богоматери», 1510 год. Вклад Федора Борисовича Волоцкого  
в Воскресенский собор г. Волоколамска. ГТГ



плащаница XV века из Кириллова Белозерского монастыря (ГРМ) <sup>14</sup>. Сохранилась эта композиция и на некоторых плащаницах XVI века <sup>17</sup>.

Указанные плащаницы сходны не только композицией, но и одинаковой техникой шитья золотом и серебром «в прикреп». Шелком шиты только лики, руки и тело Христа. Эта особенность придавала плащаницам определенную монохромность, что отличало их от полхромного новгородского шитья XV века <sup>15</sup>.

Распространяемые плащаницы относятся к одному из распространенных в искусстве Византии и южных славян иконографическому изводу, сосуществовавшему с вариантом, включающим изображения группы жен и апостолов <sup>16</sup>. Первый тип Н. П. Кондаковым и Д. В. Айналовым возводится к XII веку и сравнивается с ранними южнославянскими плащаницами, второй — сближается по трактовке с западными композициями, сложившимися в XII—XIII веках <sup>20</sup>.

К первому изводу относится так называемый «Загряжский» воздух 1482 (?) года в его более кратком варианте, с фигурами Богоматери и Иоанна Богослова и двумя фигурами ангелов <sup>21</sup>. Историческая надпись на воздухе перешита в XVIII веке. Но по содержанию она, по-видимому, полностью повторяет древнюю: «В ЛЕТО 69 [90?] МСЦА ИУНЯ В 2 СОЗДАН СИИ ВОЗДУХ БЛАГОВЕРНЫМ КНЯЗЕМ БОРИСОМ ВЕЛИКАГО КНЯЗЯ СЫНОМ ВАСИЛИА ВАСИЛИЕВИЧА И ЕГО БЛАГОВЕРНОЮ КНЯГИНЕЮ УЛИАНИЕЮ». Плащаница шита разноцветными шелками без живописных пробелов и по своей технике близка к московскому шитью второй половины XV века. Аналогично исполнена плащаница с праздниками XV века из Загорского музея <sup>22</sup>.

Таким образом, в мастерской Бориса Васильевича Волоцкого были созданы две плащаницы. Они предначались, по-видимому, для вновь построенных белокаменных соборов: Воскресенского на волоколамском городище и Успенского в Исидовом монастыре. Последняя, по-видимому, и упоминается в Описи монастыря 1545 года: «да другой воздух княгиня Ульяна дала князь Борисова» <sup>23</sup>. Датированные 1477 и 1482 (?) годами, плащаницы могут быть отнесены ко времени сооружения обоих соборов <sup>24</sup>.

<sup>14</sup> Н. М. Щекотов. Древнерусское шитье.— «София», 1914, № 1, стр. 31, вклейка между стр. 24—25. Датировка этой плащаницы 1645 годом не соответствует действительности, так как дата содержится в поздней надписи, пришитой к краям плащаницы. Более правильно ее датировать XV веком (см. В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 279).

<sup>15</sup> Граф П. С. Уварова. Каталог ризниц Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле. М., 1887, табл. 31.

<sup>16</sup> Ср. Пучежскую и Хутинскую плащаницы: В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 276 и 277.

<sup>17</sup> В. Т. Георгиевский. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927, стр. 45—46.

<sup>18</sup> Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 258—281; его же. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, стр. 135, 138, 141. Д. Айналов. Икона из собрания гр. С. Строганова.— «Археологические известия и заметки изд. Московским археологическим обществом», т. I, № 9—10. М., 1893, стр. 287—297.

<sup>19</sup> Дата этого воздуха определена В. Н. Щепитиным, возможно, не совсем точно, так как в шитье XVIII века начертание букв, обозначающих год, было искажено.

<sup>20</sup> В. И. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева.— «ГТГ. Материалы и исследования», т. I. М., 1956, табл. между стр. 28—29.

<sup>21</sup> В кн. В. Т. Георгиевский. Указ. соч., стр. 6. В с. Загряжское волоколамский воздух попал, по-видимому, в XVIII—XIX веках, когда многие древности Исидово-Волоколамского монастыря уничтожались или рассматривались по другим церквям и монастырям. См. П. В. Игарадов. Летопись Иосифова монастыря. Материалы из дел архива Московской духовной консистории 1746—1852 гг. М., 1888, стр. 52—69.

<sup>22</sup> Постройку Воскресенского собора относят то к 1470 году, то к 80-м годам XV века, то к концу княжения Бориса Васильевича (умер в 1494 году). В определенную эпоху датировка не принималась во внимание произведения искусства, украшавшие его интерьер. П. Соменов. Россия. Полное географическое описание нашего отечества, т. I. СПб., 1899, стр. 341; И. Маников. Указ. соч., стр. 295—310; А. И. Некрасов. Города Московской губернии. М., 1928; стр. 94—98; Н. Н. Ворониин и М. А. Ильин. Древнее Подмосковье. Памятники зодчества XV—XVII ве-

Три пелены 1510 года имеют надписи о принадлежности их Федору Борисовичу Волоцкому и «его благоверной княгине Анне». Федор Борисович родился около 1476 года, унаследовал Волоцкое княжество после смерти отца в 1494 году и умер в 1513 году<sup>25</sup>. Он был большой ценитель икон Андрея Рублева и Дионисия. Пелены из его мастерской отличаются высокими художественными достоинствами.

Хорошо известная пелена «Рождество Богоматери» шита разноцветным шелком, золотом и серебром по голубой (теперь сильно выцветшей, почти серой) камке (жакетка)<sup>26</sup>. По краям пелены вышиты 16 сцен из жития Иоакима и Анны. Центральную часть занимают сцены рождества Богоматери. Внизу на отдельной полосе изображены павлины и другие птицы перед тремя водоемами. Это — символическая передача плача Анны, где она сравнивает себя с птицами<sup>27</sup>. Как мы потом увидим, тема плача Анны была не безразлична для самой вышивальщицы.

Несколько вытянутые изящные фигуры, исключительно тонкое колористическое сочетание и прекрасная композиция всей пелены, имеющая аналогию во фресках Ферантонова монастыря, говорят о выдающемся художнике, по рисунку которого шила мастерица. Нет сомнения в том, что эта пелена имеет явный отпечаток школы Дионисия<sup>28</sup>, тем более, что в его мастерской была написана икона на тему «Рождество Богоматери с деяньем», находившаяся в Иосифо-Волоколамском монастыре: «Местная икона Рождества Богородицы Паисиева письма, а деяние у Рождества пречистые письмо Феодосиево»<sup>29</sup>.

В данном случае высокие художественные достоинства этой пелены нужно отнести не только за счет художника, но и за счет большого мастерства вышивальщицы, сумевшей с исключительным искусством передать его замысел.

Выяснение имени мастерицы здесь имеет принципиально важное значение, так как пелена представляет одно из немногих подписных произведений древнерусского искусства. В литературе укрепились мнение, что ее автором была Анна, дочь Бориса Васильевича Волоцкого<sup>30</sup>. Это недоразумение произошло по той причине, что надпись не была прочитана правильно. Вот как она воспроизведена на самой пелене: «В ЛЕТ 7019 МСДА ОКТЕБ[РЯ] 24 СВЕРШЕНА ПЕЛЕНА СИА В ЦЕРКОВЬ ТРИДНЕВНАГО В[О]СКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА Х ПОХВАЛЕ ПРЕСВ[ЯТ]ЫЯ Б[О]ГОРОДИЦИ В БОГОС[Ъ]ПАСАЕМЫЙ ГРАД ВЪЛОЦКЕ ПРИ Д[Е]РЖ[А]ВЕ Ц[А]РВСТВА ВЕЛИКОГО КН[Я]ЗЯ ВАСИЛИЯ ИВАНОВИЧ[А] ВСЕЯ РУСИИ ПРИ СВЕД[Е]ННОМ МИТРОПОЛИТЕ[Х] СИМ[О]Н[Е] ВСЕЯ РУСИ ПОВЕЛЕНИЕМ ГОСПОДА Р[У]САША БОЖЕВЕРНЫМ ХРИСТОЛЮБИВЫМ КНЯЗЕ ФЕОД[О]РЕ БОРИСОВИ ИВО И БЛАГОВЕРНЫЯ КНГИНИ АН[Н]Ы ШИТИЕ [ВНУ]КА ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ВАСИЛИЯ ВАСИЛИЕЧА ПРАВНУКА ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ВАСИЛИЯ ДМИТРЕВИЧ БРАТА[Н]ИЧА ИВ[А]НА БОЖЕЮ МИЛОСТИЮ ГОСПОДА Р[У]СА ВСЕА РУСИ ВЕЛИКОГО КН[Я]ЗЯ НА СВЯТ[О]ГО М[У]Ч[Е]НИКА АРЕФЫ».

Таким образом, в надписи речь идет не о сестре Федора Борисовича, а о его жене «благоверной княгине Анне». Подобная же надпись, но более краткая, вышита и на небольшой пелене 1510 года с изображением «Похвалы Богоматери»: ЛЕТ 7019

ков. М., 1947, стр. 25; «Подмосковье». Сост. Е. В. Сергеева. М., 1956, стр. 75; М. А. Ильин. Подмосковье. М., 1965, стр. 232—236.

<sup>25</sup> А. В. Э н з е м л я р с к и й. Указ. соч., т. II. СПб., 1891, стр. 359—361.

<sup>26</sup> Пелена «Рождество Богородицы» хранится в ГИ, № 20930.

<sup>27</sup> Великие Минеи Четии. Сентябрь, дни 1—13, стлб. 353. См. подобное же изображение на суздальском воздухе 1410—1425 годов. — В. Н. Щ е л к и н. Памятник золотого шитья XV века. — «Древности. Труды имп. Московского археологического общества», вып. 1. М., 1894, стр. 35—50.

<sup>28</sup> В. Н. Д а з а р е в. Дионисий и его школа, стр. 627.

<sup>29</sup> Опнс 1545 года. — В. Т. Г е о р г и е в с к и й. Указ. соч., приложение, стр. 2.

<sup>30</sup> Н. А. Р о ж д е с т в е н с к и й. Описание города Волоколамска Московской губернии. — В кн. «Сборник материалов для изучения Москвы и Московской губернии, издаваемый Московским губерньским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря комитета Николая Бочарова», вып. 1. М., 1864, стр. 15.

ОКТАБРЯ 26 ПОЛОЖ[Е]НИЕ ГО[СПОДА]РЯ НАШЕГО БЛАГОВЕРНАГО КН[Я]ЗЯ ФЕДОРА БОРИСОВИЧ И ИГО БЛАГОВЕРНЫИЕ КН[Я]ГНИ АН[Н]Ы ШИТИЕ (смр. 372).

Эта пелена (смр. 372) до сих пор не публиковалась, хотя и упоминалась в литературе XIX века. Она отличается четкой композицией, прекрасно вписанной в квадрат. В центре на троне изображена Богоматерь с младенцем, вокруг нее двенадцать поясных изображений пророков с развернутыми свитками в руках. Сверху круг замыкается поясным изображением архангела со свитком, а внизу — святой Анной, изображенной в позе Оранты, и обращенными к ней в позах моления Иоакимом и неизвестным святым. По углам центральной композиции изображены поясные фигуры евангелистов. В верхнем ряду в центре «Этимасия» и по бокам херувим и серафим. В углах того же яруса — поясные фигуры четырех святых, над которыми надпись читается лишь над второй полуфигурой слева: ОАГ ФЕДОРЪ и в правом верхнем углу: ВАРФОЛОМЕИ. В нижнем ряду по углам — апостолы Фома и Филипп и пять полуфигур с развернутыми свитками в руках: ЕДЕОНЪ, ОНТОНЕИ, ИОНЪ, ИОНА, СИМАНЪ. Историческая надпись вписана в центральную композицию, совершенно сливаясь с нею. Пелену обрамляет кайма со сложной и красиво исполненной надписью вязью (песнь «Радуйся») и изображениями херувимов по углам. Лики на пелене шиты атласным швом, а доличное золотом «в раскол», «в прикреш» и «в дом». Основой служит темно-синяя итальянская камка, а подкладкой светло-коричневая набойка с цветами.

Композиция «Похвалы» на пелене также имеет аналогию среди произведений круга Дионисия. Непосредственным образцом для нее могли быть памятники Московского Кремля, где Дионисий много работал и где он создал ряд композиций на тему «Похвалы Богоматери», «Собора Богоматери», «Рождества Иоанна Предтечи». Прямой аналогией волоколамской пелене является «Похвала Богоматери», написанная на южной стене диаконника Успенского собора. Кроме того, мастером из его окружения была написана икона «Похвала Богоматери с акафистом», хранившаяся в Кирилло-Белозерском монастыре (ныне в ГРМ). Эта композиция «Похвалы» наиболее близка к волоколамской пелене 1510 года.

Несомненно, что знаменщиком волоколамской пелены был художник школы Дионисия, искусство которого так высоко ценил князь Федор Борисович Волоцкий. О большом мастерстве художника и вышивальщицы свидетельствует и сложная вязь надписи, использованная здесь как орнаментальная рамка всей композиции.

Надпись на третьей пелене 1510 года с изображением «Христа с апостолами», или, как иначе называется эта композиция, «Союзом любви связуеми апостоли», исполнена сложной вязью, имеет большие утраты и восстанавливается фрагментарно, но в ней также упоминается Федор Борисович и «его благоверная княгиня Анна»: «ЛЕТ 7019... ТРИДНЕВНО... НАШЕ... ДАРЯ... КНЗ... ФЕДОР БОРИСОВИЧА ВНУКЕ... ВСЕЯ... ИВАНОВИЧА... ИЕ... БЛГОВЕРНЫ... АН[Н]Ы... ТЪЕ» (смр. 375).

Христос изображен стоящим как бы на цветке дерева, в руках он держит ветви, расходящиеся от него в обе стороны. Ветви выпускают бутоны цветков с поясными фигурами апостолов. Эта композиция является довольно редкой, и нам известны ее немногочисленные аналоги<sup>21</sup>. Рисунок и манера изображения апостолов, техника шитья пелены и палеография надписей совершенно аналогичны пелене «Похвала Богоматери», что дает основание отнести и эту пелену к школе Дионисия.

Из приведенных надписей выясняется имя вышивальщицы, не упоминавшейся ни в одном из известных нам письменных источников, связанных с Федором Борисовичем Волоцким, городом Волоколамском и Иосифо-Волоколамским монастырем.

<sup>21</sup> Н. П. Лихачев. Материалы к истории русского иконописания. Атлас снимков, ч. 2. СПб., 1906, табл. ССLXIX, № 496. Икона «Христос с апостолами» конца XVII века находится на северной стороне юго-западного столба Успенского собора Троице-Сергиевой лавры. В. И. А н т о в о в а и Н. Е. М и в е в а. Каталог древнерусской живописи, т. II. М., 1963, стр. 117.



Пелена «Похвала Богоматери». Вклад Федора Борисовича Волоцкого в Воскресенский собор г. Волоколамска. 1510 год. ЗИХМЗ



Историческая надпись на пелене «Похвала Богоматери»

Сестра Федора Борисовича Волоцкого Анна не могла быть автором пелен 1510 года, так как она умерла до 1503 года<sup>32</sup>. Кроме того, невозможно было бы написать о сестре Федора «и его благоверные княгини».

Из духовной Ульянии Волоцкой и Кормовой книги Иосифова монастыря известно, что женой Федора Борисовича была Мария<sup>33</sup>, (ее происхождение не установлено): «Да благословляю сноху свою, Федорову жену Марью». Она названа «снохой» еще при жизни Ульянии. Следовательно, Федор Борисович был женат до 1503 года. В то же время Софийская первая летопись свидетельствует: «Тое же осени преставися княгиня Ульяна князя Бориса Васильевича, ноября; и тогда князь Федоръ Борисович женился после ея»<sup>34</sup>. Сумасбродный князь, который, по словам Иосифа Волоцкого, «ни бога боится, ни людей срамляется», не дождался даже традиционного сорокоступа после смерти матери и сыграл вторую свадьбу через 24 дня после ее похорон. Слова летописи «женился после ея» звучат глухой укорившей князю. По-видимому, только мать удерживала князя Федора от какого-то неблагоприятного поступка, возможно развода с женой. Чем было вызвано подобное поведение князя Федора? Об этом прежде всего рассказывают сюжеты на волоколамских пеленах. «Похвала Богоматери» с изображениями Федора и Анны — патрональных святых князя и его жены, «Рождество Богоматери» с «плачем» Анны о рождении ребенка, свидетельствуют о настойчивом молении о наследнике<sup>35</sup>. Об этом же свидетельствует и пелена «Христос с апо-

<sup>32</sup> См. духовную ее матери Ульянии Волоцкой, написанную в ноябре 1503 года: ДДГ, № 87. О более точной датировке грамоты Ульянии Волоцкой см. А. А. Зими и. Княжеские духовные грамоты начала XVI века. — «Исторические записки», вып. 27. М., 1948, стр. 269. О ее муже Петре Холцове-Ростовском см. А. Б. Лобанов-Ростовский. Русская родословная книга, т. II, Изд. 2. СПб., 1895, стр. 185; В. Дурасов. Родословная книга всероссийского дворянства, ч. 1. СПб., 1906, стр. 131. А. В. Звеницкий. Указ. соч., стр. 359, 361.

<sup>33</sup> ДДГ, № 87, стр. 349; А. А. Тихонов. Указ. соч., вып. 5. Приложение, стр. 15.

<sup>34</sup> ПСРЛ, т. VI. СПб., 1853, стр. 49.

<sup>35</sup> С молением и Иоакиму и Анне обращались Соломония Сабурова (см. ее пелену 1525 года в собрании Загорского музея), Ирина Годунова. — К. Тихонов. Владимирский сбор-

столами». По древним восточным представлениям, перешедшим в христианскую символику, древо понималось прежде всего как символ плодородия и бессмертия. Нам становится понятным выбор и этой композиции на пелене волоцкого князя.

Тревогу о наследнике Волоцкого княжества мы ощущаем и в духовной Федора Борисовича: «А даст бог родитца у моей княгини сын... А родитца у моеи княгини дочь... А не будет от моеи княгини отрода, ино моя вотчина перед богом и перед моим государем перед великими князем, чтобы государь мой с моее вотчины душу помянул и долг заплатил»<sup>36</sup>. Затеявший большую распрю с Иосифом Волоцким, когда последний добился перехода своего монастыря в ведение московского великого князя, удельный князь не мог не тревожиться об отсутствии наследника. Но у него так и не было наследника, и после его смерти в 1513 году его вотчина перешла к великому князю<sup>37</sup>.

Что же случилось с его женой Анной, замечательной художницей, создавшей такие превосходные произведения искусства? Мы напрасно искали бы ее имя в документах Иосифо-Волоколамского монастыря. Она, по-видимому, не была с ним связана. В монастырской Кормовой книге упоминается лишь его жена Мария, причем упоминается без иносческого имени: «Помянати князя Федора Борисовича и его княгиню Марию...»<sup>38</sup>. Зато мы ее находим среди инокинь Покровского суздальского монастыря. Об этом прежде всего свидетельствует Тарханная грамота царя Василия Шуйского, данная суздальскому Покровскому монастырю на Тальшинскую вотчину. «А дана та волость со всеми угодами в дом Пречистые, за наше здравье, и по родителех, по Великой княине Соломанде, во иноцех Софье, и по великой княжне Александре и по княжъ Федорове Борисовича Волоцкого княжине Александре, в вечной помянок»<sup>39</sup>. Соломония Сабурова — жена Василия III, княжна Александра — его сестра, так что к роду Шуйских следует отнести только княгиню Александру. Этот документ ясно свидетельствует, что Анна Волоцкая, в иночестве Александра, была по происхождению из рода князей Шуйских и была погребена в усыпальнице Шуйских княгинь. Вот почему она и попала в монастырь в Суздаль — исконную вотчину Шуйских-Суздальских. На ее захоронение здесь указывает и перечень надгробий Покровского суздальского монастыря: «княгини Александры удельной Волоцкой»<sup>40</sup>.

Обе жены князя Федора Борисовича Волоцкого вписаны в Кормовую книгу Троице-Сергиева монастыря XVI века: «по великих князех... князя Федора, княгиню Марию, княгиню иноку Александру»<sup>41</sup>.

---

ник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии. М., 1857, стр. 90.

<sup>36</sup> ДДГ, стр. 408—409.

<sup>37</sup> После смерти князя Федора Волоколамск на какое-то время был отдан в удел болевским князьям. См. Родословная книга. — «Временник ОИДР», кн. X. М., 1851, стр. 71 и 157; А. А. Зинин. Указ. соч., стр. 285.

<sup>38</sup> А. А. Титов. Указ. соч., вып. 5, Приложение, стр. 15.

<sup>39</sup> «Акты исторические», т. II, СПб., 1841, № 74, стр. 99.

<sup>40</sup> В литературе XIX века эта надпись приведена с ошибкой, вместо «Волоцкой» написано — «Полоцкой». Полоцкие княгини в Суздаль никогда не погребались. Надпись уточняется самим надгробием, сохранившимся в Покровском монастыре. Оно было открыто в 1934 году и до сих пор находится в подполье Покровского собора. Надпись на нем следующая: ЛЕТ 7033 [1525] ГД ПРСТА ВЛГОВЕРЯ КНИГИ ИНОКА АЛЕКСАНДРА МСЦА АПРЛ И ДНЬ А ПОГРЕВЕНА БЫС В ЗЕМЛЮ ТОГО Ж МСЦА 21 ДН. Таким образом, княгиня Александра Волоцкая умерла 11 апреля 1525 года (благодаря за сведения А. Д. Варганова). О некрополе Покровского монастыря см.: Аняня Федоров. Историческое собрание о богоспасаемом граде Суздаль. — «Временник Московского общества истории и древностей российских», кн. 22 М., 1857, стр. 181—182; М. С. Мельский. Покровский девичий монастырь в г. Суздаль. М., 1860, стр. 39; Иосифов, пером. Церковно-историческое описание суздальских достопамятностей. 4-е изд., 1857, стр. 94; В. Гергиевский. Владимир, Суздаль, Переславль-Залесский. СПб., 1913, стр. 62—66.

<sup>41</sup> А. В. Горский. Историческое описание Свято-Троицкие Сергиевы лавры, ч. II. М., 1890, Приложение архив. Леонид, раздел VI, стр. 46.





Пелена «Христос с апостолами». Вклад Федора Борисовича Волоцкого в Воскресенский собор г. Волоколамска. 1510 год

Таким образом, мастерицей, вышивавшей волоколамские пелены, по нашему мнению, была Анна Шуйская, в иночестве Александра, вторая жена Федора Борисовича Волоцкого <sup>42</sup>. Надписи на пеленах раскрывают неизвестную нам страницу в биографии князя, о которой молчат письменные источники.

Княжна Шуйская была непосредственно связана с Москвой. Шуйские находились на службе у московского князя и были ближайшими претендентами на великокняжеский стол. Они отличались своей дерзостью и самовольством в малолетство Ивана Грозного. Князь Василий Васильевич Шуйский Немой, пробравшись к власти, в пожилом возрасте женился на юной двоюродной сестре Ивана Грозного Анастасии <sup>43</sup>. Его брат Иван Шуйский возглавлял боярскую группировку после смерти Елены Глинской. Возможно, что княжна Шуйская была выдана замуж за бездетного князя также не бескорыстно.

Волоколамские пелены являются типичными произведениями искусства Москвы, и их шитье свидетельствует о прекрасной выучке мастерицы, вышедшей из лучшей княжеской мастерской. Выбор их сюжетов объясняется не столько так называемым возрождением греческого искусства, связанным с прославлением Богоматери, на что указывал В. Т. Георгиевский <sup>44</sup>, сколько личными мотивами волоцких князей.

Следует сказать несколько слов о назначении пелен. Надпись на самой пелене «Рождество Богоматери» говорит, что она была дава «х похвале» в собор Воскресения, т. е. в качестве подвесной пелены к местной иконе с изображением «Похвалы Богоматери». Не исключена возможность, что в соборе был Похвальский придел, поскольку эта икона здесь выделялась особо.

Что же касается пелен с изображением «Похвалы Богоматери» и почти таких же размеров «Христа с апостолами» <sup>45</sup>, то они предназначались в качестве подвесных пелен к соименным им иконам, меньших размеров и, очевидно, возлагались на аналое.

Надписи на пеленах приурочены к одной дате — 1510 году — и даже к одному месяцу — октябрю. Следовательно, эти даты не могут говорить за точную хронологию вещей, тем более, что все три вещи вышивала одна и та же мастерица. Для изготовления пелен требовался значительный срок, и слово «свершена» на пелене «Рождество Богоматери» говорит только об окончании работы. Для шитья такой большой и сложной вещи потребовалось бы несколько лет даже при условии участия в работе других мастериц. По-видимому, пелены были приурочены к какой-то важной для княжеской семьи дате. А следовательно, и датировку пелен следует несколько расширить и отнести их к 1505—1510 годам, т. е. к тому времени, когда их могла «замышлять» Анна Волоцкая.

Волоцкий князь Федор Борисович был беден <sup>46</sup>. Наиболее ценная часть его имущества из золотых и серебряных вещей «истерялась» в закладах у многочисленных кредиторов. Его долг исчислялся в 900 рублей. Он занимал «у богатых купцов, у городских людей волочан и ржевичей, у монастырей» <sup>47</sup>. Особенно беззащитным было

<sup>42</sup> Такого же мнения был и Ю. А. Олсуфьев, хотя он не знал надписей на пеленах. См. «Опись вещей б. Троице-Сергиевой лавры». Сергиев, 1925, стр. 5.

<sup>43</sup> Т. В. Николаева. О некоторых надгробных XV—XVII вв. Загорского музея-заповедника. — «Советская археология», 1958, № 3, стр. 173—174.

<sup>44</sup> В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, стр. 89.

<sup>45</sup> Размер пелены «Похвала Богоматери» 65,5 × 59,5 см, размер пелены «Христос с апостолами» — 64 × 56 см.

<sup>46</sup> К. В. Базилева. Имущество московских князей в XIV—XVI вв. — «Труды ГИМ», вып. 111. М., 1926, стр. 36.

<sup>47</sup> В. Д. Греков. Крестьяне на Руси с древнейших времен до XVII века, кн. 2. М., 1954, стр. 54.

отношение Федора Борисовича к Иосифо-Волоколамскому монастырю. «А у черньцов, у кого уведает икону или книгу мастерского письма, и он просит, а не дати, и он бранится. Уведал у Герасима у Черного псалтырю добру, и он отдуха не дал. Да у Герасима у Замыцкого увидал деисус мастерского письма, и он и о том доучал. И братья почали волноватися, иные захотели из монастыря пойти вон, а иные почали иконы и книги и иную рухлядь по иным монастырям разсылати, хороши от него... А у него господине, коли гость лучится, и он всегда имал, да все то изволочил, доспел, как олучю... Да уже 10 лет минуло, как начал княжити, а за вся так монастыри грабят»<sup>48</sup>.

По-видимому, этим и объясняется то, что от князя Федора Борисовича почти не сохранилось вкладных вещей в монастырях. И тем не менее в Троице-Сергиевом монастыре оказался уникальный предмет с надписью о принадлежности его Федору Борисовичу Волоцкому<sup>49</sup>. Это — серебряная ложка с головкой западноевропейского образца на ее черенке и гравированным изображением юноши, сидящего на низкой скамье и пьющего из ковша в форме ладьи, русского мастера (*стр.* 377). Голова юноши с коротко остриженными волосами, рубаха на нем длинная, с напуском, круглой оторочкой ворота и планкой у правого плеча. Над ним выгравирована раздвоенная ветвь, аналогичная по трактовке орнамента ветви на пелене «Христос с апостолами», что еще раз свидетельствует о большой стилистической близости волоколамских вещей. Изображение на ложке является редким образцом бытовой сцены в искусстве начала XVI века.

По черенку и по краю ложки читается надпись: КНЯЗЬ ФЕДОРЪ БОРИСОВА || ВНУКЪ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ВАСИЛЬЯ ВАСИЛЬВИЧА ПРАВНУКЪ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ. В надписи на ложке так же, как и в надписи на пелене «Рождество Богоматери», настойчиво подчеркивается великокняжеское происхождение обедневшего владельца.

Вклад ложки может быть отнесен ко времени не позднее 1504 года, так как единственная запись о вкладе Федора Борисовича Волоцкого в Троице-Сергиев монастырь имеется под этим годом<sup>50</sup>. Собственно говоря, Федор Борисович Волоцкий только под-



<sup>48</sup> «Послания Иосифа Волоцкого». М.—Л., 1959, стр. 211—212.

<sup>49</sup> Ю. А. О л с у ф ь е в. Опись ложек б. Троице-Сергиевой лавры, стр. 3—5, вклейка.

<sup>50</sup> «7012[1504]го году дал вкладу князь Федор Борисович по отцу своему князе Борисе Васильевиче и по матери своей Ульяне, да по брате своем князе Иване, на реке Клязьме Курово мельницу, да деревню Мельяково, деревню Подкнзскую, починок Оленков со всеми угодья, а сколько в той вотчине крестьян и паши и каких угодий и за сколько денег и в котором году дано, того не написано, а данная писана в вотчинной книге в Москве, глава 81» (Вкладная книга 1673 года. Рукопись Загорского музея, л. 611. Кормовая книга XVI века.— В кн. А. В. Г о р с к и й. Указ. соч., стр. 51).

твердил пожалования своего отца, данные монастырю еще в 1494 году<sup>51</sup>. Маленькая серебряная ложка была слишком бедным вкладом для Троице-Сергиева монастыря, а поэтому она не числится ни в одном из его учетных документов.

С Волоцкими князьями был связан целый ряд иконописных произведений, упоминаемых в Описи Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 года, в Обиходнике Евфимия Туркова, в Кормовой книге. Известно, что Федор Борисович Волоцкий особенно ценил иконы письма Андрея Рублева и Дионисия. Всеми средствами он старался получить их из Иосифова монастыря. У его отца Бориса Васильевича могли быть и другие вещи прославленных мастеров XV века.

Сохранилось еще одно произведение искусства, которое можно связать с этим же кругом волоколамских древностей. В церкви Покрова Богоматери города Волоколамска были обнаружены две древние иконы, «Великомученица Варвара» и «Успение Богоматери»<sup>52</sup>. Иконы находились в иконостасе XIX века. Они были гораздо меньше новых икон и помещены в специально сделанные для них доски по размеру новых проемов<sup>53</sup>. Обе иконы являлись храмовыми иконами двух деревянных церквей упраздненной в 1764 году древнего Варваринского монастыря<sup>54</sup>.

Изображение Варвары поясное (стр. 379). Лик строгий, с небольшим разрезом глаз и тонкой линией бровей. Нос длинный и узкий, разрез рта небольшой. Слегка припухшие губы обозначены кинovarью. Несколько асимметрично изображенная голова как бы слегка повернута вправо. Лик с красноватым охрением и зеленоватым санкирем не имеет оживок. Небольшие пряди волос спускаются на плечи и слегка завиваются. На голове Варвары золотой венец с тонкими темными полосками по краю.

В поднятой отведенной в сторону правой руке Варвара держит крест (утрачен). Ее верхняя одежда (порфира), зеленая, свободно падает с плеч, край свисает с согнутой левой руки. Складки одежды обозначены энергично положенными прямыми линиями, сходящимися между собой под острыми углами. Исподняя одежда красная. Художник подчеркнул ее воздушность, обозначил напуск этой одежды, подобранной у пояса. На порфире имеются пробела, наложенные мягко и полупрозрачно. Следы бледно-розовых пробелов сохранились и на исподней одежде. Оторочка ворота и обшлагов золотая, с продолговатыми и круглыми украшениями — драгоценными камнями. Круглый ворот на груди имеет спуск в виде короткой планки, переходящей в сердцевидную фигуру.

Фон иконы золотой с отверстиями от гвоздей и медными гвоздями от неоднократно менявшихся здесь окладов. Во многих местах золото утрачено вместе с левкасом. По углам и по краям иконы обнажена паволока из тонкого холста.

<sup>51</sup> АСЭИ, т. 1. М., 1952, № 575 и 654.

<sup>52</sup> Иконы найдены экспедицией Загорского музея (Т. В. Николаевой и Г. И. Вадорным 18 мая 1961 года и 14 августа 1961 года доставлены в музей, инв. № 7245 и 7246). В 1927 году икона «Великомученица Варвара» была сфотографирована Н. Н. Померанцевым. В то время древняя живопись была под записью, а на голове Варвары был прикреплен серебряный венец XIX века. См. «Тезисы докладов к Всероссийской научной конференции, посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР», Л., 1966, стр. 46; Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и сбору нового произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.—М., 1966, стр. 21, 29, рис. 9, 18.

<sup>53</sup> Размеры икон: «Великомученица Варвара» — 51,5 × 42 × 2,7; «Успение Богоматери» — 59,2 × 47 × 2,8.

<sup>54</sup> А. Р а т ш и н. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквях в России. М., 1852, стр. 283.



«Великомученица Варвара». Икона 70-х годов XV века. Из Покровской церкви г. Волоколамска.  
ЗИХМЗ

Доска иконы имеет двойной ковчег. С оборотной стороны две доски скреплены двумя узкими и плоскими врезыми встречными липовыми шпонками. Доски имеют следы отески топором или теслом.

По стилю живописи и внешним признакам икона должна быть отнесена к XV веку. Для выяснения более точной даты постараемся сопоставить с нею все исторические данные, которые связаны с волоцкими князьями и Варваринским монастырем.

Что же касается иконы «Успение Богоматери», то по всем признакам она относится к XVI веку. Центральную часть композиции занимает фигура Богоматери в темно-коричневом мафории и голубой тунике на фоне красного одра с светло-коричневым краем, на котором видны косые золотые полосы. Подушка голубая, с клетчатым орнаментом, нанесенным белыми. В верхней части иконы изображена фигура Христа в коричневой одежде с золотым ассистом. Ореол темно-зеленый с золотыми лучами. Христос держит в руках маленькую спеленутую в белые одежды фигурку — душу Богоматери. У ее ложа изображены группы апостолов и святителей в голубых и светло-коричневых с красным одеждах. Над ними помещены палаты. На голубом фоне ореола Христа белыми и черной краской написаны ангелы, сверху в центре — серафим с огненно-красными крыльями. На первом плане — припавший на правое колено Авфоний с отрубленными руками и замахнувшийся на него ангел с саблей. У Авфония голубой хитон, светло-коричневый гиматий, белая повязка на голове. Ангел в голубой и красной одеждах с светло-коричневыми крыльями, разделанными золотом и голубой подцветкой у папортков. Позем темно-зеленый. Фон иконы и рамка обиты серебряной золоченой басмой.

Оборот доски закрыт древней холщевой подкладкой — сорочкой. Две доски иконы скреплены липовыми врезыми встречными шпонками.

Икона «Успение Богоматери» написана в совершенно иной манере (стр. 381). В ней нет монументальности и величия, свободы рисунка. Она повторяет распространенный перевод «Успения» и отличается колоритом, в котором преобладают синие, голубые и коричневые тона. Моделировка лиц здесь дается сильными высветлениями. Эти особенности сближают произведение с иконами тверского происхождения. Написана она, по-видимому, не первоклассным художником тверской школы не ранее середины XVI века.

О существовании Варваринского монастыря в Волоколамске на посаде мы находим сведения в многочисленной литературе XIX века<sup>55</sup>. Время его основания не указывается ни в одном из этих источников. В писцовых книгах начала XVII века монастырь описан так: «На Волоке, на посаде, Варварской девичь монастырь, а в нем церковь Успение Пречистые Богородицы древня клетки, да церковь Христова мученицы Варвары древня ж, ветха, завалилась»<sup>56</sup>. В 1715 году в Варваринском монастыре церковь Успения была уже каменной, а церковь Варваринская была упразднена. Опись 1764 года свидетельствует о том, что обе храмовые иконы «Успение Богоматери» и «Великомученица Варвара» были помещены в одном храме в первом ряду иконостаса слева и справа от царских дверей. С упразднением Варваринского монастыря

<sup>55</sup> Амвросий, архим. История российской иерархии, ч. III. М., 1811, стр. 496; П. Семёнов. Географическо-статистический словарь Российской империи, т. I. СПб., 1863, стр. 531; Н. А. Рождественский. Указ. соч., стр. 18; П. Строев. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб. 1877, столб. 249. В. Зверинский. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи, т. I. СПб., 1890, стр. 140; А. Ратив. Указ. соч., стр. 283; В. Г. Холмогоров. Исторические материалы о церквях и селах XVI—XVIII ст.— ЧОИИДР, кн. IV. М., 1896, стр. 5; И. Ф. Томаков. Город Волоколамск Московской губернии и его уезд. Краткий историко-статистический и археологический очерк. М., 1906, стр. 45.

<sup>56</sup> В. Г. Холмогоров. Указ. соч., стр. 5.



«Успение Богоматери», Середина XVI века. Икона из Покровской церкви г. Волоколамска. ЗИХМЗ

в 1764 году обе иконы оказались в каменной Покровской церкви, построенной, согласно уничтоженным к лировым записям, в 1723 году по указу царицы Натальи Кирилловны на месте Варваринского монастыря<sup>57</sup>. Покровская церковь была превращена в приходскую и существует до настоящего времени.

Проследить историю Варваринского монастыря удалось только до первой четверти XVI века<sup>58</sup> (характерно, что в духовных Волоцких князей Варваринский монастырь не упоминается). Зато упоминается Покровский монастырь, название которого исчезает именно в XVI веке: «Дати мы покровскому игумену з братиею на Волоце три рубли...»<sup>59</sup> Покровский монастырь в Волоколамске известен с конца XIII века. В 1296 году упоминается «на Волоце Покрова Богородицы игумен Антоний»<sup>60</sup>. Местоположение Покровского монастыря было известно еще в XIX веке. Он находился там, где впоследствии стал монастырь Варваринский<sup>61</sup>. Вот почему с упразднением Варваринского монастыря в середине XVIII века оставшаяся приходская церковь соединила в себе все три праздника, исторически связанные с этим местом, Покрова Богородицы, Великомученицы Варвары и Успения Богородицы.

Таким образом, где-то в первой четверти XVI века Покровский монастырь перестал существовать или стал называться Варваринским, по-видимому, в связи с постройкой в нем новой деревянной церкви и появлением в ней иконы «Великомученицы Варвары», приобретшей в Волоколамске особое почитание.

Найденная икона «Варвары» древнее выявленных нами упоминаний о Варваринском монастыре. Поэтому можно предположить, что не икона была написана для вновь построенного храма, а храм был построен для кем-то чуждой иконы.

Заказчиком иконы, служившей, по-видимому, патрональной, не могло быть простое и мало влиятельное в Волоколамске лицо. Есть основания предположить, что эта икона, так же как и описанные нами шитые пелены, принадлежала Волоцким князьям. Она могла быть патрональной иконой Ульянии Волоцкой, жены первого волоколамского князя Бориса Васильевича. Ульяния и Варвара празднуются в один и тот же день — 4 декабря<sup>62</sup>. Часто изображения Варвары и Ульянии встречаются на одной иконе<sup>63</sup>.

Борис Васильевич Волоцкий был женат на Ульянии Михайловне Холмской с 9 мая 1471 года. Не с этой ли датой связан заказ патрональной иконы? Стилисти-

<sup>57</sup> А. И. Некрасов. Города Московской губернии. М., 1928, стр. 101. Предполагаем, что существовавшая ныне Покровская церковь и была построена в 1715, а не в 1723 году и называлась тогда Успенской.

<sup>58</sup> Первое упоминание о нем мы находим в духовной Васидия Узкого Петрова с. Есипова (первая четверть XVI века — 1528 год, апреля 2): «А по душе по моей дадут к Варваре святой на Волоце в городе три рубли». Затем упоминания о Варваринском монастыре имеются на протяжении всего XVI века. Жена Ивана Андреевича Ерпкина Марфа дает в 1533—1535 годах в Варваринский монастырь 5 рублей еда одные ржи. Из «Изустной памяти» Елизаветы Игнатьева (1571—1572 годы) мы узнаем, что ку Варвары великой заложено в полтине в монастыре на Волоце восемь образов з гривнами, да ошерелья жемчужною женское, пуговицы позолочены з жемчуги. А шатать того закладу у пона у Ивана у Варварского. В начале 80-х годов два рубля «к Варваре святой» дает старец Едисей Васильевич Бибиков. В других источниках неоднократно упоминается в Волоколамске на посаде Варваринский девичий монастырь и варварский поп Никита («Акты феодальной земельщины и хозяйства», ч. II. М., 1956, № 97, 127, 356, 377; В. И. Холмогоровы. Указ. соч., стр. 32, 82 и 85).

<sup>59</sup> ДДГ, стр. 407 и 408.

<sup>60</sup> П. Строев. Указ. соч., стлб. 259.

<sup>61</sup> Леонид архим. Волоколамская Левкиева пустынь и ее основатель преподобный Левкий. М., 1870, стр. 9; то же (без указания автора). — «Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения», кн. 12. М., 1870, стр. 51.

<sup>62</sup> Великие Минеи Четьи. Декабрь, дни 1—5. М., 1901, стлб. 101, 103, 104.

<sup>63</sup> Такова икона XVII века с изображением Варвары и Ульянии на собрании Загорского музея и псковская икона XIV века из собрания ГТГ; см. В. И. Антонова и Н. Е. Мневца. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 147.



ческие признаки не только не противоречат этой дате, но, наоборот, ее подтверждают.

Икона имеет ряд живописных приемов, унаследованных еще от Авддея Рублева. Об этом прежде всего свидетельствуют строгая монументальность образа, красота силуэта, исключительно тонкое колористическое сочетание приглушенной киновари с зеленым цветом порфиры на золотом фоне, энергичная разделька одежд довольно широкими полосами, положенными в разных направлениях, полупрозрачные пробела, дающие высветление на одеждах. В то же время жест правой руки кажется несколько деревянным, недостаточно выразительно написана левая рука. Голова Варвары мала по сравнению с фигурой. Эти живописные особенности свидетельствуют о второй половине XV века. Но мы вправе сказать, что автору этой иконы были знакомы лучшие образцы московской живописи начала века. Причем иконография Варвары не напоминает ни один из известных нам образов Варвары, происходящих из Новгорода<sup>64</sup>. Не сходна ее иконография и со сводным иконописным подлинником<sup>65</sup>. По-видимому, данное изображение является характерным именно для московского искусства.

Само изображение Варвары и Варваринские храмы являются в московских пределах довольно редкими. В Москве была только одна церковь Варвары, «что на Варварском Кресце»<sup>66</sup>. По некоторым сведениям, церковь построена при великом князе Василии Васильевиче «в первый год его царствования»<sup>67</sup>. Каменная Варваринская церковь была поставлена в 1514 году: «поставиша церковь кирпичну Варвару святую Василей Бобр с братею своею, с Вепрем да с Юшкою Уривхостовым»<sup>68</sup>.

Особое почитание Варвары в Москве и Волоколамске наблюдается с первой трети XVI века<sup>69</sup>. Это было связано, по-видимому, со смертью Василия III. Князь умер неожиданно в полном расцвете сил. Летописи засвидетельствовали, что «того же лета [7042] месяца декабря 4 преставися благоверный великий князь Варлам 11 час ноци на память святых мученицы Варвары и преподобного Иоанна Домаскина»<sup>70</sup>.

Василий III заболел в Волоколамске на охоте. Являясь одним из ктиторов Иосифо-Волоколамского монастыря, он приобрел особое почитание его иноков. Среди лиц, которые несли гроб Василия III, были и монахи Иосифова монастыря<sup>71</sup>. День памяти Василия III был специально отмечен в Обиходнике Евфимия Туркова: «На варварин день на панихиде свещи братии по государе великом князе Василие

<sup>64</sup> «У великомученицы в правой руке крест, а в левой свиток. Одежда ее состоит из венца, порфиры, епитрахили и поручей штых или зарукавьев» (М а к а р и й, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860, стр. 107).

<sup>65</sup> Г. Ф и л и м о н о в. Сводный иконописный подлинник XVIII века. М., 1874, стр. 206.

<sup>66</sup> «Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших патриарших приказов В. И. и Г. И. Холмогоровыми при руководстве И. Е. Забелина». М., 1884, стлб. 363; П. Х а в с к и й. Древности Москвы, или указатель источников, ее топографии и истории. Изд. 3. М., 1868, стр. 26; «Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей», ч. 2. М., 1891, стр. 22.

<sup>67</sup> Х. А. Ч е б о т а р е в. Историческое и топографическое описание городов Московской губернии. М., 1787, стр. 83. Н. М. К р а м з и н. История Государства Российского, т. VII, ч. III, прим. 383.

<sup>68</sup> ПСРЛ, т. VI, стр. 254.

<sup>69</sup> «В первое же лето [1533] государства его [Ивана IV] прояви бог многая чудотворения от иконы святых великомученицы Варвары: слезни прозираху и глуши слышаху, немни проглаголаху и всакими болезными одержими исцеление приимаху; тако же и потом с верою приходяще в честный храм ея, иже близу у Великого Торгу у Папьяского двора» (Степенная книга.— ПСРЛ, т. XXI. СПб., 1908, стр. 631).

<sup>70</sup> А. А. З и м и н. Краткие летописцы XV—XVI веков.— «Исторический архив», вып. V. М.—Л., 1950, стр. 12; М. Н. Т и х о м и р о в. Малоизвестные летописные памятники XVI в.— «Исторические записки», вып. 10, 1941, стр. 85.

<sup>71</sup> Н. М. К р а м з и н. Указ. соч. кн. II, т. VII, гл. III, стлб. 103.

Ивановиче в иноцех Варлааме»<sup>72</sup>. «Месяць декабрь в 4 по благоверном и христолоубивом государе великом князе Василіе Иванович всеа Руси и самодерикце всеа Руси во иноческом великом образе нареченом Варлааме на понахиде ризы поном всем камчатые и свещи на всю братию и кадило серебряное. Служба в большой церкви всем собором — утешение великое... а дачи государские в дом пречистые село Турово з деревнями, да 200 рублев. А милостыни его государские и великого жалования не мощно сказати и не исписати доколе монастырь пречистые стоит, поминать аще ли ж в сред и в пяток случится великие мученицы Варвары»<sup>73</sup>.

Именно это событие — смерть Василия III в Варварии день могло быть причиной того, что церковь великомученицы Варвары, построенная в Покровском монастыре на посаде, стала главной, а по ней и монастырь стал называться Варваринским.

Что же касается церкви Успения, то она впервые нам встретила в писцовых книгах 1626 года как уже существующая рядом с обветшавшей Варваринской церковью<sup>74</sup>. Судя по живописи иконы, она должна быть отнесена ко времени не ранее середины XVI века.

Иконы «Великомученица Варвара» и «Успение Богоматери» значительно меньше икон местного ряда современного иконостаса и меньше известных нам храмовых икон XV—XVI веков, происходящих из каменных церквей, но и больше тех, которые обычно привозили на гробах погребаемых. При обследовании церкви Московской области неоднократно были найдены храмовые иконы приблизительно таких же размеров, как «Варвара» и «Успение», перенесенные в новые каменные храмы из деревянных церквей<sup>75</sup>. Они уже не соответствовали размерам местного ряда новых иконостасов и помещались в специально сделанные для них доски или рамы. К этому типу относятся наши иконы. При сооружении каменной церкви они стали храмовыми иконами не главного алтаря, а двух приделов.

Выявленные нами памятники изобразительного и прикладного искусства Волоколамска являются существенным дополнением к уже известным произведениям. Они свидетельствуют о большом влиянии московских художественных мастерских на мастерские удельных центров и о том значении, которое приобрело в этих центрах художественное наследие Андрея Рублева и Дионисия.

Датированные произведения шитья, созданные в мастерской Бориса Васильевича Волоцкого, относятся к московскому кругу мало известных памятников середины XV века.

В Москве и в далеком Ферапонтовом монастыре Дионисием и его артелью создавались сложные композиции, связанные с темой похвалы Богоматери. Они нашли отражение в произведениях шитья, вышедших из мастерской Федора Борисовича Волоцкого, создававшихся при непосредственном участии мастеров круга Дионисия. Возможно, что эти же прославленные иконописцы использовались не только как знаменщики произведений шитья, но и изделий серебряников. Этим, видимо, и объясняется большое стилистическое единство рассмотренных нами произведений волоколамского происхождения.

Особую ценность приобретают памятники шитья мастерской Федора Борисовича Волоцкого благодаря историческим «летописям», содержащим имя мастерицы Анны Волоцкой, получившей свои художественные навыки в одной из лучших мастерских Москвы, что расширяет круг памятников с именем исполнителя.

<sup>72</sup> Обиходник Евфимия Туркова, л. 23 об.

<sup>73</sup> Там же, л. 65 и 65 об.

<sup>74</sup> В. и Г. Холмогоровы. Указ. соч., стр. 5.

<sup>75</sup> Такими, например, иконы «Иоанн Богослов в молчании» из церкви Иоанна Богослова в селе Слотине Загорского района, икона «Николай» в житии из Никольской церкви села Покровского, Истринского района.

Совершенно несомненно, что раннее искусство Дионисия оказало непосредственное воздействие на мастера, написавшего волоколамскую икону «Варвары». Это был художник московского направления, хорошо усвоивший манеру Дионисия.

Поиски и изучение произведений, вышедших из местных художественных центров, таких, как Волоколамск, Дмитров, Боровск, Звенигород, Серпухов и других, не только обогатят наши представления об искусстве великовняжеской Москвы, но, возможно, внесут существенные коррективы, выявят еще много нового, что осталось до сих пор за пределами истории искусства.

Нами охарактеризована только небольшая часть волоколамских древностей, которые удалось разыскать за последние годы. Но мы надеемся, что эта работа послужит толчком для изучения художественных произведений Волоколамска, попавших в другие музеи, а также и более всестороннему изучению его архитектурных памятников.

## НОВГОРОДСКАЯ ИКОНОПИСЬ КОНЦА XV — НАЧАЛА XVI ВЕКА И МОСКОВСКОЕ ИСКУССТВО

В. К. ЛАУРИНА

**К**ОНЕЦ XV — начало XVI века — значительный этап в развитии новгородской живописи. Вместе с тем изучение ее важно для понимания развития искусства Москвы и становления общерусской национальной культуры.

Новгородская живопись этого времени почти не привлекала к себе внимания исследователей. Несмотря на довольно большое количество дошедших памятников, в поле зрения специалистов находится ограниченный круг произведений. Открытия последних лет позволяют не только осветить ранее мало известный период конца XV — начала XVI века, но и переоценить некоторые этапы развития новгородской иконописи.

Большое количество самобытных, художественно значительных произведений, созданных на рубеже XV и XVI столетий, свидетельствует о том, что окончательная утрата Новгородом политической независимости (1478 год) и процесс образования централизованного государства не успели еще наложить сколько-нибудь существенного отпечатка на искусство этого времени. С точки зрения стилистических особенностей его памятники ближе стоят к новгородской иконописи второй половины XV века, чем к произведениям первой половины XVI столетия.

Вплоть до середины XVI века в новгородской иконописи наблюдаются специфические особенности, тогда как принято считать, что они почти исчезают в первой половине XVI века. Этот вывод основывался на предположении, что присоединение Новгорода к Московскому великому княжеству привело к падению его экономического значения, к оскудению культуры и искусства. Последние исследования позволяют утверждать, что это не так. Не только в конце XV — начале XVI века, но и на протяжении всего XVI столетия Новгород находился в состоянии расцвета своей экономики и культуры<sup>1</sup>. Общеизвестно, что в XVI веке Новгород продолжал оставаться крупным художественным центром, и иконопись была в нем широко развита. Из статистического подсчета новгородских ремесленников, сделанного А. В. Арциховским на основании новгородских писцовых книг XVI века, мы знаем, что в них иконописцев упомянуто больше, чем книжников, каменщиков, железников, медников, ко-

тельников, горшечников и многих других новгородских ремесленников<sup>2</sup>. Отмечая участие Новгорода в создании московского искусства, Н. Е. Миева справедливо указывает, что «объединение отдельных феодальных областей вокруг единого центра повлекло за собой сглаживание местных различий». «И все же,— пишет она далее,— местные традиции искусства, выработанные в предыдущий период, продолжали жить еще долгое время»<sup>3</sup>. Однако закономерности, присущие собственно новгородской иконописи, постепенно нивелируются. Во второй половине XVI века она теряет свои самобытные особенности, подчиняясь общегосударственным требованиям.

Не следует также излишне прямолинейно выводить закономерности искусства из политической обстановки, сложившейся в Новгороде в последней четверти XV века. В работе мы постараемся доказать, что новгородская иконопись рубежа XV и XVI веков не растворяется в московском искусстве, хотя влияние последнего весьма ощутимо. Это влияние обоюдное, и никак не умаляет значения указанного периода в истории новгородской культуры, а лишь обогащает его живописные произведения новыми качествами.

В искусствоведческой литературе наивысшей точкой в развитии новгородского искусства считается иконопись первой половины XV века, что представляется нам недостаточно обоснованным. Значительное количество вновь раскрытых произведений и тщательная атрибуция некоторых ранее известных памятников позволяют говорить о не менее высоком уровне новгородской живописи середины и второй половины XV столетия. Ее блестящий расцвет был подготовлен и обусловлен всем предшествующим развитием материальной и духовной жизни Новгорода.

В основе общепринятой периодизации лежит, видимо, не до конца изжившее себя представление о трех эпохах, которыми еще Н. В. Покровский заменил постановку вопроса о школах, или письмах, в древнерусской иконописи<sup>4</sup>. Примерно этого же принципа придерживался в своих многочисленных исследованиях Н. П. Кондаков. Его классификация основывалась на выделении новгородского и московского искусства как двух эпох, следующих одна за другой<sup>5</sup>. Вслед за ними то же утверждали Успенские<sup>6</sup>. Лишь В. Н. Щепкин поставил вопрос о тесной связи новгородской иконописи с рядом писем вплоть до середины XVI века<sup>7</sup>.

П. П. Муратов уже подразделял живопись Новгорода на три периода. Последний из них: поздненовгородский — с 1460 по 1520 год<sup>8</sup>. Еще смелее — в XVI веке выделял новгородскую иконопись И. Э. Грабарь.

После Великой Октябрьской социалистической революции начался новый период в истории науки и в том числе науки о новгородском искусстве. Благодаря деятельности Централных Гос. Реставрационных мастерских и ряда музеев в распоряжении исследователей оказалось много новых памятников новгородской живописи. Одним из первых открывателей, публикаторов и систематизаторов явился И. Э. Грабарь,

<sup>2</sup> А. В. Арциховский. Новгородские ремесла. Новгородский исторический сборник, вып. 6. Новгород, 1939. Приложение: таблица новгородских ремесленников, торговцев и т. п. 80-х годов XVI века на стр. 12—14.

<sup>3</sup> Н. Е. Миева. Местные школы живописи XVI века.— «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 584, 586.

<sup>4</sup> Н. В. Покровский. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских.— «Труды VII археологического съезда в Ярославле в 1887 г.», М., 1892, стр. 39—40.

<sup>5</sup> Н. П. Кондаков. Русская икона, III. Прага, 1931, стр. 129—130.

<sup>6</sup> М. И. и В. И. Успенские. О школах в русской иконописи.— «Труды XI археологического съезда (1899)», II. М., 1902, Протоколы, стр. 111—112.

<sup>7</sup> В. Н. Щепкин. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры.— «Труды XI археологического съезда», II. М., 1902, стр. 183—208; его же. Рисунки в новгородской иконописной школе (доклад).— «Труды XI археологического съезда», II. М., 1902, Протоколы, стр. 65—66.

<sup>8</sup> П. Муратов. Эпохи древнерусской иконописи.— «Старые годы». СПб., 1913, апрель, стр. 33.

заново поднявшийся вопрос о школах в древнерусском иконописании. Он тонко подметил, что живописный стиль держится в новгородских провинциях, несмотря на графические элементы, вплоть до XVI века<sup>9</sup>.

Крупнейшими работами нашего времени в области изучения новгородской живописи являются исследования В. Н. Лазарева. Классический стиль новгородской иконописи, как он совершенно справедливо указывает, сложился на протяжении последней четверти XIV века, а наивысшим ее достижением является период первой половины XV века, свободный стиль которого восходит своими истоками к произведениям рубежа XIV и XV веков. Несмотря на высокий уровень многих превосходных, по мнению В. Н. Лазарева, произведений второй половины XV и рубежа XV и XVI веков, он полагает, что в новгородской иконописи 80-х — 90-х годов XV века «намечаются такие стилистические изменения, которые очень быстро привели сначала к кризису, а потом и к упадку новгородской иконописи». «На этом пути развития, — пишет В. Н. Лазарев, — новгородская живопись сближается с московской и утрачивает свою самобытность. Последняя четверть XV века может рассматриваться как исходная точка этого процесса, получившего завершение к середине XVI столетия». Причину отмеченных явлений В. Н. Лазарев видит в ослаблении народной струи и усилении воздействия реакционной боярской идеологии, гибельно отразившихся на судьбах новгородской культуры<sup>10</sup>.

В знаменитых таблетках-свитках Новгородской Софии, расцениваемых В. Н. Лазаревым как носители лучших художественных традиций Новгорода и называемых им «лебединой песней новгородской иконописи», он видит «спад творческой энергии», «любование художественным приемом, которому присущ оттенок некоторой стереотипности». В. Н. Лазарев считает также, что «это формально отточенное искусство было рассчитано на пресыщенные боярские вкусы». После новых открытий можно, видимо, слегка уточнить вывод, который он делает из разбора этих произведений. «Среди памятников позднего XV — раннего XVI века, — пишет В. Н. Лазарев, — они занимают несколько обособленное место. Все другие новгородские иконы этого времени выдают не только гораздо худшее качество, но и гораздо меньшее чувство стиля. В них наблюдается характерный для кризисных эпох стилистический разнобой»<sup>11</sup>.

В настоящее время имеются основания для утверждения, что эти памятники отнюдь не являются единичными.

На примере икон «Флора и Лавра» Третьяковской галереи и «Федора Стратилата» Новгородского музея В. Н. Лазарев показывает, «на каком высоком уровне держалась новгородская иконопись последней четверти XV века. Но в то же время, — пишет он, — они свидетельствуют и об утрате ею былой силы выражения. Все стало здесь более лощеным и отточенным, а вместе с тем и более вялым». Говоря о стилистических особенностях новгородских икон XV века, В. Н. Лазарев указывает, что они сильно отличаются от московских. Новгородское искусство, — пишет он, — лишено аристократической тонкости, мягкой поэтичности и изящества московского искусства»<sup>12</sup>.

Вопрос о взаимоотношениях новгородского и московского искусства впервые был поднят Ф. Буслевым. Освещая отдельные моменты идейной борьбы между Новгородом и Москвой в конце XV — начале XVI века, он отмечал духовное превосходство

<sup>9</sup> И. Э. Грабарь. Андрей Рублев. — Сб. «Вопросы реставрации», 1. М., 1926, стр. 40, 44—46, 55, 65. См. также Игорь Грабарь. О древнерусском искусстве. М., 1966, стр. 152.

<sup>10</sup> В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М. — Л., 1947, стр. 92, 118, 120, 122; е го ж е. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, М., 1954, стр. 217, 248, 252, 254—256.

<sup>11</sup> В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 121—122; е го ж е. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 255—257.

<sup>12</sup> В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 15, 117, 121; е го ж е. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 255.



«Спас на престоле». Икона из церкви Петра и Павла в Кожевниках. Вторая половина XV века. НИАМЗ

Новгорода и влияние его образованности на Москву даже в середине XVI века<sup>13</sup>. В. Н. Щепкин упоминал о новгородских художниках, привезенных в Москву митрополитом Макарием, оказавших существенное влияние на московское искусство второй половины XVI века<sup>14</sup>. А. И. Некрасов констатировал, что новгородская склонность к графичности создала в Москве совершенно новый стиль миниатюры, который перешел туда из Новгорода вместе с архиепископом Макарием и получил выражение в миниатюрах царских художников и в сложных аллегорических иконах. Старыми новгородскими формами пользовались, по мнению А. И. Некрасова, Дионисий с сыновьями и мастера строгановской школы<sup>15</sup>. К. К. Романова интересовали взаимоотношения водчества Новгорода и Москвы. Поэтому «взаимоотношений живописных» он коснулся лишь мимоходом<sup>16</sup>.

Несколько негативно решил этот вопрос обратившийся к указанной проблеме Г. В. Жидков. Он не нашел точек соприкосновения между рассмотренными им конкретными памятниками новгородской и московской живописи, но отметил сложность иконописи конца XV — начала XVI века. «Это эпоха, — пишет Г. В. Жидков, — диалектического перехода стала от того, что связывается обычно с представлением о XV веке, к периоду манеры времен Макария и Грозного»<sup>17</sup>.

Наиболее полно взаимодействие новгородского и московского искусства осветил Д. В. Айналов, полагающий, что Москва берет свои идеалы у Новгорода. Объясняя тесную связь этих центров и все более сильное влияние на московскую школу новгородского искусства тем, что после падения Константинополя прекратился наплыв на Русь греческих художников, а также присоединением Новгорода, — он указывал на образование нового смешанного стиля искусства, явившегося следующей стадией в развитии московской школы иконописи. Как пример этой связи Д. В. Айналов справедливо приводит таблички Новгородского музея, в которых зачастую представлены московские святые и события, но в исполнении прослеживаются типичные особенности новгородского искусства. Д. В. Айналов считал, что Дионисий исходит из московских традиций, но находится также под сильным влиянием монументальной и станковой живописи Новгорода<sup>18</sup>.

Еще в книге, написанной совместно с Н. И. Бруновым, М. В. Алпатов говорит о прочих связях новгородского и московского искусства. Наблюдавшиеся в течение XV столетия, особенно к его концу, точки соприкосновения, приводит, по его мнению, к взаимодействию<sup>19</sup>. Позднее М. В. Алпатов отмечает знакомство московских мастеров в конце XV века с лучшими достижениями живописи Новгорода. Они и в XVI веке, как считает он, опираются на достижения новгородского искусства, так как Новгород в это время сохранял значение крупного художественного центра. Одновременно М. В. Алпатов указывает, что «новгородская школа иконописи в самом понимании живописного образа решительно отличается от московской»<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> Ф. Буслев. Древнерусская народная литература и искусство. IX. Новгород и Москва. — «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», т. II. СПб., 1861, стр. 269, 278.

<sup>14</sup> В. Н. Щепкин. Московская иконопись. — Сб. «Москва в ее прошлом и настоящем», т. V. М., 1911, стр. 113.

<sup>15</sup> Алексей Некрасов. Византийское и русское искусство. М., 1924, стр. 148—149, 151.

<sup>16</sup> К. К. Романов. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. — «Известия ГАИМК», т. IV. Л., 1925, стр. 209, 211, 219.

<sup>17</sup> Г. В. Жидков. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. К постановке вопроса. — «Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания», вып. II. М., 1928, стр. 120—122.

<sup>18</sup> Д. Айналов. Geschichte der russischen Monumentalkunst zur Zeit des Grossfürstentums Moskau. Berlin — Leipzig, 1933, стр. 62, 101—103.

<sup>19</sup> М. Алпатов — Н. Брунов. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg, т. I. [6. r.], стр. 338.

<sup>20</sup> М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 207, 228, 268, 271.



Вопроса о взаимоотношениях Новгорода и Москвы касается также Н. Е. Мнева. Настаивая на том, что искусство Новгорода и после 1478 года «сохраняло ярко выраженные особенности своей школы», она пишет: «В новгородской иконописи конца XV века под влиянием московской школы проявляется тенденция к утонченности и изысканности»<sup>21</sup>.

О. И. Подобедова, говоря о мастерах так называемой «макарьевской школы» (а в их числе находились, как известно, и новгородские иконошники, фрескисты, миниатюристы), отмечает, что митрополитом Макарием была создана передовая живописная мастерская, выполнившая ряд незаурядных памятников. О. И. Подобедова останавливается также на восстановительных работах, последовавших после пожара 1547 года, когда в Москву были созваны иконописцы из разных городов, в том числе и из Новгорода. Рассматривая художественные приемы миниатюристов Лицевого летописного свода, она утверждает, что эти особенности «оправдывают предположение об использовании мастеров, участвовавших в восстановлении росписей и икон в Московском Кремле после пожара 1547 года». О. И. Подобедова констатирует, что не только в текст Лицевого свода, но и «во всю его изобразительную часть, влилось широкой струей местное лицезное летописание», что в распоряжении миниатюристов Свода находился «весь комплекс местных лицезных летописей, поглощенных Москвой в процессе централизации»<sup>22</sup>.

Наконец, сочетание традиций живописи Новгорода и Москвы в иконах, происходящих из Кирилло-Белозерского монастыря, отмечает Э. С. Смирнова, совершенно справедливо указывающая, что в области живописи эта проблема до сих пор не изучена<sup>23</sup>.

Расцвет искусства Новгорода в середине и во второй половине XV века был связан с общерусским подъемом и имел особо благоприятную местную почву в силу непрерывности культурной традиции. Живопись этого времени сохраняет еще прямую преемственную связь с иконописью первой половины XV века, но разительно отличается от исполненных мощи произведений предшествующего времени с их монументальностью форм, угловатостью линейного строя и колоритом, построенном на сочетании ярких контрастных красок.

В основе новгородского искусства развитого XV века лежит гармония. Его образам свойственны внутренние благородство и эмоциональность. Композиция, не теряя своей лаконичности, становится более свободной, рисунок — более сложным и уверенным, форма — более плавной и мягкой. Палитра высветляется. Все детали приобретают большую соотношенность друг с другом. Гармония достигается строгой системой в расположении глубоко насыщенных, звучных, как бы пронизанных светом, красок. Это в первую очередь относится к вологовским праздникам<sup>24</sup>, к чиновным деисусам

<sup>21</sup> Н. Е. Мнев а. Искусство Московской Руси. Вторая половина XV—XVII вв. М., 1935, стр. 54, 66.

<sup>22</sup> О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 135—137, 158, 196, 308, 317.

<sup>23</sup> Э. С. Смирнова. Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря. — «Сообщения ГРМ», вып. VIII. Л., 1964, стр. 102—104.

<sup>24</sup> «Воскрешение Лазаря», «Преображение», «Состствие во аде» и «Сретение» из церкви Успения на Вологовом поле близ Новгорода находятся в Новгородском историко-архитектурном музее-заповеднике (инв. № НИХМ 10913; ИГМ 7580; ИГМ 5686; ИГМ 7583). Упомянутые и числе памятников XV века в каталоге Новгородского музея. См. «Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Русское искусство XI — начала XX века. Советское искусство». Каталог, составленный Ю. И. Яковлевой, А. С. Павлычевниковой и Е. К. Пагольской (и далее: Каталог... ИНАМЗ). Л., 1963, стр. 40. Икона «Преображение» воспроизведена. Цветные воспроизведения всех четырех икон приведены у Конрада Олаша. См. K. O l a s h. Ikonen. Berlin, 1964, табл. 37—40. «Успение» из вологовской церкви находится в Гос. Эрмитаже. Инв. № ИГМ 5689, p. 88,5 × 57,5 × 3. И. Э. Грабарь (Феофан Грек. Каань, 1922, стр. 15) и Н. Г. Порфирьев (Новые открытия в области древней новгородской живописи (1918—1928). — «Сборник Новгородского общества любителей древности», IX. М., 1928, стр. 63) датировали эту



«Архангел Михаил». Икона из Муромского монастыря на Онежском озере. Вторая половина XV века, ГРМ

иконом из церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде<sup>25</sup>, к иконам «Кирилл, Афанасий Александрийский и Леонтий Ростовский»<sup>26</sup> и «Спас на престоле»<sup>27</sup> (все в НИАМЗ). Не менее ярко отмеченные черты дают себя знать в иконах «Варлаам Хутынский, Иоанн Милостивый, Параскева и Анастасия с Богоматерью Знамение»<sup>28</sup>, «Анастасия и Параскева»<sup>29</sup>, в чиновах апостолах «Петре» и «Павле» и архангелах «Михаиле» и «Гаврииле» из Муромского монастыря

иконоу XIV веком, А. Строков и В. Богусевич (Новгород Великий. Л., 1939, стр. 95) относили весь иконостас вологодской церкви к XV веку и отмечали, что он исполнен лучшей новгородской художественной мастерской, связанной с Софийским домом.

<sup>25</sup> НИАМЗ, «Спас на престоле», ив. № НГМ 2825, р. 151,6 × 106 × 3,3 (лицо Спаса слегка прописано при расчистке); «Богоматерь», ив. № НИХМ 11166, размер 151,6 × 52,1 × 3,1 (левое поле опилено); «Иоанн Предтеча», ив. № НИХМ 11167, р. 151,8 × 52,7 × 3,1 (правое поле опилено); «Апостол Петр», ив. № НИХМ 11165, р. 151,7 × 50,5 × 3 (левое и правое поля слегка опилены); «Архангел Гавриил», ив. № НИХМ 11168, р. 151,6 × 54 × 3 (правое поле опилено). В Каталоге... (стр. 13) упоминаются в числе памятников XV века «Апостол Павел», «Иоанн Креститель», «Архангел Михаил» и «Богоматерь» из церкви Петра и Павла в Кожевниках. Последняя икона воспроизведена.

<sup>26</sup> НИАМЗ, ив. № НИХМ 10922, р. 146,6 × 105,7 × 3,3. Все поля иконы за исключением верхнего — опилены. Упоминается в Каталоге... (стр. 11) и там же воспроизведена.

<sup>27</sup> НИАМЗ, ив. № НИХМ 10910, р. 111,2 × 68,3 × 2,8. Упоминается в Каталоге... (стр. 10) и там же воспроизведена.

<sup>28</sup> ГРМ, ив. № ДРЖ 2061, р. 65,9 × 50,3 × 2,6. В музей поступила в 1898 году из собрания В. А. Прохорова. См. А. А. в и с и н о ч. La peinture russe du XIV siècle (Théophile le Grec). — «Gazette des Beaux Arts», mars, 1930, стр. 158—177, табл. 9 на стр. 166; Н. В. М а д и н к и й. Древнерусские культы сельскохозяйственных святых по памятникам искусства. — «Известия ГАИМК», т. XI, вып. 10, 1932, стр. 12, рис. 2 на стр. 11.

<sup>29</sup> ГРМ, ив. № ДРЖ 2069; р. 74,7 × 57,5 × 2,8. В музей поступила в 1913 году из собрания Н. П. Лихачева. Находилась на Выставке русского искусства в Париже в 1967 году.

на Онежском озере<sup>30</sup> (все в ГРМ) и некоторых других сравнительно мало известных памятниках новгородской иконописи второй половины XV века.

Отмеченные произведения, начиная с вологовских праздников второй половины XV века, и кончая иконой «Кирилла, Афанасия Александрийского и Леонтия Ростовского», относящейся к последней четверти этого же столетия, по артистичности исполнения являются классикой новгородского искусства. Живописно и в то же время с великолепным учетом линейного ритма, широко и бегло написаны ломкие складки одежд. Лица относительно объемны и мягко отмоделированы светлой золотистой охрой с легкой подрумянкой и незначительными оживками (в подоснове их находится оставленная в тенях жидкая празелень). Для всех икон типичны светлые прозрачные и звучные краски: зеленовато-голубые, золотисто-желтые, лиловато-коричневые, розовато-красные, а также золото фонов и обилие золотого ассиста в деталях. Так, например, ассистом расчерчен весь престол и



«Архангел Гавриил». Икона из церкви Петра и Павла в Кожевниках. Вторая половина XV века. НИИМЗ

<sup>30</sup> ГРМ, инв. № ВХ 35993, ВХ 35994, ВХ 35995 и ВХ 35996, р. 132,5 × 48 × 3,5; 127 × 48 × 3; 131,8 × 50,5 × 3,2 и 129 × 50,5 × 3,3. Вывезены экспедицией ГРМ из Пудожского района Карельской АССР в 1957 году. Иконы раскрыты в ГРМ Н. В. Перцевым в 1957—1958 годах. Архангелы «Михаил» и «Гавриил» полностью, «Апостол Петр» — частично. «Апостол Павел» сохранился плохо и еще не расшит. См. Э. С. Смирнова. Новые работы музея по реставрации произведений древнерусской живописи. — «Сообщения ГРМ», вып. VI. Л., 1959, стр. 56; Э. С. Смирнова, И. Н. Пашкина. Экспедиция в Карельскую АССР. — «Сообщения ГРМ», вып. VII. Л., 1961, стр. 66, 67. «Архангел Гавриил» воспроизведен на стр. 66; Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог под редакцией В. К. Лаурининой и Э. С. Смирновой со вступительной статьей Э. С. Смирновой (в дальнейшем: «Итоги экспедиций...», Каталог). Л.—М., 1966, стр. 7, 21—22.



«Чудо Георгия с змие». Начало XVI века. ГРМ



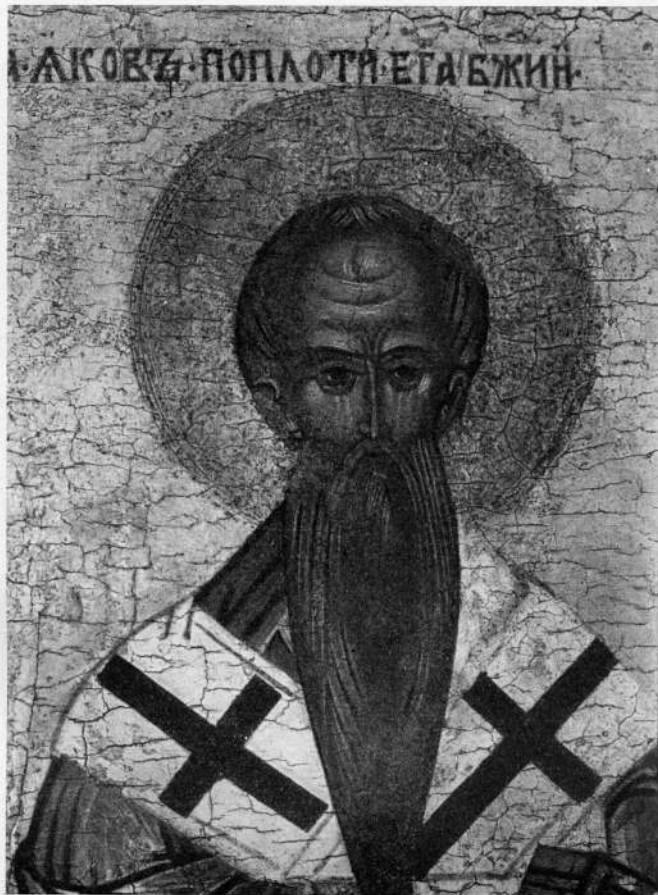
«Иаков, Никола и Игнатий Богоносец». Икона из Муромского монастыря на Онежском озере.  
Конец XV века. ГРМ



Никола и Игнатий. Деталь иконы «Иаков, Никола и Игнатий Богоносец»

возвышение под ногами «Спаса» из церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде. Особенно выделяется уточненная по ритмике и цвету с подчеркнутую плоскостным узорочьем одежда икона «Кирилл, Афанасий Александрийский и Леонтий Ростовский». Лица в ней менее объемны (охра — более однообразного тона). Исключительны по своей найденности контуры фигур и рисунок лиц. Краски кажутся особенно светлыми от соседства коричневых и черных крестов.

Новгородскую иконопись второй половины XV столетия характеризуют два ярко выраженных течения. Одно из них представлено иконами из деисусных чинов Муромского монастыря на Онежском озере, из церкви Петра и Павла в Кожевниках и многими другими. Другое — «Варлаамом Хутыньским, Иоанном Милостивым, Параскевой и Анастасией с Богоматерью Знамение», «Кириллом и Афанасием Александрийскими» (обе в ГРМ) и другими. Первое из них тесно связано еще с традициями искусства второй половины XIV и первой половины XV века. Второе — более оригинально. В нем получили воплощение новые искания новгородских живописцев. Стилистически его памятники близки к таким прославленным иконам, как «Молящиеся новгородцы», к двум вариантам «Битвы суздальцев с новгородцами» (НИАМЗ и ГТГ), к царским вратам и деисусному чину из Гостинополья.



Во всех этих иконах, несмотря на их ярко выраженные новгородские особенности, проявляющиеся даже в таких деталях, как позем в два цвета с типично новгородским «ковриком», — дают себя знать отдельные черты, присущие московскому искусству. Это необычная изысканность линейного ритма, а также мягкая цветовая гармония с преобладанием светло-фиолетовых, золотисто-желтых и пепельно-розовых тонов.

Переходя к произведениям рубежа XV и XVI столетий, отметим, что новгородская живопись этого времени почти не изучена; датировка ряда памятников страдает неточностью. Некоторые важные вопросы не получили еще удовлетворительного разрешения. Даже круг новгородских икон рассматриваемого периода несоизмеримо шире, чем упоминающийся в специальной искусствоведческой литературе. Например, вне поля зрения специалистов оказались такие первоклассные произведения, как четыре праздничные иконы XVI века из Спас-Нередицкой церкви в Новгороде<sup>31</sup>, «Преображение»<sup>32</sup>, деисусные архангелы Михаил и Гавриил<sup>33</sup> (все в НИИМЗ), «Архиепископы Кирилл и Афанасий Александрийские»<sup>34</sup> и «Чудо Георгия о змие»<sup>35</sup> (все в ГРМ).

Что касается новгородской провинции, ее памятники почти совсем не привлекали к себе внимания исследователей<sup>36</sup>, хотя много интереснейших произведений хранится в Новгородском и Русском музеях, Третьяковской галерее, Эрмитаже и других собраниях. В частности, среди работ XVI столетия следует особенно отметить иконы: «Иоанн Предтеча и Никола», в рост, с изображением «Сошествия во ад»<sup>37</sup>, поясная «Параскева Пятница»<sup>38</sup> и «Никола», в рост, с 14 клеймами жития<sup>39</sup> (все в ВОРМ).

<sup>31</sup> НИИМЗ. «Распятие», ив. № НГМ 2933, р. 72 × 60,5 × 2,6 (частично под записью); «Снятие со креста», ив. № НГМ 2925, р. 75 × 60,5 × 3 (не полностью расчищена, запись в верхней части иконы); «Вознесение», ив. № НГМ 2726, р. 72,4 × 59 × 2,7 (в нескольких местах более поздние записи); «Троица», ив. № НГМ 2884, р. 72 × 59,2 × 2,8 (выпады красочного слоя до доски в левой части иконы).

<sup>32</sup> НИИМЗ, ив. № НИХМ 11173, р. 176,8 × 131,7 × 3,8. В иконе имеются сбои до доски, реставрационные заделки. Древний фон «Преображения» был золотым (остатки золота видны по контурам фигур). В дальнейшем он, видимо, частично утратился и подвергся серебрению. Соединение золота и серебра, на первый взгляд, производит впечатление двойника. Последнее, видимо, ввел в заблуждение сотрудников Новгородского музея, датирующих икону концом XVI — началом XVII века. Этому противоречат не только стиль памятника, но и его материальные данные (вытянутые пропорции доски, соотношение полей: верхние и нижние поля в два раза шире боковых, кпноварная опуха по всем полям), не позволяющие вывести произведение за пределы начала XVI века.

<sup>33</sup> НИИМЗ, ив. 11164 и 10920, р. 91,1 × 32,5 × 3,4 и 92 × 34,5 × 3,8. Иконы из одного деисусного чина.

<sup>34</sup> ГРМ, ив. № ДРЖ 2068, р. 71,3 × 52,8 и 2,4. В ГРМ поступила в 1914 году от Г. О. Чиркова.

<sup>35</sup> ГРМ, ив. № ДРЖ 2088, р. 93,7 × 70,5 × 3,3. В ГРМ икона поступила в 1913 году из собрания Н. П. Лихачева. При расчистке (до поступления в ГРМ) вся поверхность иконы была прописана.

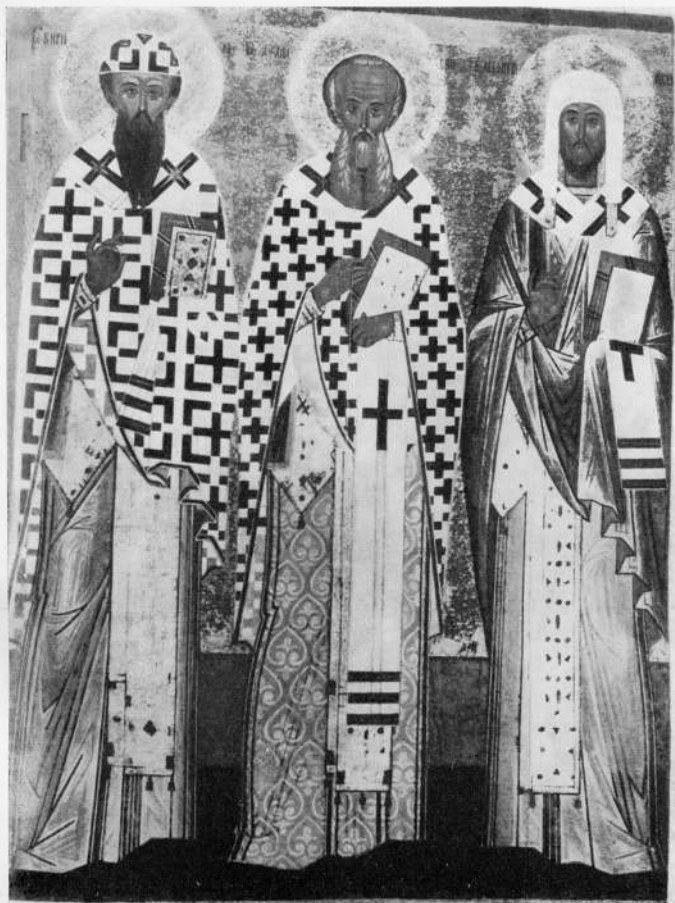
<sup>36</sup> См. В. Н. Лазарева. Искусство Новгорода, стр. 124—126; е го же. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 263—270. О некоторых произведениях, созданных на рубеже XV и XVI веков в новгородской северной провинции, см. В. Р. Лазарева и А. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1967, стр. 145—178.

<sup>37</sup> Вологодский областной краеведческий музей (в дальнейшем: ВОРМ), ив. № 7811/2256 Д, р. 85,4 × 65,1 × 3,5. Икона происходит из церкви Спаса на Валдушках в Каргополе. Приведена в «Списке произведений древнерусской живописи фонда Вологодского областного краеведческого музея», составленном в 1954 году Н. А. Деминной (в дальнейшем: «Список... Н. А. Деминной»). Рукопись хранится в ВОРМ и в ММАР), п/№ 15, стр. 7.

<sup>38</sup> ВОРМ, ив. № 5168/1533 Д, р. 60,5 × 39 × 2,7. Икона происходит из Георгиевской церкви Хотюновской волости Каргопольского уезда. Расчищена в 1927 году А. И. Бриггманом. См. «Список... Н. А. Деминной», п/№ 121, стр. 32; В. Н. Лазарева. Искусство Новгорода, стр. 125; е го же. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 267.

<sup>39</sup> ВОРМ, ив. № 7849/668 Д, р. 108 × 77,5 × 4,5. Икона происходит из Фриазинской Андреевской церкви в Вологде. Расчищена в 1929 году А. И. Бриггманом. См. «Список... Н. А. Деминной», п/№ 54, стр. 20; В. Н. Лазарева. Искусство Новгорода, стр. 125; е го же. Живопись и скульптура Новгорода. — «История русского искусства», т. II, стр. 266—267.





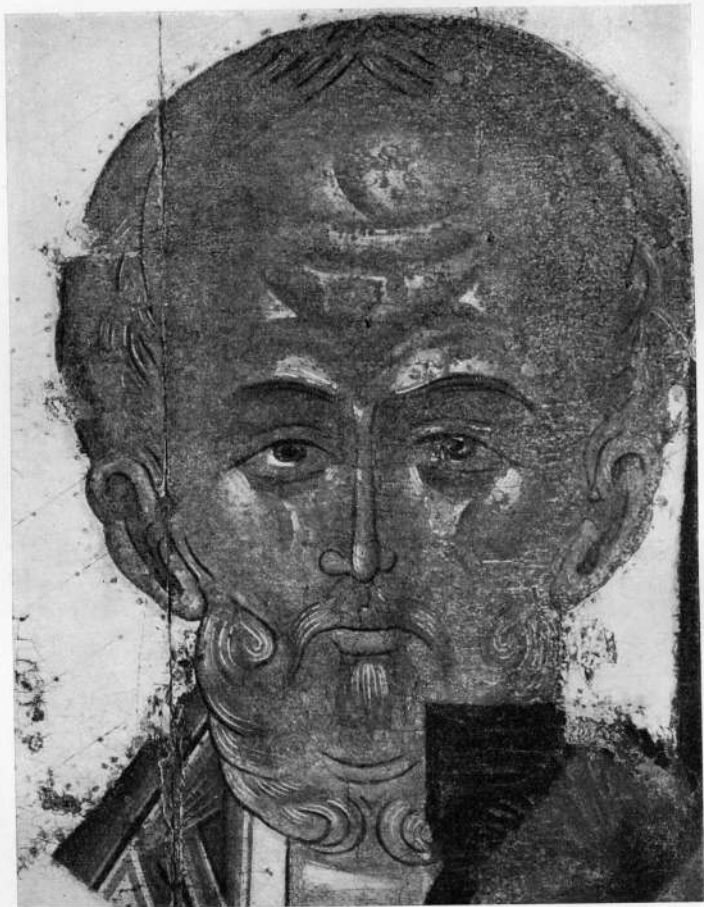
«Кирилл, Афанасий Александрийский и Леонтий Ростовский».  
Икона последней четверти XV века. НИАМЗ



«Кирилл и Афанасий Александрийские». Икона конца XV века. ГРМ



«Никола», Икона из Покровской церкви в с. Павах. Конец XV — начало XVI века. ГРМ



Голова Николы. Деталь иконы «Никола» из Покровской церкви в с. Павах



Спас. Деталь иконы «Никола» из Покровской церкви в с. Павах



«Иоанн Милостивый». Икона из Предтеченской церкви в д. Щупоголово.  
Начало XVI века. ГРМ



«Снятие с креста». Икона из Спас-Нередицкой церкви. Начало XV века. НИАМЗ





При рассмотрении памятников собственно новгородской иконописи рубежа XV и XVI веков, мы считаем целесообразным остановиться вначале на ранее известных вещах с тем, чтобы в дальнейшем постараться включить в общую картину развития искусства этого времени вновь раскрытые произведения.

Великолепные по живописи передичкие праздники написаны в XVI веке одним выдающимся художником, блестяще владевшим законами композиционного построения и цветовой гармонии. «Распятие», «Снятие со креста», «Вознесение» и «Троица» так же, как и более ранние волоотовские иконы, отмечены большим тактом в организации пространства и тончайшим колоритом, построенным на гармоничном и одновременно контрастном звучании насыщенных светлых красок. Прекрасного качества алая с розовыми пробами киноварь, многообразные зеленых тонов (от изумрудных до травянистых), сизо-фиолетовые, оранжевые, коричневые и охристо-золотистые краски, сочетаясь с золотом ассиста и фонов, способствуют созданию неповторимого по стройности и цветовому богатству ансамбля.

Стилистические особенности лучше других сохранившейся иконы «Снятие со креста» свидетельствуют об устойчивых традициях высокого искусства, о зрелости и цельности художественного мировоззрения большого мастера. Художник достигает огромной выразительности в передаче скорби, последовательно используя законы композиционного и колористического решения образа. Так, все фигуры в сцене или перекрывают друг друга, или даны в неустойчивом, наклонном положении. Благодаря этому приему, а также кульминации движения в образе поддерживающего Христа Николая (эта группа фактически уничтожает вертикаль креста), мастер избегает устремленности вверх. В то же время тяжелые, ничем не пересекаемые горизонталы креста доминируют над всем и создают ощущение гнетущей тяжести. Последнему способствует и «приземистый» формат иконы. Не меньшую роль играет в ней драматически напряженный линейный и цветовой строй. И сами фигуры, следующие какой-то очень выразительной угловой ритмике, и резких, «колких» очертаний пустоты между ними, и насыщенные звучные, мерцающие алмази, оранжевыми, зелеными и голубыми пятнами на фоне ярко-желтой стены краски активно введены художником в решение замысла, способствуют передаче тревожного состояния.

Однако, в целом, передичкие иконы все же проще волоотовских. Сохраняя дыхание большого искусства и почти не уступая лучшим произведениям новгородской иконописи второй половины XV века, они рядом признаков свидетельствуют о XVI столетии. Это и более графичные складки одежды, и не цветные, а в разбел основного тона пробы на них, и интенсивно белые суховатые оживки, покрывающие мягко отмоделированные, золотисто-охристые в светах, оливково-зеленые в санкирной подоснове лица.

В «Чуде Георгия о змие» Русского музея фигура победоносного воина помещена в верхней части иконы, строго по ее центру. Прекрасны по своей стройной законченности композиционное и ритмическое решения произведения. Торс Георгия является единственной более или менее устойчивой частью изображения, единственной его вертикалью. Все остальное в иконе скомпоновано по диагоналям и в изогнутых линиях, придающих окружающему экспрессию, созвучную облику героя, как бы парящего над миром. Светлые, ясные, по-московски изысканные краски дополняют и усиливают основную идею этого совершенного во всех отношениях памятника.

Что касается 19 двусторонних Софийских таблеток-святцев<sup>40</sup>, заслуживающих специального исследования, мы можем коснуться их здесь лишь вкратце. В первую

<sup>40</sup> НИАМЗ, инв. № НГМ 5734—5752, размер каждой из таблеток 24 × 19,5 × 0,2. Фоны и поля у всех золотые. А. Грищенко («Русская икона как искусство живописи». М., 1917, стр. 68) называет 18 таблеток. В «Каталоге... НИАМЗ» (стр. 11—12) их приведено 17, отсутствуют: «Сошествие святого духа» с оборотом «Макарий, Ануфрий, Петр Афонский» (инв. № НГМ 5737) и «Введение во храм» с оборотом «Козма» и два неизвестных святых (инв. № НГМ 5752).



«Введение во храм». Икона из Никольской церкви в д. Заянье.  
Конец XV — начало XVI века. ГРМ



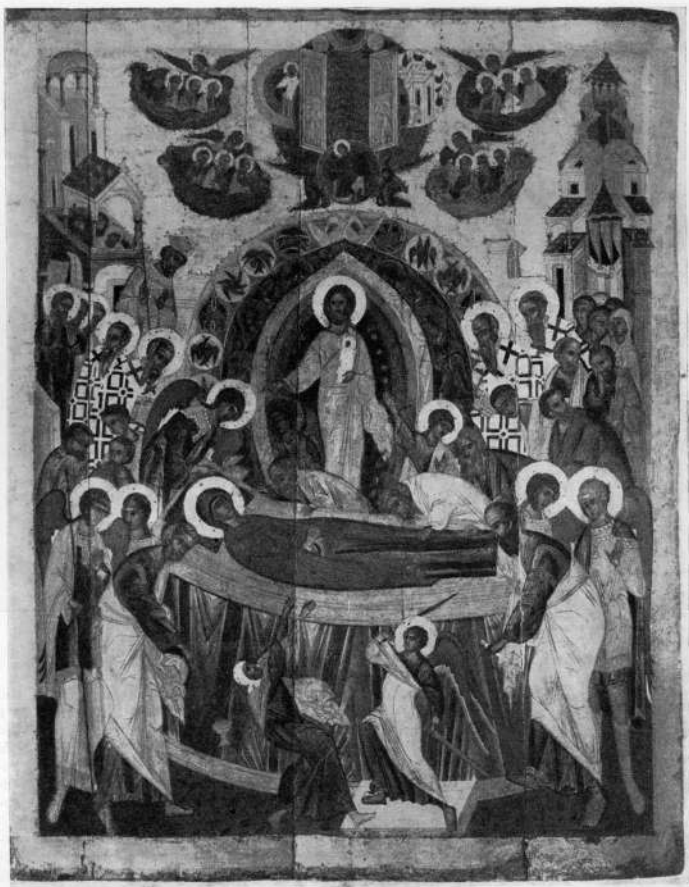
Деталь иконы «Введение во храм» из Никольской церкви в д. Зянье

очередь необходимо отметить разновременность и разностильность этих произведений. Они создавались, по-видимому, в пределах одной мастерской на протяжении ста с лишним лет (от конца XV — до начала XVII столетий), и в их написании, принимало участие по крайней мере семь художников<sup>41</sup>. Лучшие таблички исполнены на рубеже XV и XVI веков мастерами, условно названными нами «первым» и «вторым». «Первому» принадлежит «Чудо архистратига Михаила», «Сретение», «Симеон, Иона, Филипп», «Афанасий Афонский, Варлаам и Асаф», «Сожествие св. духа» с оборотом «Маркрий, Ануфрий, Петр Афонский»<sup>42</sup>.

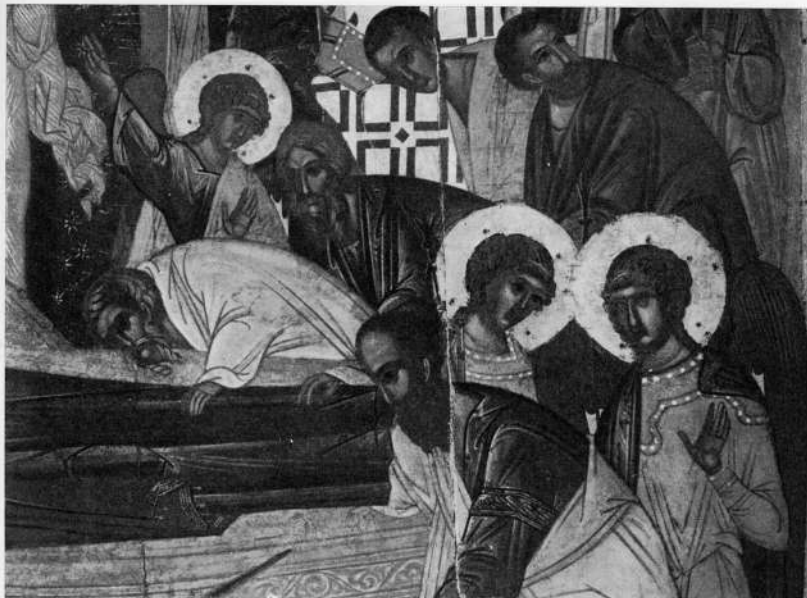
Это поистине блистательные произведения, отличающиеся изысканной утонченностью рисунка и колорита. «Первому» мастеру в высшей степени свойственны соразмерность, ясность и упорядоченность всего строя вещи, найденность пропорций фигур,

<sup>41</sup> В. Н. Лазарев («Искусство Новгорода», стр. 121) уже отмечал, что они принадлежат нескольким мастерам.

<sup>42</sup> См. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 124; его же. Живопись и скульптура Новгорода.—Источники русского искусства, т. II, воспр. на стр. 261.



«Успение». Икона из Успенского собора в г. Кемь. Начало XVI века. ГРМ.



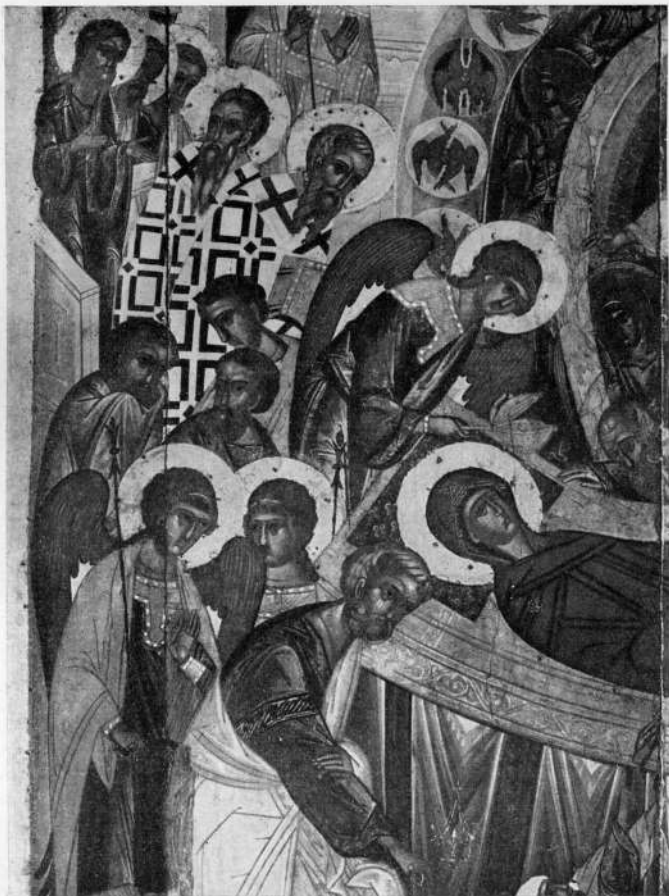
Апостолы и ангелы. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора в г. Кемь.

их свободная постановка, вплоть до разворота в три четверти, изящные движения голов, ног и рук. Он любит гармоничные сочетания сверкающих ярких красок: розовой киновари, изумрудных, травянисто-зеленых, золотисто-коричневых, лиловых, бирюзовых и оранжево-охристых; по зеленому санкирю лиц тонкой плавью прокладывает розовато-охристые высветления и мелкие оживки.

«Вторым» художником написаны четырехчастные «Страсти»<sup>43</sup>, «Господь беседует с книжники» с оборотом «Испытание Фомино ребр господних»<sup>44</sup>, «Воскрешение Лазаря»

<sup>43</sup> «Тайная вечеря, Омывение ног, Моление о чаше, Взятие под стражу» с оборотом «Бьение у столба, Ръгание, Ведение ко кресту, Восхождение на крест». См. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 121; е г о ж е. Живопись и скульптура Новгорода.— «История русского искусства», т. II, воспр. на стр. 260.

<sup>44</sup> См. Р. М о и г а т о в. L'ancienne peinture russe. Roma, 1925, рис. 7 на стр. 26; Р. М и г а т о в. Les icônes russes. Paris, 1927, табл. 22 на стр. 103; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 122; е г о ж е. Живопись и скульптура Новгорода.— «История русского искусства», т. II, воспр. на стр. 259.



Апостолы, ангелы и святители. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора  
в г. Кемь



Авфоний и ангел. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора в г. Кемь

с оборотом «Иоанн Лествичник, Иоанн Дамаскин, Арсений», «Собор святых ангел» с оборотом «Святые господни отроки в пещи»<sup>45</sup> и другие<sup>46</sup>.

Исполнитель показывает не менее высокий уровень мастерства, чем у «первого» художника, но его больше интересует композиция, которой он блестяще владеет. Для работ второго художника типичны ритмические повторы с целью выявления нарастания и развития композиционного замысла. В колористическом отношении он неровен и чаще пользуется яркой цветовой гаммой, построенной на противопоставлении зеленых и красных тонов. Холодные, голубовато-зеленые и травянисто-зеленые краски сочетаются у него с темно-красными и охрами. Для работ этого мастера типична также

<sup>45</sup> См. Р. М о у г а т о в. L'ancienne peinture russe, рис. 14 на стр. 50; Р. М у г а т о в. Les icônes russes, табл. 23 на стр. 107; В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, табл. 120; е г о ж е. Живопись и скульптура Новгорода.— «История русского искусства», т. II, воспр. на стр. 258.

<sup>46</sup> «Распятие», ивв. № НГМ 5735; «О тебе радуется образованная всяка тварь» с оборотом «Спас Нерукотворный», ивв. № НГМ 5751; «Богоявление» с оборотом «Афанасий, Кирилл, Игватий», ивв. № НГМ 5739.

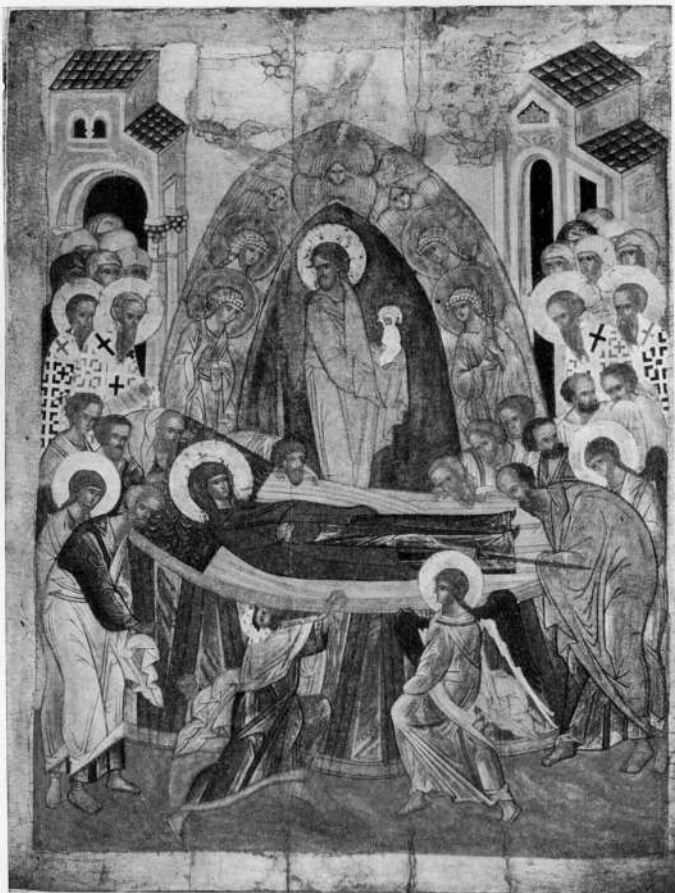


Апостолы на облаках. Давид. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора  
в г. Кемь





«Успение». Икона из церкви Успения Богородицы на Волотовом поле.  
Вторая половина XV века. НИАМЗ



«Успение». Икона из Никольской церкви в с. Гостинополье. Около 1475 года. ГТГ

более традиционная объемная моделировка формы, мягкая и контрастная светотеневая лепка фигур и лиц.

«Третий» художник создавал свои таблетки, видимо, в начале XVI века. Его кисти принадлежат мелкофигурные, орнаментально дробные, пестрые и инертные по цвету «Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов» и «Рождество Богородицы». «Четвертый» — работал, скорее всего, в первой половине XVI столетия, хотя и явно стремился подражать произведениям «второго» художника. Им, в частности, исполнено «Благовещение» с оборотом «Федосий, Ефрем, Иоанн Лествичник», стилистически очень близкое к иконе «Благовещение» Новгородского музея первой половины XVI века. В его работах наблюдается известная огрубелость и неограниченность архитектурного стаффажа. Фигуры в них вытянуты пропорций, краски — темные и глухие.

Таблетка с изображением «Воздвижения креста» принадлежит развитому XVI веку. Композиция ее стиснута, колорит тусклый, детали покрыты мелкими графичными узорами. Еще, видимо, позднее выполнены «Положение пояса Богородицы» с оборотом «Положение ризы Богородицы». Наконец, в конце XVI — начале XVII века написаны таблетки: «Царь Константин, царица Елена» с оборотом «Панкратий, князь Петр, княгиня Феврония Муромские»<sup>47</sup> и «Собор в Никее на Ария». Их отличает застылость поз, неумелое написание лиц, полное отсутствие цветовых отношений, подмененных раскраской в три цвета грязными красками.

Особый интерес среди софийских святцев представляет для нас блистательная по композиции и цвету работа «второго» мастера «О тебе радуется обрадованная всякая тварь»<sup>48</sup> с оборотом «Спас Нерукотворный». Сложное динамическое построение масс с нарастающим движением ввысь прекрасно передает ощущение



«Апостол Павел», Икона первой половины XVI века. ГРМ

<sup>47</sup> В. Н. Лазарев («Искусство Новгорода», прим. 1 на стр. 121) отмечает, что эта работа выполнена самым поздним и самым слабым художником.

<sup>48</sup> См. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 123.



Фрагмент иконы «Апостол Павел» из Георгиевской церкви в с. Юсовичи.  
Около 1493 года

радостной полетности. Гармония, пронизывающая все произведение, раскрывается не только в его композиционной найденности, но и в колорите, построенном на утонченных сочетаниях холодных голубовато-зеленых, фиолетово-розовых, белых и коричневых тонов. Все особенности свидетельствуют о прямом воздействии на автора таблетки московской иконописи времени Дионисия.

Как это видно на примере рассмотренных памятников, в них наблюдаются поиски новой идейной выразительности, они отмечены большей возвышенностью, мягкостью и изысканностью. Композиция их становится более непринужденной и успокоенной, что достигается четкой вписанностью фигур в формат иконы, ритмической, линейной и цветовой найденностью. Стройные, удлинённые пропорции фигуры свободно, даже с ощущением окружающей их пустоты, размещены в пространстве. Легкость и изящество форм продуманно сочетаются с совершенством красочной гармонии.

К списку выдающихся новгородских икон конца XV — начала XVI века остается добавить недавно обнаруженные и раскрытые в Реставрационных мастерских Русского музея произведения, среди которых находится такая совершенная в художественном отношении икона, как «Иаков, Никола и Игнатий Богоносец» из Муромского монастыря на Онежском озере<sup>49</sup>. Она во многом близка к «Кириллу, Афанасию Александрийскому и Леонтию Ростовскому» Новгородского музея и к «Кириллу и Афанасию Александрийским»



«Апостол Павел». Икона из Георгиевской церкви в с. Юковичи. Около 1493 года.  
ГРМ

<sup>49</sup> ГРМ, инв. № ВХ 35992, р. 103,4 × 79 × 3,2. Икона вывезена экспедицией ГРМ в 1957 году из Пудожского района Карельской АССР. Раскрыта в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1964—1965 годах (Пробная расчистка произведена Н. В. Перцевым в 1961 году). Икона была грубо записана в XIX веке и, кроме того, имела одновременные прописки. См. В. К. Л а у р и н а. Новгородская иконопись рубежа XV — XVI вв. — «Тезисы докладов к Всероссийской научной конференции, посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР (в дальнейшем: Тезисы докладов...)». Л., 1966, стр. 7—8; «Итоги экспедиций...». Каталог, стр. 7, 22—23, табл. 12.



«Апостол Павел». Икона XVI века. ГРМ

Русского музея, хотя превосходит их своей целью.

Цветовая гамма «Иакова, Николы и Игнатия Богоносца» построена на теплых светлых красках. Гармония колорита основана на строгой системе в расположении красочных сочетаний, среди которых ведущее место занимают белые, розовые, нежно-голубые и золотисто-желтые тона. Это киноварь в разбеле, окиси меди и различные оттенки охр. Великолепно оттеняют отмеченную цветовую завязку красные и черные кресты, белые «камни» на евангелиях, омофорах и палицах. Исключительное богатство придает иконе необычайно тонкая моделировка лиц. В подоснове их лежит золотистая охра, поверх которой проложены мягкие, но интенсивные высветления, завершающиеся легкой подрубкой щек, носов и губ. Все это дополняется опушкой полей, решенной в два оттенка охры, по-новгородски списывающихся с золотистым фоном и не менее классическим поземом в виде «коврика» двух оттенков зелени. Однако глубина художественного замысла раскрывается лишь в решении всех элементов изображения: соотношении масс, ритме линий и цветовых пятен, в пропорциях частей.

При сравнении рассматриваемой иконы с «Кириллом, Афанасием и Леонтием Ростовским» Новгородского музея особенно заметно, как она величественна и торжественно приподнята. Несмотря на то, что в иконе Новгородского музея характеристика деятелей церкви более индивидуализирована и детали ее более тщательно и изощренно отработаны, общий замысел выражен в ней слабее и скорее носит повествовательный характер. В иконе же Русского музея, как ни в какой другой, все подчинено единому ансамблю, все элементы участвуют в решении целого и способствуют выражению отвлеченной, возвышенной идеи. Ее ясные, стремительные, преимущественно вертикальные и диагональные линии подчеркивают устремленность ввысь. В отличие от иконы Новгородского музея, созданной несколько ранее, видимо, в последней четверти XV века, все построения этого памятника конца столетия максимально активны, линии переходят одна в другую и способствуют нараста-

нию движения к вещающим все проникновенным строгим, со спокойно-задумчивым выражением лицам святителей.

Возвышенность образов, утонченность композиционного, ритмического и цветового решения, властная стихия живописи говорят не только о новом этапе в развитии новгородского искусства, но и об огромном даровании художника.

В этом плане интересно сравнить рассматриваемое произведение с другой одноименной иконой Русского музея: «Кирилл и Афанасий Александрийские». Она также отмечена высоким профессионализмом, сказывающимся в мягкой цветовой гармонии и в уверенной моделировке формы. Но, в отличие от «Иакова, Николы и Игнатия Богоносца», исполненных на одном дыхании, в последнем памятнике чувствуется некоторая абстрактность и схематизм образного строя. В нем одновременно существуют объемная, почти осязаемая, лепка лиц и рук с предельной графичностью в разработке крестчатых фелоней. Эта буквально повторяющаяся орнаментика повышает экспрессию изображения и служит своеобразным связующим звеном между резким «верхом» и мягко трактованным «низом» иконы. Уверенность и ясность в решении сложных задач говорит об опытном исполнителе, опирающемся на традиции новгородского искусства середины XV столетия. Однако ему не хватает многообразия, богатства и целостности видения, непревзойденной рафинированности, которая в высокой степени свойственна иконе «Иаков, Никола и Игнатий Богоносцы». Последняя, по-видимому, вышла из мастерской архиепископского «дома святой Софии». Это тем более вероятно, что она имеет ряд общих черт с беспорочными, как нам кажется, произведениями именно этого круга памятников: вологовскими праздниками и таблетками Новгородской Софии.

Близкой по приемам письма к «Иакову, Николе и Игнатию Богоносцу» является икона «Николы» поясного со Спасом и Богоматерью в круглых клеймах из Покровской церкви в селе Павах (б. погост Павы) Порховского района Псковской области<sup>50</sup>.

Поверх жидкой зеленоватой сажи, которая лежит в подносове лиц, проложены пробела, завершающиеся незначительными оживками. О системе вохрения лучше судить по лицу Спаса, так как лицо самого Николы неважной сохранныости. Лицо и руки Спаса мягко отмоделированы путем постепенных высветлений. На первый взгляд, красочная гамма иконы очень проста: золото (фон и разделка красно-коричневых крестов), темно-коричневая с зелено-голубыми пробелами фелонь, изумрудно-зеленый обреш евангелия, белый омофор. На самом деле ее колорит построен на тонком расчете. Голубовато-зеленые холодные тона проходят снизу доверху от разделки одежд до голубых оживок в бороде и волосах Николы. Они создают тонкий цветовой контраст, лежащий в основе колористического строя вещи. На контрасте построено и ее ритмическое решение. Исполненное внутренней сосредоточенности, тонкое по психологической характеристике лицо Николы противопоставлено динамически трактованным резким складкам его одежд.

Сравнение рассматриваемого произведения с одновременными памятниками новгородской живописи, например с иконой «Николы» XV века с записью на обороте «... Егорю в дом» Третьяковской галереи<sup>51</sup> и «Николой» Русского музея конца XV века<sup>52</sup>,

<sup>50</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 2931, р. 130,2 × 96,3 × 3,2. Икона вывезена экспедицией ГРМ в 1963 году. Раскрыта (частично) в ГРМ И. В. Ярыгиной в 1963—1968 годы. Кроме трудно поддающейся записи XIX века имеет прописки XVII столетия, в частности сохранившийся из-за отсутствия более древнего, розовый с серебром фон круглого клейма. З. С. Смирнова, автор вводной статьи к каталогу выставки «Итоги экспедиций...» (стр. 9), отмечает в иконе приемы иконописи См. В. К. Л а у р и н а. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв. — «Тезисы докладов...», стр. 8; «Итоги экспедиций...». Каталог, стр. 9, 24.

<sup>51</sup> ГТГ, инв. № 22297. См. В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 32, стр. 98. Н. Е. Мневa датировал икону концом XIV века и относит ее к новгородской школе с вопросом.

<sup>52</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 1216. См. «Древнерусская живопись. Иконы из собрания Государственного Русского музея». Составитель каталога и автор вступительной статьи В. Лаурин (в дальнейшем: В. К. Л а у р и н а). Каталог выставки икон в Таллине. Таллин, 1967, стр. 10, 15, воспр. на 3-й стр. обложки.



«Богоматерь Грузинская». Икона из д. Бор. Первая половина XVI века. ГРМ





«Богоматерь Иерусалимская». Икона конца XV века. ГРМ

позволяет точнее его проанализировать. Изучаемая работа происходит с псковской земли, но в ней нет ничего от драматизма и экспрессии, свойственных псковской иконописи, с ее типичными силуэтами и вохремем. Последнее особенно заметно при сопоставлении Николы из Пав с иконой «Никола с житием» из Успенской церкви с. Мелетово, созданной в 60-е годы XV века<sup>53</sup>. Все вместе взятое позволяет отнести икону Николы из Пав к новгородской иконописи рубежа XV и XVI столетий.

Композиция ее необычайно уравновешена, что объясняется тяжелой нижней частью удлинненной, расширяющейся книзу полуфигуры святого. Эта особенность произведения позволяет сблизить его с частично примыкающей к рассматриваемой группе памятников иконой «Иоанна Милостивого» из Предтеченской церкви деревни Шуполово<sup>54</sup>.

Служат сильно вытянутой вверх полуфигуры с небольшой головой, покатыми плечами и маленькой, необычайно низко расположенной рукой, сравнительно легко читается на светлом золотом фоне. Некоторую грузность придает торс, еще больше утяжеляет его нижняя часть, особенно рука с омофором. В остальном фигура, скорее, устойчива. Последнее достигается повторами горизонталей — два среза омофора и крышки евангелия.

Лицо и руки трактованы очень своеобразно. По оливковой санкири проложены большими массами несколько огрубленные бесцветные розовые высветления с подрумяникой щек, носа и губ. При этом значительную роль играет линейная характеристика. Все объемы художник передает путем сопоставления различной величины подкружий. Стилизация приводит его и к трактовке высветления на ладони в виде шара. Все оживки носят также орнаментальный характер. Несмотря на это, икона отмечена подлинно монументальным видением. Например, очень широко написаны типично новгородские ризы, с голубыми пробелами по коричневому бакаву, как и в «Николе» из Пав.

«Иоанн Милостивый» имеет ряд признаков, казалось бы, устаревших произведение. Нимб его цирванный так же, как в «Кирилле, Афанасии Александрийском и Леонтии Ростовском», в царских вратах (ГРМ) и иконах деисусного чина из Гостининополья (ГТГ), написанных в последней четверти XV века<sup>55</sup>. Но пропорции торса, головы и рук, плотность и устойчивость композиции, характер моделировки лица и одежды дают все основания датировать икону началом XVI века.

Ярко выявленная самобытность «Иоанна Милостивого», необычайно широкая и мощная денка его лица и одежды, специфика вохрения позволяют предположить, что икону писал художник-фрискит. Последнее очень существенно, так как в искусстве XV и, тем более, XVI века, до сих пор еще не обнаружены произведения, исполненные в такой обобщенной манере. Новгородские фрески этого столетия не имеют с ней ничего общего.

«Иоанн Милостивый» является ценнейшим звеном в цепи еще не открытых произведений новгородского искусства рубежа XV и XVI веков, в которых живут традиции монументальной живописи XIV столетия. Дощедшая икона в какой-то степени проливает свет и на погибшие или неизвестные нам фресковые росписи.

<sup>53</sup> ГТГ, инв. № ДР 51. См. В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог..., т. I, № 156, стр. 196—197, табл. 109—110.

<sup>54</sup> ГРМ, инв. № ВХ 62891, р. 79,5 × 58,2 × 3. Икона вывезена экспедицией ГРМ в 1964 году из Лузского района Ленинградской области. Раскрыта в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1964—1965 годах из-под масляной записи XIX века с изображением Иоанна Милостивого в рост. См. В. К. Лаврина. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв.— «Тезисы докладов...», стр. 8; «Итоги энциклопедий...», Каталог, стр. 7, 24.

<sup>55</sup> В. И. Лазарев (см. «Искусство Новгорода», стр. 120—121, табл. 117; «История русского искусства», т. II, стр. 254—255) датирует их 1475—1480 годами; Н. Е. Миева (см. В. И. Антонова, Н. Е. Миева и др. Каталог..., № 101, стр. 150—151, табл. 77—79) считает, что деисусные иконы были созданы около 1475 года.



«Богоматерь Грузинская». Икона из Никольской церкви в г. Новая Ладога.  
Первая половина XVI века. ГРМ

Четвертый памятник изучаемой группы произведений Русского музея — исключительно тонкое по цвету и ритмике «Введение во храм» из Никольской церкви дер. Зайне Гдовского района Псковской области <sup>56</sup>.

Средоточием идейного и композиционного замысла является в иконе маленькая фигурка Марии, свободно окруженная, как солнечным сиянием, интенсивным оранжево-желтым фоном. Художник активно обыгрывает пустое пространство вокруг нее, акцентируя этим значительность события. Сопоставление левой и правой групп, целостно объединенных с архитектурными формами, передает устремленность вверх, которая достигается также взлетом высокого трона с Богородицей, завершающими композицию. Противопоставление двух изображений Марии в свою очередь способствует передаче движения в покое, на котором построено все решение иконы. Яркое воплощение оно получает и в центральной группе с ее повторами во встречном движении склоненных над Богородицей фигур Иоакима, Анны и первосвященника Захарии, в ритме устремленных к ней рук, переносящих акцент на образ Богородицы, в активности пауз. Обдуманное соотношение вертикальных и округлых линий придает «Введению» необычайную ритмичность.

Пропорции фигур, характер вохрения лиц (светлая охра по золотистому санкирю), разделка одежд и, главное, гармония светлых и звучных красок — золотистых охр, алой с розовыми разбелами киновари, розовато-фиолетовых, зеленовато-голубых и зеленых — позволяют отнести икону к концу XV — началу XVI века, когда в Новгород стали проникать особенности, присущие палитре московских художников времени Дионисия. Оранжеватого оттенка фоны типичны для произведений живописи этого времени, происходящих из новгородской провинции. О принадлежности к ней «Введения во храм» свидетельствуют и объемная моделировка почти «скульптурно осязаемы» лиц, а также некоторая огрубелость форм, особенно заметная в характеристике рук Захарии и трактовке архангела. Последний очень близок к аналогичным изображениям на иконах начала XVI века, например, «Покрова» из Куряекс Русского музея. Сочетание всех отмеченных особенностей в том числе и необычно сближенных зрачков глаз с композиционной и цветовой утонченностью придает иконе неповторимое своеобразие. Таким образом, и этот памятник, также вывезенный с территории Псковской области, мог быть создан только новгородским мастером.

В живописи начала XVI столетия большое развитие получают повествовательные сюжеты, многофигурные сцены, как, например, в «Успении» — храмовой иконе Успенского собора в городе Кемь <sup>57</sup>. Композиция ее традиционна для «облачного» свода с апостолами на облаках, которых, по «свидетельству» Дионисия Ареопагита, архангел Гавриил созвал к Богородице перед ее смертью. Как и во многих одноименных произведениях, в ней изображен запустеванный из апокрифических сказаний эпизод с отсечением рук Авфония. Сравнительно редко встречающийся образ крылатого воина (справа от апостола Павла) говорит о связи иконы с акафистной литературой. Так, во втором каноне на Успение, написанном Иоанном Дамаскином, небесное воинство про-

<sup>56</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 3034, р. 113,1 × 84,5 × 3. Вывезена экспедицией ГРМ в 1962 году. Раскрыта в ГРМ И. В. Перцевым и И. П. Ярославцевым в 1962—1963 и 1968 годах. Фактически записан был лишь фон иконы. Все остальное находилось под слоем плотной жесткой ольфы. На иконе имеются небольшие поздние вставки. Наиболее значительная из них — в нижней части. См. В. К. Л а у р и н а. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв. — «Тезисы докладов...», стр. 7—8; «Итоги экспедиций...». Каталог, стр. 7, 22.

<sup>57</sup> ГРМ, инв. № ВХ 44745, р. 146,6 × 117,5 × 3,6. Икона вывезена из Карельской АССР экспедицией ГРМ в тязельном состоянии (после длительного укрепления красочного слоя на месте) в 1960 году. Раскрыта в ГРМ И. В. Ярыгиной в 1961—1962 годах из-под очень плотной потемневшей ольфы и частичных прописок. См. Э. С. Смирнова. Экспедиции в Карельскую АССР. — «Сообщения ГРМ», вып. VIII. Л., 1964, стр. 126—127; В. К. Л а у р и н а. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв. — «Тезисы докладов...», стр. 7—8; «Итоги экспедиций...» Каталог, стр. 7, 25, табл. 13.

славляет память Богородицы<sup>58</sup>. Для искусства XVI столетия необычайно характерно обращение к сюжетам, иллюстрирующим Акафист Богоматери.

Значительное место в трактовке «Успения» из Кемпи занимает сюжетная сторона. Все говорит об известной «наблюденности» и стремлении художника конкретизировать действия персонажей, показать различные, хотя и не лишние схемы, эмоции и характеры. Почти все апостолы изображены в разнообразных свободных и выразительных позах, многие энергично жестикулируют. Интересны поза ангела, склонившегося в точно найденном движении с кащей в руках к изголовью ложа, патетический жест другого ангела. Особенно выделен эпизод с отсечением рук Авфония, для чего художник сделал ложе Богоматери высоким, а архангела поместил на особом постаменте, с которого стремительно падает отшатнувшийся Авфоний. Это почти жанровая сцена, напоминающая уличную «стычку». В волотовском «Успении» нет ничего похожего. Вместо отмеченной миимолетности, мы видим в нем устойчивое, протяженное во времени действие. В «Успении» из Кемпи эта сцена, особенно же светлая площадка, на которой она разворачивается, диссоциирует со всем окружающим, нарушает четкое построение планов, в целом хорошо выявленное.

При сравнении кемского «Успения» с одноименными иконами из Вологова, Гостинополья<sup>59</sup> и бывшего собрания И. С. Остроухова<sup>60</sup> и недостатки, и достоинства рассматриваемого памятника выступают особенно ярко. К тому же точнее определяется время его создания. Волотовское «Успение» построено по законам гармонических соотношений. Сорамерность и строгая найденность пропорций придает композиции устойчивость. Вытянутая мандорла, обрамленная фигурами третьего плана в светлых одеждах, завершающаяся парящими на фоне просторного неба крыльями серафима, подчеркивает устремленность вверх. В иконе из Гостинополья с ее несколько утяжеленными формами, «приземистой», доминирующей над всем мандорлой и простоватыми (красно-желто-зелено-голубыми) красками все части изолированы, что дробит композицию и лишает ее цельности.

«Успение» из Кемпи не отличается философской глубиной и строгой целостностью ансамбля волотовской иконы. Но оно имеет свой эмоциональный строй торжественной праздничности. В то же время в этой иконе, несмотря на ее повествовательность и некоторую структурную несобранность, есть попытка упорядочить соотношение частей, четко построить планы. Последнее роднит ее с волотовским «Успением». Даже несвойственные новгородской живописи второй половины XV века многоярусные остроконечные палаты говорят о стремлении художника дать композиции выход ввысь. Сложная, несколько расплывшаяся вширь мандорла и дробность переднего плана не позволили ему упростить архитектурные формы. Решение верхней части иконы, особенно в центре — с Богоматерью на фоне райских врат — дано в иконографическом изводе, типичном для московского искусства. Некоторые черты сближают кемское «Успение» с памятниками новгородской иконописи середины XVI столетия, в частности, оттенок розового цвета, встречающийся в них и, в том числе и в иконе «Премудрость создала себе дом» Третьяковской галереи, написанной около 1548 года<sup>61</sup>. Но компози-

<sup>58</sup> Сказания об Успении Богоматери см. И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — «Сборник Отделения русского языка и словесности Им. Академии наук», т. LII, № 4. СПб., 1890, стр. 74—96. Акафист Божией матери см.: Евграф Ловягин. Богослужбные каноны на русском языке. СПб., 1861, стр. 139.

<sup>59</sup> ГТГ, инв. № 22296. См. В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог..., т. I, № 100, стр. 149—150. Н. Е. Мневая датирует икону временем ок. 1475 года.

<sup>60</sup> ГТГ, инв. № 42074. См. В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог..., т. II, М. 1963, № 390, стр. 45—46. В. И. Антонова относит икону к псковской школе и датирует ее второй половиной XVI века.

<sup>61</sup> ГТГ, инв. № 28830. См. В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог..., т. II, № 365, стр. 25—26, табл. 3—5; Н. Е. Мневая. Местные школы живописи XVI века. — «История русского искусства», т. III, стр. 588, воспроизведение на стр. 589.

ция последней несоизмеримо более сложная. Тяжеловесность и дробная разделка форм, которыми отмечены также и оба «Вознесения» 1542 и 1543 годов Новгородского музея<sup>42</sup>, необычайно типичны для новгородской живописи указанного времени.

При сопоставлении с этими иконами видно, что «Успение» из Кемь старше. Фигуры в нем еще крепкие и по-новгородски весомые. Лица объемные, поверх оливоковой санкирной подосновы обычное вохрение и подрумянка с незначительными мелкими оживками, по типу и трактовке черт в чем-то еще близкие к «Молящимся новгородцам». Разделка одежд также типично новгородская, но более богатая. Так, ассистом испещрено все одеяние Христа, рукава и каймы одежд других персонажей. Золотые узоры украшают также ложе Богоматери и мандорлу, что в сочетании с золотом фона и многообразной красочной гаммой придает иконе характер пышного зрелища. Краски ее, в отличие от памятников середины XVI века, плотные, насыщенные, хотя и несколько пестрые: розовые, фиолетовые, зеленые и желтые, но с преобладанием типичного для новгородской иконописи более раннего времени контрастного сочетания красных, зеленых и охристых цветов. Причем красные — самых различных оттенков (от киновари чистой и в разбел до винных и оранжево-красных). Так же многообразны и оттенки зелени (от светло-травянистых до изумрудных). Совершенно аналогичные цветовые сочетания наблюдаются в софийских таблетках. Все вместе взятое дает основание датировать «Успение» из Кемь началом XVI века.

Таким образом, наиболее многочисленную группу среди вновь раскрытых икон Русского музея составляют памятники, занимающие выдающееся место в новгородской иконописи рубежа XV и XVI веков. Всеми своими особенностями они говорят о новом периоде в развитии искусства и вместе с тем обнаруживают прямую преемственную связь с традициями живописи середины и второй половины XV столетия. Богатство образного и стилистического решения этих произведений свидетельствует о большой и сложной художественной культуре, о том, что они могли быть созданы в первоклассных художественных мастерских.

Материальные данные всех рассмотренных икон идентичны и почти неотличимы от тех, которые мы привыкли наблюдать в памятниках второй половины XV столетия. Все они написаны на тонких липовых досках, скрепленных двумя врезными односторонними шпонками и имеют пологую лузгу. А это, в свою очередь, подтверждает тесную связь обоих периодов новгородского искусства.

По богатству, уточненности, цветовой и линейной гармонии, прозрачности и звучности красок «Иаков, Никола и Игнатий Богоносец» может быть поставлен рядом лишь с такими жемчужинами новгородского искусства изучаемого времени, как лучшие из софийских таблеток рубежа XV и XVI веков, вышедшие из-под кисти «первого» и «второго» мастеров. По виртуозности композиции, рисунка и колорита эти шедевры, включая житийную икону «Федора Тирона» Новгородского музея, способны соперничать с лучшими образцами как новгородского, так и московского искусства.

«Никола» из Пав и «Успение» из Кемь являются классическими произведениями живописи Новгорода рубежа XV и XVI столетий. Что касается «Иоанна Милостивого» и «Введения во храм», они представляют большой интерес и занимают в рассмотренной группе особое место.

Пристального внимания заслуживает также икона апостола Павла из деисусного чина Георгиевской церкви в с. Юковичи Лудейнопольского района Ленинградской

<sup>42</sup> НИАМЗ, инв. № НИХМ 10915 и 10909, р. 184,7 × 134 × 4,4 и 110 × 88 × 8,7. См. М. Алпатов. Икона «Вознесения» быв. собр. С. П. Рябушинского, ныне Исторического музея. — «Труды Этнографо-археологического музея ИМГУ», М., 1926, стр. 24, рис. 12; М. В. Алпатов. Икона «Вознесения» в Третьяковской галерее. — «Этюды по истории русского искусства», Т. М., 1967, стр. 171, 173, табл. 121; Н. Е. Милова. Указ. соч., стр. 588, воспроизведение иконы 1542 года на стр. 587; «Каталог... НИАМЗ», стр. 14, воспроизведение. Цветное воспроизведение иконы 1543 года см. у Коирада Ошана: К. О п а с с и. Ikonen, табл. 59.

области<sup>63</sup>. На первый взгляд, она производит впечатление памятника, созданного не ранее начала XVI века. Дата построения церкви (1493 год) заставляет предположить именно это время ее написания. Материальные данные: односторонние шпоки, глубокий ковчег и покатыя луга аналогичны уже рассмотренным памятникам.

Фигура Павла полна внутренней динамики. Движение ритмически нарастает снизу вверх и, как в иконе «Иакова, Николы и Игнатия Богоносца», переходит от прямых и относительно спокойных линий к резко выраженной кульминации, которой отмечена характеристика одежд на плече и руке апостола. За исключением линии позема, в иконе нет горизонталей. Даже евангелие расположено косо.

При сравнении апостола Павла из Юковичей с одноименными деисусными иконами из Б. соборной Н. П. Лихачева и И. П. Носова (обе в ГРМ)<sup>64</sup> все его особенности выступают особенно ярко. Объемная и, казалось бы, по-новгородски «весомая» фигура обнаруживает новые качества. Объемность ее достигается не столько цветовой, сколько свето-теневой моделировкой. Видимо, художнику было важнее выявить силуэт. А это уже особенность московского искусства. Вохраение в иконе также специфическое. В новгородских памятниках в охре всегда много белил. Здесь же их почти нет. Охра не перекрывает санкиря. Он оливковый, но много темнее по тону, чем в классических новгородских иконах. Контраст между санкирем и вохраением наводит на особенности московской иконописи. От Москвы в «Павле» из Юковичей и характер светов на одеждах. Новгородский художник красно-коричневые одежды всегда покрывал гондубыми или белыми пробегами. Здесь они даны в тот же цвет, но светлее. Казалось бы, по-новгородски в два оттенка охры трактованная опушка полей по-московски резко контрастирует с желтовато-охристым, тусклого оттенка фоном.

Таким образом, рассматриваемая икона имеет много черт, присущих московскому искусству. Однако новгородские особенности в ней не теряются и не растворяются в потоке новых впечатлений, заимствованных художником от московской живописи. Стилистически она не выпадает из ряда остальных, уже рассмотренных вещей. Слав двух культур привел к усилению новгородского эмоционального начала. Благодаря динамике и внутренней экспрессии, образ апостола Павла приобрел необычайную активность. Это произведение представляет большой интерес, так как со всей очевидностью подтверждает единство стили памятников, созданных на стыке двух эпох.

Степень воздействия московского искусства на новгородскую живопись изучаемого времени, степень влияния, которое, в сущности, почти не касается образного строя вещи, прекрасно выявляет памятник первой половины XVI века — икона «Богоматери Грузинской» из дер. Бор Маловишерского района Новгородской области<sup>65</sup>.

О первой половине XVI века говорят не только стилистические, но и материальные данные вещи: медкий ковчег, острого угла луга и другие. Это, безусловно, новгородская, но несколько более молодая икона. Достаточно сравнить ее с «Богоматерью Иерусалимской» конца XV века тоже Русского музея<sup>66</sup>, чтобы последнее стало совершенно

<sup>63</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 2883, р. 159 × 56 × 3. Во время Великой Отечественной войны икона была вывезена оккупантами. Возвращена в 1945 году. Находилась в Кижском заповеднике, откуда в 1956 году поступила в ГРМ вместе с остальными пятью иконами этого чина. Лицо, руки и фон иконы были под записями XVIII—XIX веков, от которых она частично раскрыта в ГРМ Н. В. Перевым и И. П. Ярославцевым в 1956 и 1961 году. См. В. К. Л а у р и а. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв.— «Тезисы докладов...», стр. 9; «Итоги экспедиций...». Каталог, стр. 22.

<sup>64</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 1863, новгородская школа, первая половина XVI века, р. 109,4 × 41,2 × 3. В ГРМ поступила вместе с остальными пятью иконами этого чина в 1913 году из собрания Н. П. Лихачева. См. Ник. П у н и н. Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева.— «Русская икона», сб. 1. СПб., 1914, стр. 41—42, воспроизведение на стр. 27; ГРМ, инв. № ДРЖ 1918, новгородская школа, XVI век, р. 138 × 48 × 4. В ГРМ поступила от И. П. Носова в 1913 году.

<sup>65</sup> ГРМ, инв. № ВХ 48299, р. 118 × 91,2 × 3. Икона в нижней части оплела. Вывезена экспедицией ГРМ в 1961 году. Раскрыта (частично) из-под сплошной записи XVIII века в ГРМ Н. В. Перевым в 1961—1962 годах. См. В. К. Л а у р и а. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв.— «Тезисы докладов...», стр. 8; «Итоги экспедиций...». Каталог, стр. 25.

<sup>66</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 2097, р. 105,7 × 82,8 × 3. Икона происходит из собрания А. М. и А. В. Мараевых. В ГРМ поступила в 1934 году из Гос. Реставрационных мастерских.



«Рождество Иоанна Предтечи». Икона из Ракомского прихода в Пooseрье.  
Начало XVI века. НИИМЗ

очевидно. Трактовка формы в «Богоматери» из Бор еще очень традиционная. Объемно выделенное лицо четко выделяется на охристом оранжеватого оттенка фоне. Но вохренне его — уже московского типа, так же как и московские «плавни». Все это сочетается с графичностью складок и мелочностью разделки чепца и отворотов мафория. Смещение стилей в известной степени привело к потере формы и ритма, к линейному разнообразию. И все-таки при сравнении иконы с одноименной ей «Богоматерью Грузинской» из Никольской церкви в Новой Ладоге<sup>67</sup>, относящейся, по-видимому, к московской школе, но несущей также некоторые признаки новгородской иконописи, ясно выявляется ее, безусловно, новгородское, хотя и менее ярко выраженное, чем в произведениях более раннего времени, происхождение. В «Богоматери» из Новой Ладоги

<sup>67</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 2932, р. 115,2 × 90,6 × 3,3. Икона вывезена экспедицией ГРМ из Ленинградской области в 1963 году. Раскрыта в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1963 и в 1968 годах. См. «Итоги экспедиций...». Каталог, стр. 27.



видна высокая культура исполнения. Почти музыкальная плавность силуэта, изысканный поворот шеи, утонченность линейной ритмики и цветовых отношений позволяют отнести ее к московской школе первой половины XVI столетия.

Особое место среди новгородских памятников начала XVI века занимает икона «Рождество Иоанна Предтечи» из Ракомекого прихода в Поозерье близ Новгорода<sup>68</sup>, напоминающая, на первый взгляд, произведение XIV столетия. Для местной культуры начала XVI века обращение к старине закономерно, как стремление возродить особенности, свойственные иконописи Новгорода периода его былого могущества. «Рождество Иоанна Предтечи» является типичным примером архаизации живописных приемов под XIV век. Об этом говорит монументальность несколько огрубелых форм, симметричное решение уметь построеной и, в соответствии с полукруглым завершением иконы, замкнутой по кругу композиции. Художник очень тонко разделит смысловой и композиционный центры, перенеся первый влево, на фигуру полусидящей Елизаветы. Композиционное противопоставление двух начал способствует активному решению образного строя. Однако все в этом произведении выглядит неоднородным. Крупные объемные фигуры плохо сочетаются с графически мелкой разделкой не очень умело трактованных складок одежд. В ряде мест они просто прочерчены черной линией без высветлений. Грубоватые лица как бы залиты красновато-коричневой охрой с оливоково-зелеными санкирными притенениями по овалам и в глазных впадинах. Широкой манере, в которой исполнены карнации, противоречат незначительные мелкие и сухие оживки. Красочный строй иконописей яркий, но многоцветный с преобладанием синевари, многообразных оттенков зелени, голубых и розовых тонов, сочетающихся с золотом фона. Сложная форма палат и сдвоенных со свисающим «замком» арок, облака в композиции «Троицы», расположенной в верхней части произведения, также говорит о XVI столетии. О нем же свидетельствует орнаментальная штриховка (зеленым по желтому) ложа Елизаветы и скамьи, на которой сидит Захария. На первый взгляд, она напоминает типичный для памятников XIV века ассист<sup>69</sup>, но не имеет с ним ничего общего и, скорее, свидетельствует о полном забвении приемов, присущих этому веку.

Икона написана на сосновых досках, скрепленных двумя врезыми встречными шпонками. Таким образом, и стилистические, и материальные данные позволяют датировать ее началом XVI столетия.

Известная архаизация дает себя знать и в ряде других произведений новгородского искусства рубежа XV и XVI веков. В частности, в уже называвшемся нами «Преображении» Новгородского музея, «Введении во храм» Третьяковской галереи<sup>70</sup> и других. В «Преображении» Новгородского музея, особенно в его композиции, ощущаются отзвуки новгородской живописи XIV столетия. Так, композиция иконы необычайно динамична. Стремительность падения апостолов и полет их разбегающихся плащей нарастает, переплетаясь в своих текучих ритмах с движением горных лещадок. При известной объемности в характеристике фигур, в трактовке одежд преобладают графические элементы. Лица исполнены плотной, однообразной по тону золотистой охрой с незначительными мелкими оживками. Впечатление от многообразия желтых оттенков усиливается благодаря близкой обильно золотого ассиста.

Икону «Рождество Иоанна Предтечи», хотя она безусловно и принадлежит к новгородской школе, по некоторым признакам можно отнести к продукции хорошей

<sup>68</sup> НИАМЗ, инв. № НИХМ 11169, р. 144,4 × 132,7 × 3,5. Нижнее поле иконы не сохранилось. Упоминается среди икон XV века в Каталоге НИАМЗ (стр. 13).

<sup>69</sup> Аналогичный прием штриховки «под ассиста» наблюдается в ряде других произведений иконописи рубежа XV и XVI веков. См. В. К. Жаур и а. Об одной группе новгородских провинциальных парских врат.— «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода», стр. 145—178.

<sup>70</sup> ГТГ, инв. № 14277. См. В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Каталог., т. I, № 111, стр. 161—162. Н. Е. Миева относит икону к кошку XV века.

мастерской, находившейся в одной из северных провинций Новгорода. Иначе дело обстоит с уже упоминавшимся в числе провинциальных памятников рубежа XV и XVI веков «Николае» Вологодского музея. Создавший его художник стремился соблюсти подобие новгородского стиля, даже исходил из новгородских оригиналов. По отношению к этому произведению применять термин «архаизация» можно лишь условно. Общеизвестно, что в новгородской провинции стилистические признаки задерживались дольше и отставали по сравнению с метрополией<sup>71</sup>. Последним можно объяснить такую, казалось бы, устаревшую икону особенностью, как ее 14 клейм. Художник невольно отступает от образцов в сторону жизненного наблюдения. Поэтому его «Никола» не несет большой идейной нагрузки. Это приземистый, большоголовый старец, с простоватым, очень индивидуальным лицом. Фигура его вкомпонована в средник иконы неустойчиво. Никола несколько сдвинут влево и стоит не строго, а с упором на одну ногу. В клеймах непосредственность видения проявляется еще ярче. В них много движения, действия.

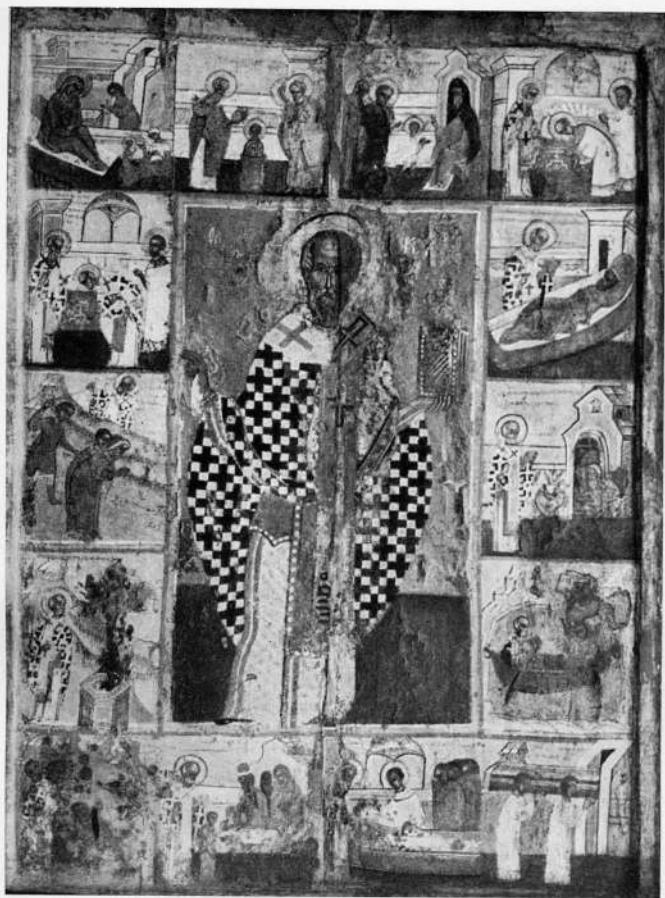
Икона красива по краскам, декоративна и привлекает своей непосредственностью. Но сила ее не в совершенстве изобразительных средств, а, скорее, в занимательном повествовании, приближенном к пониманию неискушенного в богословии зрителя. Последнее говорит о собственно провинциальном происхождении памятника, лишь отдаленно связанными своими стилистическими особенностями с новгородской школой живописи. С московской иконописью он не имеет ничего общего. «Никола» Вологодского музея в этом отношении очень показателен. Новгородская провинция в начале XVI века все еще стойко держалась за свою метрополию, хотя в ее памятниках вовсю проявлялись местные особенности.

Как мы могли в этом убедиться, произведения новгородской иконописи рубежа XV и XVI веков отмечены многообразием направлений. Но все они в той или иной степени подвержены влиянию московского искусства. Влияние Москвы частично ощущалось в живописи Новгорода уже в 70-х годах XIV века, прослеживается в ней со второй половины XV века и особенно усиливается к концу столетия. Причем это несколько не снижает самобытности новгородского искусства. Наоборот, оно обогащает его, приводит к той гармонизации всех художественных средств, которой отличаются лучшие памятники новгородской иконописи указанного времени.

В некоторых вещах конца XV и первой половины XVI столетий отмеченное явление приобретает ярко выраженный характер. Так, например, оно отчетливо прослеживается в знаменитой иконе «Покрова» Русского музея<sup>72</sup>. Все в этом на редкость утонченном произведении насыщено движением. Вытянутый формат иконы, отсутствие в ней строгой симметрии, развитее композиции снизу вверх создает ощущение полетности. Некоторая дробность деталей только усиливает богатство живописной среды и подчеркивает лаконоизм образа Богоматери. Ее фигура является тем организующим началом, на котором покоится все построение иконы. Художник виртуозно владеет рисунком и колористическими законами, опираясь в своей изысканно холодной цветовой гамме на достижения московской школы живописи времени Дионисия.

<sup>71</sup> См. В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, стр. 94.

<sup>72</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ, 2142, р. 117,7 × 68,7 × 2,7. Икона поступила в ГРМ в 1913 году из собрания Н. П. Лихачева. По свидетельству П. И. Юкина, происходя от церкви Уверения Фомы на озере Мячине в Новгороде. Икона была на выставке русской живописи в Париже в 1967 году. См. Ник. П у н и в. Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева. — «Русские иконы», сб. 1. СПб., 1914, стр. 38, 40, 43—45, воспроизведена при стр. 36, цветные воспроизведения на стр. 39, 41 (детали); Н. П. С м ч е в. Древлехранение памятников русской иконописи и перковой старины имени императора Николая II при Русском музее императора Александра III. Пг., 1916, стр. 22—25, табл. при стр. 23; В. К. Л а у р и н а. Две иконы новгородского Зверина монастыря. (К вопросу о новгородской иконописи первой половины XIV в.). — «Сообщения ГРМ», вып. VIII, стр. 113, прим. 32.



«Никола» с житием. Икона из Фрязиновской Андреевской церкви в Вологде.  
Конец XV — начало XVI века. ВОРМ



«Пророк Михей». Икона конца XV века. ГРМ



«Чудо Федора Тирона». Икона начала XVI века. ГРМ

Не менее характерным в этом отношении произведением является «Пророк Михей» Русского музея<sup>73</sup> — удивительно цельный по ясности и внутренней одухотворенности образ. В иконе нет ни новгородской резкости, ни московской рафинированности. В ней тонко передано общее состояние, что достигается активным противопоставлением в ее ритмике взволнованности и устойчивости, движения и покоя. Особенности московской иконописи четко выявляются в необычайно изысканной по цвету четырехчастной иконе Русского музея<sup>74</sup> и в ряде других памятников. С другой стороны, имело место и обратное влияние. Речь идет о взаимном влиянии и обогащении искусства одного художественного центра другим, что наблюдается вплоть до середины XVI века. В московской живописи не только XIV—XV, но и начала XVI века также прослеживается воздействие новгородского искусства, о чем красноречиво свидетельствуют многие иконы.

Пристальное внимание заслуживает в этом отношении икона Русского музея «Чудо Федора Тирона»<sup>75</sup>. Долгое время она считалась новгородской, пока несколько лет тому назад не была помещена нами в экспозиции Русского музея среди произведений московской живописи. По отношению к некоторым памятникам начала XVI века трудно бывает определить, новгородские ли они, но созданные под сильным воздействием Москвы, или московские, но находящиеся под преобладающим влиянием культуры Новгорода.

Основная идея «Чуда Федора Тирона» — торжество радости, победы светлых сил над силами тьмы — раскрывается художником с совершенным мастерством. Композиция иконы делится на две взаимосвязанные части. Нижняя, в которой происходит основное действие, построена на насыщенных контрастных красочных сочетаниях черного, золотистой охры, зелени и киновари. Верхняя часть разъясняет начало действия и скомпонована так, что одновременно служит его завершением — крестообразное в виде квадрифолья отверстие колодца в центре и сияющие светлые прозрачные краски: белые, розовато-фиолетовые, светло-серые, зеленовато-голубоватые, золотистые. Федор Тирон заключен в изящную мандорлу, которой частично охвачен также и направляющий его действия архангел Михаил. Они объединены в одну группу, уравновешенную фигурами освобожденных и нависающим справа внизу краем пещеры, четко противопоставленную главному «эмию» с его бесчисленными змеешапами. Силы зла стелются у ног Федора Тирона и архангела Михаила и, как виньетки, обрамляют их фигуры. Расположение змеиных голов по краям мандорлы особенно акцентирует эту группу. Края пещеры ритмически повторяют очертания фигур. Завершается все устремленными ввысь горками, поддерживаемыми в этом вальте вертикалями колодца, городских стен и дерева с венчающим все символом креста.

По-московски изысканная и музыкальная в композиционном и ритмическом отношении, построенная на тонких цветовых нюансах с преобладанием мягко списывающихся прозрачных светлых красок, икона несет и ряд новгородских стилистических особенностей. Так, при изящном рисунке, в ней дает себя знать некоторая тяжеловесность в трактовке форм, особенно заметная в характеристике города, а также извест-

<sup>73</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 2062, р. 53,4 × 43,8 × 2,6. Икона поступила в ГРМ в 1934 году из Антиквариата. См. В. Л и у р и а. Каталог выставок икон в Галерии, стр. 15, воспроизведена на 1-й странице обложки.

<sup>74</sup> «Богоматерь Знаменье, Давид, Соломон, Вход в Иерусалим и Преображение». ГРМ, инв. № ДРЖ, 1563 г., р. 58,6 × 56,4 × 2,2. Из бывшего собрания И. С. Остроухона. В ГРМ поступила в 1912 году (дар Николая II).

<sup>75</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 2128, р. 132,6 × 87,6 × 2,7. По записям в старых инвентарях: «из Новгород». В ГРМ икона поступила в 1913 году из собрания Н. П. Лихачева. См. Н. П. Л и х а ч е в. Материалы для истории русского иконописания, ч. 1, СПб., 1906, № 312, табл. CLXXXII (до расчистки); «Государственный Русский музей. Путеводитель», вып. первый, М., 1954, стр. 19 (автор раздела «древнерусское искусство» Н. Г. Порфирюков); М. В. А л п а т о в. Всеобщая история искусства, т. III, М., 1955, стр. 213, табл. 127 (деталь); «Ростово-суздальская школа живописи», М., 1967, стр. 106 (автор каталожных данных Э. С. Смирнова).

ная огрубелость, сказывающаяся в исполнении дерева, коня, «благоговяющей десятицы» и других деталей. Мягкая живописная моделировка лиц с постепенными высветлениями и немногочисленными оживками, лежащими поверх золотисто-охристой подосновы, приводит на память излюбленную новгородскими художниками объемную лешку. В то же время система расположения пробелов разительно от нее отличается. Все это позволяет отнести «Чудо Федора Тирона» к московской школе и, одновременно, отметить в нем значительные «новгородизмы».

Черты новгородского искусства дают себя знать и в «Богоматери на престоле» Русского музея<sup>76</sup>, которая одна воплощает в себе большой, полный движения мир.

Воздействие новгородской иконописи чувствуется во многих произведениях московской живописи начала и первой половины XVI столетия. Так, например, оно проявляется в пяти знаменитых праздничных иконах из Христо-Рождественского собора города Каргополя<sup>77</sup>, неоднократно упоминавшихся и воспроизводившихся в специальной литературе преимущественно как памятники XV века новгородской школы, северных писем и Поволжья. Нам представляется, что ближе всего к истине подходил Н. П. Кондаков, еще в 1927 году писавший, что иконы созданы в начале XVI века в школе Дионисия. К этому остается только добавить: под сильным влиянием искусства Новгорода. Несколько позднее, в 30-х — 40-х годах XVI века, новгородское влияние скажется в не менее известных иконах-спилках Русского музея: «Видение Евлгия», «Видение лестницы», «Притча о слепце и хромце». Таких примеров можно привести много.

Подводя итоги работы, следует отметить, что рассмотренные памятники новгородской живописи рубежа XV и XVI веков исполнены на высоком художественном уровне. Все в них строится по законам большого искусства, опирается на его основные средства: ритм и цветовое развитие. Таким образом, укоренившееся представление об иконописи конца XV — начала XVI столетий как о периоде известной деградации и нивелировки собственно новгородских стилистических особенностей в свете нового материала не выдерживает критики. Как мы могли в этом убедиться, в ней усиливается возвышенная, идеальная красота образов, свобода композиции, уверенность рисунка, продуманность ритмического строя. Общее звучание вещей становится более легким. При внешнем покое и отсутствии драматизма, все в них исполнено энергии. Совершенствуется колористическая гармония, нарастает красочное богатство, — многообразие светлых и звучных цветовых сочетаний. Хочется отметить, что в произведениях этого времени почти ничего не осталось от любви к ярким краскам, к излюбленной ранее чистой киновари. В них все построено на спокойном развитии красочной мелодии.

Рассмотренные памятники свидетельствуют о многообразии и сложности новгородского искусства рубежа XV и XVI веков о его тесной связи с традициями предшествующего времени. Всеми своими особенностями — вплоть до вохрения лиц, легкой подрумянки щек и носов, расположения оживок, скорописного приема плоско трактованных складок одежд — эти произведения близки к определенному, четко выявляющемуся кругу памятников новгородской иконописи второй половины XV века.

В этом более оригинальном направлении получили воплощение новые искания новгородских живописцев. Когда мы говорим о связи рассматриваемого круга икон рубежа XV и XVI веков с искусством второй половины XV столетия, то имеем, главным образом, в виду именно это направление. Тем самым можно утверждать, что

<sup>76</sup> ГРМ, инв. № ДРЖ 1805, р. 127,3 × 88,7 × 3,4. См. В. К. Л а у р и а. Каталог выставок икон в Таллине, стр. 11, 17, воспроизведена на 4-й странице обложки.

<sup>77</sup> «Снятие со креста», «Положение во гроб» и «Сомешние во ад» из ГТГ, «Тайная вечеря», и «Усекновение главы Иоанна Предтечи» Киевского музея русского искусства. Вывезенная экспедицией ГРМ в 1962 году из местного ряда Христо-Рождественского собора г. Каргополя и расчищенная в ГРМ в 1962—1968 годах И. П. Ярославцевым икона «Рождество Христово» относится к концу XVI — началу XVII века и стилистически совсем другая.

новгородская иконопись конца XV — начала XVI века завершает эволюцию стиля, характерного во многих своих проявлениях для ведущего направления в новгородском искусстве середины и особенно второй половины XV столетия.

Стилистические особенности большинства новгородских икон, созданных в конце XV — начале XVI века, свидетельствуют также о значительном воздействии на новгородскую иконопись этого времени московского искусства, с его богатством цветовой и тоновой нюансировки. Последнее сказывается в почти музыкальной ритмике и утонченности колористического звучания, построенного на гармоническом сочетании неярких, преимущественно светлых красок, отчасти и в приемах письма. Со второй половины XVI столетия вступает в права общерусское искусство, в котором не всегда удается проследить стирающиеся границы местных художественных школ.

Новгородская иконопись конца XV — начала XVI века не только завершает эволюцию искусства XV столетия, но одновременно открывает новую страницу в истории этой школы, намечает пути ее развития в первой половине XVI века, когда она занимает еще значительное место среди других иконописных центров. В отличие от новгородского искусства второй половины XVI столетия, настолько активно вобравшего в себя черты многообразных художественных культур, что в нем почти растворилась местная специфика, новгородская иконопись конца XV — начала XVI века, несмотря на влияние московского искусства, не только не утратила своего самобытного лица, но и приобрела ряд новых качеств.

Изучение новгородской иконописи рубежа XV и XVI столетий важно для понимания становления общерусского национального искусства и проливает свет на давно поднятый, но мало исследованный вопрос о художественном взаимодействии различных школ. Без изучения новгородской и московской иконописи конца XV — начала XVI веков, а также живописи ряда других культурных центров этого времени нельзя ответить на вопрос о месте создания многих памятников.

Новгороду выпала особая судьба: хранить в тяжелые времена татарского ига художественные традиции русского искусства и передать лучшие свои достижения общерусской национальной культуре. Новгородская живопись, являющаяся одной из главных ветвей национальной культуры, внесла свою долю в единый процесс развития русского искусства. В свете этого новгородская иконопись рубежа XV и XVI веков приобретает особенно важное значение.



# АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ СПАСО-КАМЕННОГО МОНАСТЫРЯ (XV—XVI ВЕКА)

С. С. ПОДЪЯПОЛЬСКИЙ



ДРЕВНИЕ сооружения Спасо-Каменного монастыря, несмотря на свой большой художественный интерес, до сих пор не освещены в литературе по истории русского зодчества. Имеющиеся в отдельных трудах беглые упоминания совершенно не позволяют судить об их первоначальной архитектуре. Между тем картина развития зодчества северо-восточной окраины Московского государства в XV—XVI веках без этих памятников выглядит далеко не полной.

Спасо-Каменный монастырь — один из древнейших на Севере. Он основан белозерским князем Глебом Васильковичем предположительно около 1260 года<sup>1</sup>. Монастырь расположен на небольшом острове Кубенского озера, находящемся у восточного его берега, недалеко от впадения в озеро реки Кубены.

До 1930-х годов в монастыре существовали две древние каменные постройки — Спасо-Преображенский собор и трапезная палата с церковью Успения.

Собор был возведен в 1481 году на вклад брата Ивана III удельного князя Андрея Васильевича Меньшого, владевшего Вологодой, Кубеной и Заозерьем<sup>2</sup>. Это было первое каменное сооружение всего Северного края. В пожар 1657 года храм сильно пострадал и вскоре после этого перестраивался<sup>3</sup>. Действительно, большие переделки, относящиеся ко второй половине XVII века, хорошо видны на сохранившихся фотографиях здания<sup>4</sup>. К этому времени следует отнести галереи, карнизы четверика собора, закомары, четыре малых барабана (стр. 438—439).

В 1920-х годах собор был обследован В. А. Богусевичем. В делах разряда древнерусского зодчества ГАИМК хранятся тезисы его доклада об этом памятнике, прочитанного 26 апреля 1928 года<sup>5</sup>, а также схематические чертежи здания — поэтажные планы

<sup>1</sup> Н. И. Суворов. Описание Спасо-Каменного, что на Кубенском озере, монастыря. Изд. 2. Вологда, 1893, стр. 3, 44—45.

<sup>2</sup> А. А. Засецкий. Исторические и топографические заметки по древности России и особенно о городе Вологде и его уезде. Изд. 2. М., 1782, стр. 36.

<sup>3</sup> Н. И. Суворов. Указ. соч., стр. 13—14.

<sup>4</sup> Такие фотографии имеются в фондах Научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Шусева и Вологодского областного краеведческого музея (публикуются фот. ВОКМ).

<sup>5</sup> Архив Ленинградского отделения Института археологии АН СССР, ф. 2, 1928 г., д. 34, л. 52—53.



Собор Спасо-Каменного монастыря.  
Вид с юго-запада.

и разрезы<sup>6</sup> (стр. 440). Материалом для настоящего сообщения послужило также обследование руин собора, произведенное нами летом 1965 года.

Чертежи и фотографии дают ясное представление о соборе. Это — четырехстолпный трехабсидный крестово-купольный храм с повышенными подпружными арками, поставленный на невысоком, перекрытом сводами подклете. Очертание подпружных арок (стр. 441) не полуциркульное, а приближается к стрельчатой кривой со скругленной вершиной.

Краткое описание памятника в тезисах доклада В. А. Богусевича в основном совпадает с его графическими изображениями. Весьма существенны некоторые, приводимые им дополнительные сведения: о следах первоначального малого барабана над юго-восточным углом четверика, об остатках вертикальных тяг-жгутов на абсидах, о наличии бусин у западного и южного порталов и отсутствии их у северного, о существовании архивольта (видимо, арочной бровки) над входом в подцерковье. Заслуживает внимания и высказанное Богусевичем предположение о существовании у собора второго яруса колошников.

Обследование руин собора дало некоторый дополнительный материал для суждения о его первоначальной архитектуре. На поверхности холма, образованного завалами разрушенного здания, лежат большие фрагменты алтарных абсид и стен четверика с остатками западного и северного порталов, а также несколько обломков завершения центрального барабана (стр. 442, 443). Кроме того, что разборка завалов открыла бы значительные остатки нижних частей памятника; в этом случае может быть поставлен вопрос о полном его восстановлении.

Стены здания сложены из кирпича размером  $5(5,5) \times 16(15,5-17) \times 27(26-28)$  см. Соотношение размеров по ложку и по тычку составляет в среднем  $1 : 1,7$ . Такой кирпич занимает промежуточное положение между применявшейся в домонгольском зодчестве плитной и брусчатой кирпичом с соотношением сторон  $1 : 2$ , нашедшим на Руси всеобщее употребление с конца XV столетия. В кладке стен собора уже отсутствует крестовая перевязь: ряды, выложенные по фасаду одними тычками, чередуются с ложковыми рядами. Это роднит кладку со строительной техникой до-



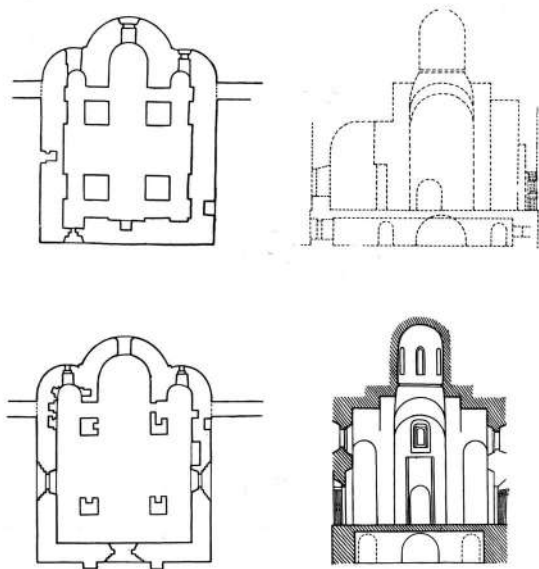
Собор Спасо-Каменного монастыря. Вид с востока.

монгольских плинфовых сооружений. Толщина горизонтальных швов 1,5—2 см, как обычно в кладке XV—XVII веков. Раствор известковый, заполнителем служат речной песок и мелкая галька.

Наряду с кирпичом названного размера для отдельных деталей (лопатки, вертикальные тяги абсид, доколь) применены специально отформованные кирпичи, имеющие ширину по ложку около 10,5 см. Некоторые из них имеют с фасадной стороны профиль вала. Тесаный кирпич в убранстве фасадов не встречается. У оконных откосов стесанные на угол кирпичи положены через 3—4 ряда; в остальных рядах к углу примыкают обычные прямоугольные кирпичи, а тупой угол образуется за счет подмазки раствора. Применение кирпичей специальной формовки и почти полное отсутствие тески также связаны с традициями домонгольской плинфовой кладки.

Своеобразен доколь собора из двух рядов рельефных керамических плит, зажатых между тремя полосами выступающих валиков (стр. 444). Размер плит по фасаду 19,5 × 31 см, при толщине 5,5 см. Рисунок — чередующиеся пальметки двух типов — обычный для подобных деталей, повторяющий один из мотивов белокаменных орнаментальных поясов раннемосковских храмов. Каждая плита захватывает двойной рапорт орнамента.

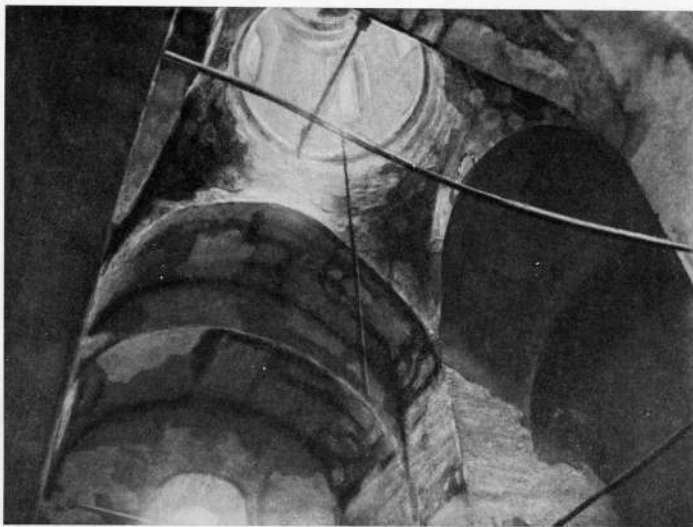
Лопатки стен выполнены в виде пучковых тяг — два прямоугольных уступа с обеих сторон и выступающий посередине валик. Судя по фотографиям, завершения лопаток были переделаны при перестройке верха собора в XVII веке. Реконструировать первоначальное венчание лопаток позволяет древняя деталь, найденная рядом



Планы и разрезы Спасского собора. Чертежи В. А. Богусевича

с развалинами собора (стр. 445). Это обломок белокаменного карниза, имеющего профиль гуська, сильно выступающего в выпуклой части и западающего в вогнутой. Именно такой профиль имеют верхние части капителей у памятников раннемосковского зодчества, а также у некоторых сооружений второй половины XV века (Духовская церковь Троице-Сергиева монастыря). Профиль раскрепован: ширина раскреповки по фронту и вынос одинаковы — 9,5 см. Эта деталь, безусловно, относящаяся к концу XV века, не находит себе на памятнике другого места, кроме венчания допотоков. Предположение о ее принадлежности portalу отпадает, так как ширина вертикальных тяг портала по фронту значительно больше, около 15 см. Можно предположить, что белокаменные капители имели и нижнюю часть, обычную для памятников московского круга XV столетия, — выкружку. Тем более, что такая выкружка применена и у самого Спасского собора в каптелях порталов.

Вертикальные тяги абсид также завершались белокаменными капительками. К сожалению, их профиль неизвестен, так как хвостовые части капителей, заделанные в кладку, имеют неправильную форму (стр. 442). Над каптелями нет ни продолжения тяг, ни объединяющей их аркатуры. Несколько выше без всякой связи с вертикальными тягами шел венчающий абсиды пояс. Он состоял из выступающего валика, ряда орнаментальных плит, аналогичных плитам цоколя, и крестообразных впадин над ними с вставленными внутрь балясинами (стр. 446).



Подпружные арки Спасского собора.

Более сложный пояс охватывал стены по верху четверика. Он состоял из таких же впадин с баясинами, двух рядов орнаментальных плит и поребрика. Выше поребрика стены были полностью переложены в середине XVII века (стр. 438). Сопоставление высоты пояса с уровнем сводов приводит к выводу, что его верх довольноточно соответствовал пятам первоначальных закомар.

Порталы собора были из белого камня (стр. 443, 447). По своему общему характеру они довольно традиционны для московского зодчества XV века — чередующиеся прямоугольные и круглые вертикальные тяги с капителями и с бусинами на круглых тягах<sup>7</sup>, завершённые архивольтами с килевидными подвышениями. Необычно лишь заглибление внешней тяги обрамления против плоскости стены. Сохранившиеся части северного и западного порталов показывают, что капители порталов кроме выкружки состояли из еще одного, позднее сбитого профиля<sup>8</sup>. Аналогии не только в самом Спасском соборе, но и в других памятниках XV века позволяют реконструировать этот профиль как гусек (стр. 445). Полукруглые скосы над капителями, о которых

<sup>7</sup> На фото северного портала (стр. 447) на середине высоты круглых тяг видны неровности, позволяющие предположить, что и этот портал мог первоначально иметь бусины, которые впоследствии были стесаны.

<sup>8</sup> Вероятно, именно этот стесанный профиль получил в описании В. А. Богусевича название «спрокладной плиты».



Руины Спасского собора. Алтарные абсиды

говорит Богусевич, в действительности появились в результате позднейшей стески древних архивольтов.

Малый барабан, венчавший расположенный на месте дьяконника придел Петра Митрополита, был сломан еще при перестройке храма в XVII веке. Вероятно, он был невелик, так как, по свидетельству Богусевича, его поддерживали дополнительные арочки, делавшие внутренний диаметр барабана меньше, чем ширина южного нефа.

На сохранившихся фотографиях большой барабан сильно поднят вверх по отношению к закомарам и к прилегающим сводам (стр. 448). Можно даже рассмотреть очень важную деталь — надкладку над подружними арками, образующую нечто вроде широкого квадратного постамента. У соборов Ферапонтова и Кирилло-Белозерского монастырей подобная же надкладка служит основанием одному из дополнительных рядов кокошников, обходящих по четверику центральный барабан. Высокая посадка барабана Спасского собора позволяет предполагать сложную систему завершения несколькими ярусами кокошников, быть может, аналогичную завершению собора Ферапонтова монастыря.

Весьма своеобразны окна барабана с уступчатым, «городчатым» завершением, утопленные в глубоких арочных впадинах. Барабан завершается двумя рядами бегунца, над которыми — два ряда орнаментальных плит, разделенных крестообразными впадинами с баясиями. Расположенный выше карниз относится уже к XVII столетию.



Руины Спасского собора. Остатки северного портала

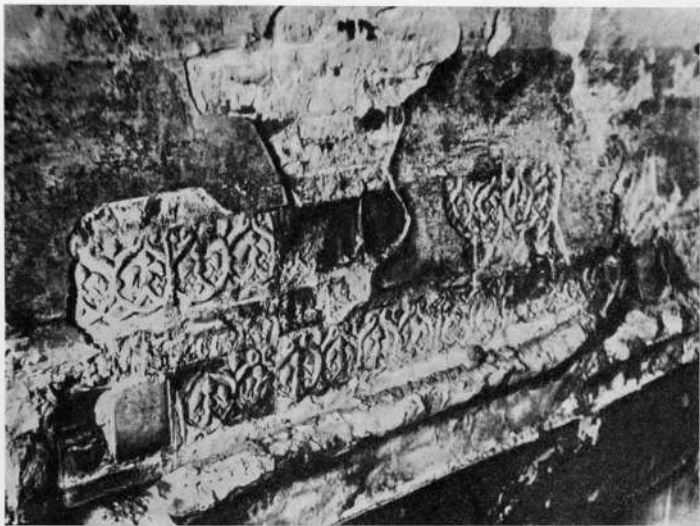
Окружавшие собор двухъярусные галереи, как хорошо видно на photographиях, полностью сложены из большемерного кирпича в формах XVII века. Каких-либо остатков древних галерей не обнаружил и Богусевич. Можно полагать, что основной объем собора не имел первоначально каких-либо пристроек, кроме входных деревянных крылец, как не имели их собор Ферапонтова монастыря<sup>9</sup> и церковь Ризположения в Московском Кремле<sup>10</sup>.

Сопоставление чертежей и описания, выполненных Богусевичем, старых photographий и дополнительных натуральных наблюдений позволяет, таким образом, представить в общих чертах древний облик собора Спасо-Каменного монастыря (стр. 449). Более полная реконструкция требует проведения раскопок и тщательного обмера руин древнего памятника. Однако уже на данном этапе можно сделать некоторые выводы относительно места собора в истории русского зодчества.

Архитектура среднерусских земель в настоящее время относительно хорошо представлена московскими постройками конца XIV и первой четверти XV столетия. В несколько меньшей степени изучены остатки сооружений того же времени в Твери,

<sup>9</sup> П. П. Покрышкин и К. К. Романов. Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. — «Известия Археологической комиссии». СПб., 1908, вып. 28, стр. 124.

<sup>10</sup> Существующие паперти и крыльцо Ризположенской церкви поздние. На рисунке из «Книги набрания на царство» с южной стороны у церкви показано деревянное крыльцо.



Цоколь Спасского собора

Нижнем Новгороде и некоторых других городах <sup>11</sup>. Феодальная война за московское княжение прервала развитие каменного зодчества. Только в 50-х и 60-х годах XV века летописи вновь отмечают появление значительного количества каменных сооружений. Новым для этого периода является возведение наряду с белокаменными и кирпичными зданиями. Так, в 1450 году Владимиром Ховриним была поставлена перед его двором кирпичная церковь Воздвижения <sup>12</sup>. К 1458 году относится строительство кирпичной Введенской церкви на Симоновском подворье <sup>13</sup>. Однако все каменные здания, возведенные в 50-х и 60-х годах XV столетия, перестали существовать уже в давнее время, и мы не располагаем никакими надежными сведениями об их архитектуре.

Косвенным источником для суждения о развитии московского зодчества середины XV века могут служить сохранившиеся более поздние постройки, повторяющие в какой-то мере эти утраченные образцы. Однако и таких сооружений немного. В Москве и Подмосковье это в основном храмы, сооруженные приглашенными Иваном III псковскими мастерами: Духовская церковь Троице-Сергиева монастыря (1476 год), Благовещенский собор (1484—1489 годы) и церковь Ризположения (1485—1486 годы) в Московском Кремле. Недостаточно изучен и не имеет твердой датировки Воскресенский собор в Волоколамске. Более поздние постройки, как правило, отражают

<sup>11</sup> Н. Н. Ворониин. Зодчество Северо-Восточной Руси, т. II. М., 1962.

<sup>12</sup> ПСРЛ, т. 27. М., 1962, стр. 273—274.

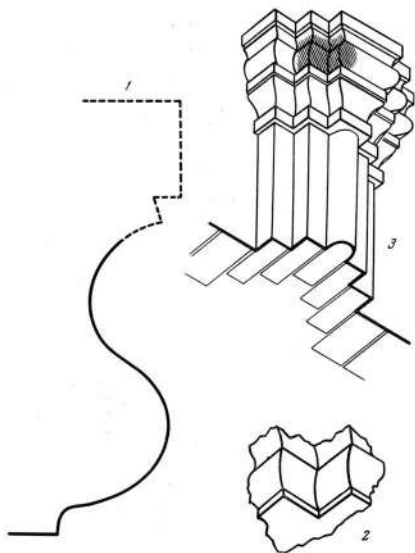
<sup>13</sup> Там же, стр. 275.



новшества, внесенные в русскую архитектуру приезжими итальянскими зодчими и поэтому с трудом могут быть использованы для восполнения утраченного звена.

В ряду доступных изучению среднерусских построек второй половины XV века собору Спасо-Каменного монастыря принадлежит второе по времени место после Духовской церкви. Оба памятника имеют между собой много общего. Сходна техника кирпичной кладки, хранящая явственные пережитки домонгольской плинфовой техники. Тот и другой храмы имеют пучковые лопатки с белокаменными каштелями, сохраняющими профилировку, обычную для раннемосковских сооружений. Порталы их в основной схеме воспроизводят раннемосковские образцы. Фасады украшены поясами орнаментальной кладки, включающими плиты с растительным орнаментом и балясины. Абсидам придает большое сходство членение вертикальными тягами, имеющими различное завершение, но в обоих случаях не доведенными до карниза и не переходящими в аркатуру.

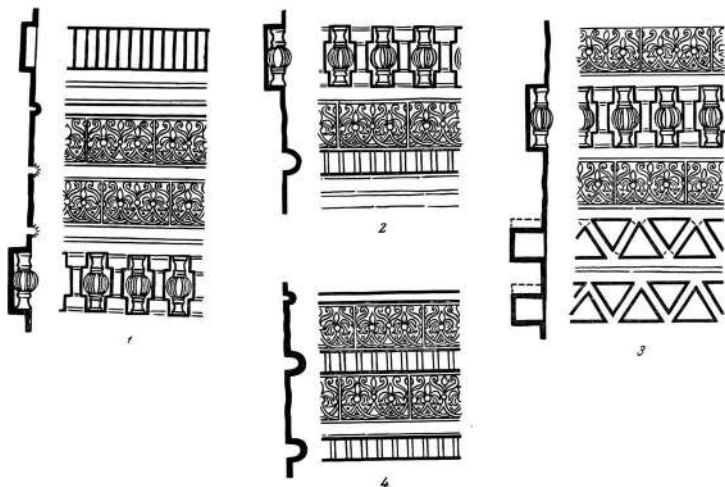
В связи с близостью обоих памятников следует коснуться одного вопроса, не лучшего еще достаточно четкого освещения в литературе о русском зодчестве конца XV века. В свое время К. К. Романовым было высказано мнение, что собор Ферапонтова монастыря сооружен псковскими мастерами, строившими перед этим московский Благовещенский собор, и что это первое сооружение, в котором наряду с псковичами участвовали среднерусские мастера<sup>14</sup>. Приняв эту точку зрения, естественно было бы и в соборе Спасо-Каменного монастыря видеть произведение псковских зодчих, поскольку по своей архитектуре он близок и к Духовской церкви и к собору Ферапонтова монастыря, а дата его сооружения — 1481 год — «укладывается» в промежуток между строительством Духовской церкви и Благовещенского собора. Более того, следовало бы и особенности его архитектуры объяснять, исходя из теории псковских влияний, породивших некий «промежуточный тип церкви»<sup>15</sup>.



Реконструкция венчания лопаток Спасского собора (3); реконструкция детали («гусек») (1); обломок белокаменного карниза (2)

<sup>14</sup> К. К. Романов. Псков, Новгород и Москва в их культурно-художественных взаимоотношениях. — «Известия ГАИМК», т. IV. Л., 1925, стр. 227.

<sup>15</sup> К. К. Романов. Антиписты XV—XVII вв. собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтово-Белозерском монастыре. — «Известия Комитета изучения древнерусской живописи», вып. 1. Пг., 1921, стр. 40.



Орнаментальные пояса Спасского собора.

Реконструкция: 1 — пояс четверика; 2 — пояс алтарных абсид; 3 — пояс барабана; 4 — цоколь

Между тем никаких характерных черт псковского зодчества XV века в архитектуре Спасского собора нет, как нет их и в соборе Ферапонтова монастыря<sup>16</sup>. Сходство Спасского собора с Духовской церковью и с другими московскими постройками псковичей ограничивается теми чертами, которые как раз не свойственны псковскому зодчеству (за исключением повышенных подиружных арок, характерных и для Москвы, и для Пскова). Действительно, Псков вплоть до XVII века совершенно не знает кирпичного строительства, начавшегося в Москве во всяком случае в 1450 году. Столь же чужды Пскову и пучковые донатки, завершенные у обоих памятников капителями, повторяющимися раннемосковские образцы (вспомним по этому поводу пучковые тяги звенигородского Успенского собора). Мнение о том, что пояса орнаментальной кладки средневерусских построек имеют псковское происхождение, убедительно опровергнуто П. Н. Максимовым<sup>17</sup>.

Для средневерусского (в особенности московского) зодчества, вопреки взглядам, господствовавшим в начале текущего столетия и разделявшимся К. К. Романовым, XIV и XV века были периодом бессорного подъема. По сложности построения формы, тщательности прорисовки деталей такие памятники, как Успенский собор в Звенигороде или собор Андроникова монастыря, не имеют равнозначных решений в современной

<sup>16</sup> Этот вопрос был подробнее разобран нами: см. С. С. Подьяпольский. К характеристике Кирилловского зодчества XV—XVI вв.— «Советская археология», 1966, № 2, стр. 75—95.

<sup>17</sup> П. Н. М а к с и м о в. Церковь Дмитрия Солунского в Новгороде.— «Архитектурные исследования», № 14. М., 1962, стр. 43—46.

им архитектуре Пскова. Поэтому приглашение псковских мастеров в Москву Иваном III не могло наложить заметного отпечатка на развитие московского зодчества. Псковичи, как со всей очевидностью показывает архитектура сохранившихся построек, вынуждены были повторять формы и технические приемы, выработанные до них московскими мастерами. С большой придирчивостью приходится выискивать «псковизмы» в архитектуре Благовещенского собора или церкви Ризположения.

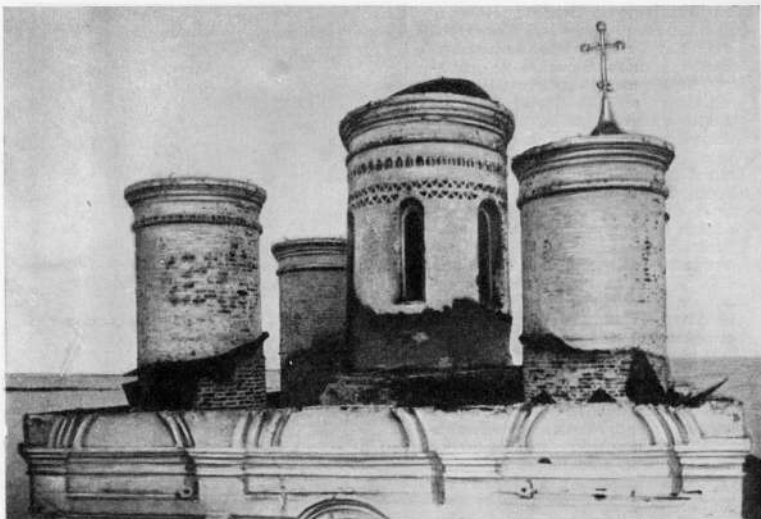
Отвергая псковские черты в архитектуре собора Спасо-Каменного монастыря, приходится отрицательно ответить и на вопрос о возможности сооружения его псковскими мастерами, хотя бы и по среднерусским образцам. Спасский собор, несмотря на отмеченное сходство с Духовской церковью и другими московскими постройками псковских зодчих, все же отличается от них рядом особенностей. Эти особенности позволяют выделить его вместе с собором Ферапонтова монастыря в отдельную группу, к которой близко стоят собор Кирилло-Белозерского монастыря и палата Угличского дворца.

Соборы Спасо-Каменного и Ферапонтова монастырей объединяет уже сама общность композиции поднятого на подклете четырехстолпного трехабсидного храма, завершенного ярусами кокошников и увенчанного двумя главами. Характерно для обоих памятников не встречающееся в Москве расположение поясов по верху четверика, под пятками закомар. Терракотовые плиты с двойным раппортом растительного орнамента известны только у этих двух соборов и у Угличской палаты. Только в Спасо-Каменном монастыре и у монастырских построек Белозерья встречается прием помещения балюси в крестообразные впадины. У обоих соборов одинаково «утоплены» в толщу стены перспективные порталы. В обоих случаях крайние восточные лопатки на южном и северном фасадах отодвинуты от угла, а на восточной стене лопатки вообще отсутствуют.

Наконец, интересно сопоставить устройство окон барабанов рассматриваемого нами памятника и двух белозерских соборов. В соборе Спасо-Каменного монастыря, как уже говорилось, световой проем имел городчатое завершение, а наружная и внутренняя ниши были перекрыты арочками (стр. 450, 1). У собора Ферапонтова монастыря световой проем и наружная впадина арочные, а «городчатый» рисунок перешел на внутреннюю оконную нишу (стр. 450, 2). Наконец, барабан кирилловского собора имеет окна, наружная впадина которых увенчана «городком». Завершения световых проемов утрачены; скорее всего, они перекрывались обычной аркой (стр. 450, 3).



Северный портал Спасского собора



Барабаны Спасского собора

При общем сходстве обоих памятников совпадение таких частных приемов, скорее всего, свидетельствует об индивидуальной творческой манере. Есть, видимо, все основания приписывать оба сооружения если не одному мастеру, то во всяком случае одному кругу мастеров или одной строительной артели. Вряд ли это были московские мастера, так как ряд специфически московских черт у северных памятников отсутствует. Так, например, ни у одного из них мы не находим столь неизменного для московских храмов докола с профилем аттической базы.

Сообщение о доставке к строительству собора кирпичей «из Твери из Старицы городка»<sup>18</sup> ставит вопрос о возможном участии в постройке собора тверских мастеров. Тверское зодчество XV века пока еще представляет для исследователя весьма мало изученную область. Едва ли не единственный сохранившийся памятник тверской земли, построенный до конца XV века, — церковь Рождества в селе Городня. Эта церковь, изученная пока далеко не достаточно, не обнаруживает сколько-нибудь близкого сходства с Спасским собором. Она одноглавая, сложена из известняка и не имеет декоративных поясов. Ряд деталей (например, порталы) трактован совершенно своеобразно<sup>19</sup>. Правда, первоначальная система завершения четверика неизвестна, однако сохранившиеся части памятника слишком резко разнятся своей архитекту-

<sup>18</sup> А. А. Засецкий. Указ. соч., стр. 36.

<sup>19</sup> Н. Н. Ворони. Указ. соч., т. II, стр. 399—414.



Собор Спасо-Каменного монастыря. Реконструкция

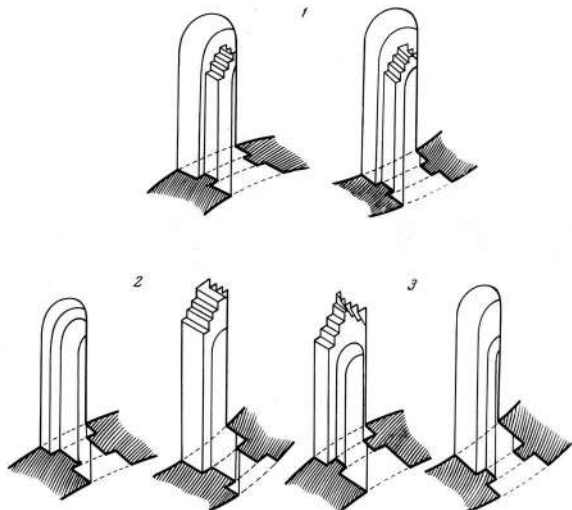
рой с собором Каменного монастыря. Собор Антониева Краснохолмского монастыря, начатый строительством в том же 1481 году, территориально должен быть отнесен не к Тверскому княжеству, а к Бежецкому Верху, принадлежавшему Москве. По своему облику он гораздо ближе к сооружениям начала XVI века, чем к постройкам предыдущего столетия<sup>29</sup>.

Есть основания полагать, что мастера, строившие собор Спасо-Каменного монастыря, были связаны не с Тверью, а с Ростовом. И сам собор и все памятники, наиболее близкие к нему по архитектурным формам, строились на территории, входившей в XV веке в ростовскую епархию. Ближайший аналог Спасского собора — собор Ферапонтова монастыря — сооружался на средства Иоасафа Оболенского, бывшего до этого ростовским епископом, а принадлежность собора Кирилло-Белозерского монастыря ростовской строительной школе бесспорно подтверждается именем строившего его Прохора Ростова.

Во всяком случае, облик собора Спасо-Каменного монастыря лишний раз подтверждает, что строительство среднерусских земель во второй половине XV столетия

<sup>29</sup> Надо заметить, что известие о доставке кирпича из Старицы представляется несколько неожиданным. Кирпичное строительство в Старице началось только в XVI веке. Вместе с тем старицкие карьеры поставляли известковый камень чуть ли не всему Верхнему Поволжью. Может быть, прав В. А. Богусевич, предположивший, что в действительности из Старицы возили не кирпич, а естественный камень-известняк.

29 Древнерусское искусство



Схемы завершения оконных проемов барабанов.

1 — собор Спасо-Каменного монастыря; 2 — собор Ферапонтова монастыря; 3 — собор Кирилло-Белозерского монастыря

испытывало на себе могучее влияние зодчества великокняжеской Москвы. Вместе с тем, несмотря на немосковское происхождение строивших его мастеров, собор правомерно рассматривать как несколько запоздалую реплику не дошедших до нас московских храмов середины XV столетия. В частности, можно предполагать, что пояса орнаментальной кладки, подобные поясам Духовской церкви и собора Ферапонтова монастыря, восходят к мотивам декоративной обработки первых московских кирпичных храмов конца княжения Василия Темного.

Отзвуки домонгольской плинфовой техники, наблюдающиеся в первых известных нам кирпичных постройках Московской Руси, позволяют, быть может, заглянуть еще дальше и попытаться наметить преемственную связь с кирпичным строительством Владимиро-Суздальской Руси, о которой высказал недавно предположение П. Н. Максимов<sup>21</sup>.

Значительный интерес для истории русского зодчества XVI века представляет другой памятник Спасо-Каменного монастыря — трапезная Успенская церковь. О построении церкви известно, что начата она была в 1543 году: «а мастер заложил церковь Пахомей Горяинов сын Григорьев Царева ростовец. А совершена бысть церковь

в лето 7057 ... а совершил церковь мастер Григорий Борисов сын ростовец»<sup>22</sup>. Переход работ от одного мастера к другому вызван был, очевидно, перерывом в работе. О таком перерыве можно заключить по царской грамоте, посланной в Спасо-Каменный монастырь в 1545 году. Грамота свидетельствует, что деньги на строительство были отпущены Василием III, видимо, во время его поездки на богомолье по северным монастырям в 1528 году. Первоначальной суммы в 60 рублей оказалось недостаточно: «они де почали церковь с трапезной каменные делати, а свершити де им тое церкви и трапезы нечем»<sup>23</sup>. Для окончания постройки Иван IV дал монастырю на три года, с 1545 по 1548, освобождение от ряда повинностей. Вероятно, Григорий Борисов был приглашен в монастырь только при возобновлении строительных работ, т. е. не раньше 1545 года<sup>24</sup>.

В 1930-х годах трапезная палата была разрушена, а в настоящее время существует только Успенская церковь. Обмер памятника выполнен студентами Московского архитектурного института В. С. Масленичковым, Б. Ф. Ботвинниковым, В. Л. Мартино и М. А. Шпотовым в 1938 году уже после сломки трапезной<sup>25</sup>. Фото-



Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря

графии его до разрушения показывают, что трапезная подверглась сильной перестройке. Южная стена в западной части была, видимо, полностью переложена (по фасаду оставались только два старых прясла) (стр. 451). Несколько лучше сохранилась северная стена, хотя древние формы проемов и здесь были полностью утрачены. Сопоставление старых фотографий и отпечатков сломанных стен и сводов на существующей части памятника (стр. 452) позволяют установить, что трапезная палата была поставлена на подклет и имела объемное устройство в виде одностолбного зала, перекрытого

<sup>22</sup> Д е о н и д. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры, ч. II. М., 1878, № 658, стр. 236.

<sup>23</sup> Н. И. Суворов. Указ. соч., стр. 11.

<sup>24</sup> В связи со сказанным следует, видимо, отказаться от высказанного Н. Н. Ворониним предположения о смерти Григория Борисова в 1545 году, основанного на тексте вставки во II Новгородской летописи, сообщающей под этим годом о «преставлении» трапезного мастера Григория. Н. Н. Воронин опирался при этом на не вполне точную датировку памятника 1543 годом (Н. Н. Воронин и и. Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.—Л., 1934, стр. 24).

<sup>25</sup> Обмер хранится в Музее архитектуры им. А. В. Щусева. К сожалению, авторы обмера сознательно сузили свою задачу, отказавшись от какого-либо исследования; поэтому первоначальные части здания и более поздние переделки на обмерных чертежах никак не разделены.



Успенская церковь. Современное состояние

Борисоглебского монастыря). По верху второго яруса проходит пояс узорчатой кладки, включающий кирпичную имитацию керамических баясиц, встречающуюся у некоторых других памятников Вологды и Белозерья середины XVI века (барабан церкви Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря, 1531—1534 годы; центральный барабан собора Спасо-Прилуцкого монастыря в Вологде, 1537—1542 годы; декоративные пояса трапезного храма, в этом же монастыре 1540-е годы). В довольно значительной по высоте гладкой части восьмерика над поясом хорошо просматриваются границы больших заложённых проемов (стр. 452). Здание увенчивается восьмигранной звонницей, столбы которой имеют обработку, типичную для столбов шатровых колоколен XVII века. Но вместо шатра над арками звона помещен ряд отступающих вглубь небольших кокошиков и миниатюрный кирпичный барабан с луковичной главкой.

Кирпич во всех частях здания большемерный, лишь слегка различающийся по размеру. Гораздо более характерен раствор, в нижней части здания необычно темный, с серо-охристым оттенком, а в верхней — очень светлый, почти белый. Темный раствор

четырьмя крестовыми сводами. Церковь примыкала к восточной стене трапезной, но не по ее оси, а в южной половине. С севера около церкви было еще одно, сравнительно небольшое помещение (стр. 453), очевидно, келарская либо входная паперть, обычные для трапезных XVI века<sup>26</sup>.

Успенская церковь сооружена в виде ярусного столпа. Два ее нижних яруса имеют форму неправильного многоугольника, верхние — восьмигранные. Внутри каждого из нижних ярусов по одному помещению, перекрытому парусным сводом. Сама церковь помещалась во втором ярусе.

Снаружи яруса разделены кирпичными цоколями с довольно простым набором профилей. Яруса последовательно сужаются на величину выноса цоколя; также сужаются и угловые лопатки. Оконные проемы переделаны, однако некоторые из них по внешнему контуру не расширены, а уменьшены. Очень широкие первоначальные очертания проемов позволяют предполагать их сильное сужение к середине проема (откосы или последовательные уступчатые впадины, подобные окнам трапезной

<sup>26</sup> Паперти и келарская существовали у трапезных Пафлутьево-Боровского, Кирилло-Белозерского, Ферапонтова, Спасо-Прилуцкого и других монастырей.



встречается и у других памятников XVI столетия, в частности у трапезной Борисоглебского монастыря и у церкви Сергия Радонежского в Кирилло-Белозерском монастыре. Очевидно, цвет раствора зависит от индивидуальных свойств местной извести. Во всяком случае, по механической прочности этот раствор не уступает обычному раствору сооружений XVI века.

Различие раствора позволяет легко отличить древние части здания от всех последующих. Таким образом устанавливается, что первоначально проемы звона находились ниже, в уровне гладкой части восьмерика (стр. 452). Арки звона и все завершение полностью разобраны при перестройке звонницы.

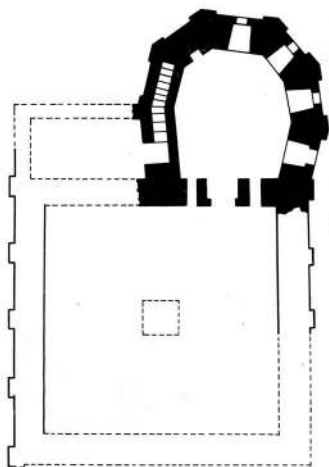
Нижние части церкви сохранились в целом достаточно хорошо, и основные трудности при реконструкции связаны с вопросом об устройстве верха. Чтобы правильно подойти к решению этого вопроса, необходимо совершенно четко представить себе место, занимаемое памятником в ряду известных нам сооружений.

Как уже сообщалось, строителями Успенской церкви были ростовские мастера Пахомий Горяинов и Григорий Борисов. Имя Григория Борисова связано с постройкой Благовещенской трапезной церкви в Борисоглебском монастыре (1524—1526 годы). Двадцатилетний промежуток между двумя работами мастера и различ-

ное композиционное решение не позволяют реконструировать верх звонницы на основе сопоставления двух памятников. Поэтому необходимо обратиться к известным нам фактам о деятельности ростовских зодчих во второй четверти XVI века.

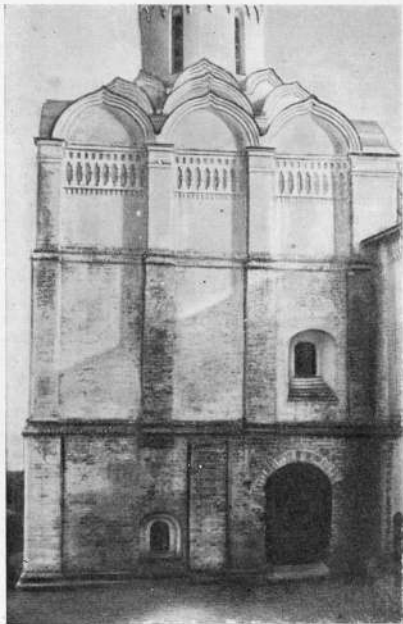
Ростовские мастера вели строительство на обширной территории, входившей в состав Ростовской епархии. В 1520-х годах каменные храмы строились главным образом в монастырях, территориально близких к Ростову (Борисоглебский на Устье, Никитский и Данилов в Переславле-Залесском, Троицкий в Калыжине). В 1530-х годах в пределах Ростовской епархии происходит перемещение центра тяжести каменного строительства в богатые северные монастыри. Известный толчок в этом направлении дали крупные вклады, помещенные в них Василием III в 1528 году.

В 1530—1534 годах строится трапезная Ферапонтова монастыря, в 1531—1534 — церковь Гавриила и Иоанна Предтечи в Кирилло-Белозерском, в 1537—1542 — собор, а вслед за ним — трапезная в Спасо-Прилуцком. Примерно к этому времени относится, вероятно, трапезная Корнильева-Комельского монастыря, сохранившая характерный карниз из выщипанных и поставленных на ребро кирпичей<sup>27</sup>, а также казенная палата (так называемое «сушило») Ферапонтова монастыря. Таким образом, мы наблюдаем почти непрерывное каменное строительство на довольно



Успенская церковь и трапезная палата.  
Схема реконструкции плана

<sup>27</sup> Фотография памятника имеется в фототеке Вологодского Областного краеведческого музея.



Введенская трапезная церковь Спасо-Прилудского монастыря. Фрагмент северного фасада

лудкой и Спасо-Каменной трапезных церквей украшают почти полностью идентичные пояса узорной кладки. Одинаково сужаются у них стены и лопатки в каждом последующем ярусе. Сопадает профилировка цоколей, отмечающих основные ярусы в обеих церквях (стр. 454).

В числе названных выше построек две — трапезная церковь Ферапонтова монастыря и церковь Архангела Гавриила — имели сверху звонницы. Интересно отметить, что эти памятники, сильно отличающиеся своей композицией, в устройстве проемов венчающих их звонниц имеют поразительное совпадение вплоть до мельчайших деталей. У обоих поверх арок звона поднимались яруса кокошников. Три яруса кокошников Благовещенской церкви сходились к венчающему барабану. Звонница церкви Гавриила вследствие больших размеров памятника отделена от централь-

ограниченной территории, ведущееся на протяжении по крайней мере пятнадцати лет.

Вполне допустимо предположить, что в этом строительстве принимал участие и Григорий Борисов, который оказывается в 1540-х годах в самом центре Вологодско-Белозерского края. Об одной из возможных его работ позволяет заключить дошедшее до нас в поздней редакции предание о чудесах, имевших место при постройке в 1546 году церкви Павла в Павло-Обнорском монастыре под Вологодой. Игумену Протасию во сне явился основатель монастыря преподобный Павел, запретив ему касаться своих мощей; после этого игумен призвал к себе мастера «именем Григория» и приказал заделать гроб святого<sup>28</sup>. Совпадение дат, имен и территории дополняется и совпадением архитектурного типа: не дошедшая до нашего времени Павловская церковь тоже была церковью «под колоколами».

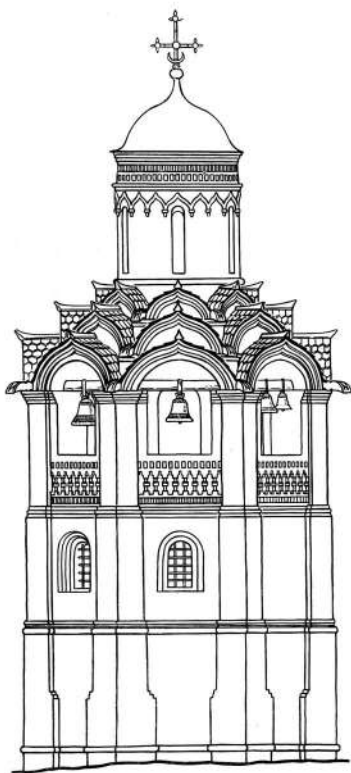
Важно отметить, что детали убранства Успенской церкви находят близкие аналогии среди других памятников Белозерья и Вологды — трапезных церквей Ферапонтова монастыря и особенно Спасо-Прилудского монастыря, наиболее близкой к ней по времени. Стены При-

ного барабана и представляет собой замыкающуюся по периметру стен аркаду, также увенчанную ярусами кокошников. Одинакова и профилировка карнизов и высота от низа звонницы до карниза под аркой — 16 рядов кладки. Знаменательно, что на те же 16 рядов кладки сохранились и стены звонницы Успенской церкви.

С завершениями белозерских храмов «под колоколами» перекликается и верх трапезной церкви Прилудского монастыря. Под увенчанным кокошниками четвериком поднимаются еще два яруса кокошников, расположенных по восьмиграннику (стр. 454). Несколько более ранняя Введенская трапезная церковь Кирилло-Белозерского монастыря, граничная в плане, также венчалась ярусами кокошников<sup>29</sup>.

Сопоставление целого ряда памятников, близких к церкви-колокольне Спасо-Каменного монастыря, и, быть может, относящихся к творчеству одного зодчего, заставляет представить себе ее первоначальное завершение в виде кокошников, сходящихся над восьмигранной звонницей к венчающему барабану (стр. 455). Такая реконструкция расходится с высказанной В. А. Богусевичем точкой зрения, согласно которой звонница Успенской церкви венчалась шатром<sup>30</sup>. Однако для памятника XVI века восьмигранный план звонницы отнюдь не предопределяет еще ее шатровое завершение. Вспомним, что ни одна из столпообразных звонниц конца XV — первой половины XVI века не сохранила до нашего времени шатрового верха.

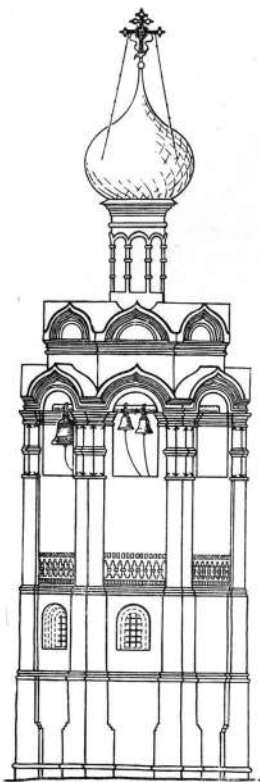
Наиболее ранним шатровым храмом «под колоколами», да и вообще наиболее ранним шатровым храмом с граненым (а не крестчатым) основанием является на сегодняшний день церковь-колокольня Александровской слободы, относящаяся к 1560-м годам. Вопрос же о первоначальном



Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря.  
Реконструкция первоначального вида

<sup>29</sup> С. С. Подъяпольский. Указ. соч., стр. 78—79.

<sup>30</sup> В. А. Богусевич. Новый архитектурный тип в русском зодчестве 16-го и 17-го столетий. — «Сборник Бюро по делам аспирантов ГАИМК», вып. 1. Л., 1929, стр. 95.



Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря после перестройки верха во второй половине XVII века.  
Реконструкция

чальном завершении граненых столбов монастырей — Спасо-Евфимиева и Покровского в Суздале, Спасо-Придубского в Вологде, Иосифо-Волоколамского и ряда других, несмотря на суждения о шатровом венчании этих памятников, строго говоря, продолжает оставаться открытым. С другой стороны, можно указать на ряд относящихся к XVI столетию столпообразных храмов-звонниц, увенчанных кокошниками и главой: церковь Григория в Хутыньском монастыре<sup>31</sup>, Георгиевский храм в Коломенском, колокольня Болдина монастыря. Поэтому независимо от установления наиболее ранней границы появления каменных шатровых звонниц приведенное выше сопоставление Успенской церкви с другими современными ей памятниками Белозерья и Вологды служит достаточно убедительным основанием для предлагаемой реконструкции.

Есть и еще один аргумент в пользу первоначального завершения церкви ярусными кокошниками. Эта композиция, совершенно не характерная для звонниц XVII века, вряд ли случайно появилась при перестройке верха памятника после пожара 1657 года (см.р. 454). Очевидно, требование заказчика или желание самого мастера восстановить церковь «по старине» удержало строителей от завершения храма-колокольни столь обычным для XVII века шатром.

Остается сказать несколько слов об ансамбле Спасо-Каменного монастыря. В 1558 году в нем была выстроена третья каменная церковь во имя Усекновения главы Иоанна Предтечи, квадратная<sup>32</sup>, переставшая существовать уже в давнее время. Известно лишь, что в 1670 году она была одноглавой, с каменной папертью<sup>33</sup>. Остальные монастырские сооружения на протяжении всего XVI века продолжали, видимо, оставаться деревянными. Лишь некоторые более поздние свидетельства позволяют нам в самых общих чертах представить необычный облик маленького монастыря, затерянного среди огромных водных просторов Кубенского озера. Составленная в 1740 году «Ве-

<sup>31</sup> Н. Н. Вороницкая. Хутыньский столп 1535 г. — «Советская археология», 1946, кн. VIII, стр. 330.

<sup>32</sup> Н. И. Суворов. Описание Спасо-Каменного... монастыря, стр. 12.

<sup>33</sup> Вологодский государственный областной архив, ф. 883, е. хр. 44, л. 49.



Общий вид Спасо-Каменного монастыря в XVI веке. Реконструкция

домость Спасо-Каменного монастыря» сухо сообщает: «Настоятельских и брачских и служительских двадцать келей с сенни и з засенными круг острова построены на рянах деревянных же длиною на девяносте шириную и з засенными каждая по четьре сажени троеаршинных»<sup>34</sup>.

Можно полагать, что на маленьком острове, защищенном со всех сторон водой, прежде не находилось места для крепостных стен. Более ранний документ — опись 1670 года — умалчивает о какой-либо монастырской ограде<sup>35</sup>. Это тем более вероятно, что вплоть до польско-шведской интервенции (а зачастую и позже) большинство северных монастырей не имело сколько-нибудь серьезного военного значения. Так, например, известно, что даже у такого крупного монастыря, как Антониев-Сийский, в 1604 году не было никакой ограды<sup>36</sup>.

Лишенный крепостных стен, обнесенный сплошным рядом деревянных келей, Спасо-Каменный монастырь (стр. 457) заставляет вспомнить об известных строках из житийной литературы, посвященных основанию одного из монастырей: «По сем же постави келии четвергообразно убо окрест сея устроив келию к келии совокупле и уровнив я под один покров крепостно и стройно...Посреде же убо Лавры стояще Богоматере церковь яко некое око, всюду зряща...и отовсюду преславно всеми видимо»<sup>37</sup>.

Стены келей, подымавшиеся на деревянных ряках прямо из воды, и встающие из-за них стройные белоснежные храмы, увенчанные пышной короной кокошников, придавали монастырю сходство со сказочным градом.

<sup>34</sup> Вологодский государственный областной архив, ф. 496, е. хр. 1341, л. 26 об.

<sup>35</sup> Там же, ф. 883, е. хр. 44; Н. И. Суворов. Указ. соч., стр. 14—19.

<sup>36</sup> «Краткое историческое описание монастырей Архангельской епархии. Архангельск, 1902, стр. 104.

<sup>37</sup> «Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого большого мужского монастыря». СПб., 1895, прим. 16.

## К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КАМЕННОЙ И ДЕРЕВЯННОЙ АРХИТЕКТУРЫ В РУССКОМ ЗОДЧЕСТВЕ XVI века

В. И. ШЕРЕДЕГА

# В

ПРОС о взаимовлиянии каменных и деревянных построек в русском зодчестве XVI века давно привлекал внимание исследователей. В появлении многих нетрадиционных форм и типов сооружений в монументальном каменном зодчестве XVI века многие хотели видеть воздействие деревянной архитектуры. В свое время М. Н. Тихомировым<sup>1</sup> было обнаружено летописное свидетельство, прямо документирующее это положение. В то же время соображения общего порядка давали основания ученым предполагать ведущую роль каменной архитектуры и ее влияние на формы деревянного зодчества<sup>2</sup>, однако до сих пор это подтверждалось лишь строительной практикой и сохранившимися памятниками не древнее второй половины XVII века. В связи с этим кажется небезыңтересным привести документальные свидетельства, относящиеся к XVI веку и затрагивающие интересный нас вопрос.

В «Писцовой книге» города Можайска, составленной в 1595—1598 годах, мы находим следующую запись: «Да у государева царева и великого князя Бориса Федоровича всеа Руси двора на площади церк. Успения Пречистые Богородицы, дубова, брусевая, на каменное дело»<sup>3</sup>. Точная дата возникновения этого интересного памятника устанавливается благодаря присутствию на освящении храма Ивана Грозного в 1564 году. Возможно, что желание создать в Можайске церковь «на государевом дворе» возникло у Ивана Грозного еще в 1559 году, когда он надолго задержался в Можайске из-за дорожной распутицы и болезни царицы Анастасии<sup>4</sup>. Успенская церковь Можайска строится почти одновременно с созданием основных и наиболее крупных памятников национального зодчества середины XVI века —

<sup>1</sup> См. М. Н. Тихомиров. Малоизвестные летописные памятники XVI века. — «Исторические записки», кн. 10, 1941, стр. 88. Время написания летописи, согласно М. Н. Тихомирову, третья четверть XVI века.

<sup>2</sup> Подробное изложение разных точек зрения см.: М. А. Ильин, П. Н. Максимов, В. В. Косточкин. Шатровое зодчество XVI века. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 409—424.

<sup>3</sup> Писцовая книга города Можайска 1595—1598 гг. — «Писцовые книги Московского государства», ч. 1, отд. I. СПб., 1872, стр. 620.

<sup>4</sup> Дни и сны, архив. Краткая летопись Можайского Лукецкого второклассного монастыря с 1408 по 1892 год. М., 1892, стр. 18—19.

храмом Иоанна Предтечи в Дьякове, собором Покрова на Рву, Борисоглебским собором в Старице.

Памятник погиб в 1812 году и пока не найдены графические материалы, позволяющие с уверенностью судить об архитектуре Успенской церкви Можайска. Поэтому большое внимание следует уделить тексту той же «Писцовой книги». В контексте «Писцовой книги» обозначение «на каменное дело» представляется устойчивым типологическим термином, так как дальнейшее описание здания не содержит обычного уточнения — церковь «древена, клецки» или «древена, вверх». Значит, в XVI веке существовал сложившийся тип деревянного храма «на каменное дело», не бывший в новинку составителям «Писцовой книги».

Обращает на себя внимание отмеченный «Писцовой книгой» материал, из которого сложено здание «на каменное дело», — дубовые брус. Не могла ли эта техника более отвечать задаче подражания каменному образу, чем традиционные бревенчатые конструкции? Далее читаем: «да у тоуж церкви 4 предела: придел Усекновение честныя главы Ивана Предтечи, придел Петра Митрополита, Московского чудотворца, предел Никиты Переславского чудотворца»<sup>5</sup>. Сложен и спорен вопрос о композиции этих четырех приделов. Любое предположение будет, естественно, лишь гипотезой. Поэтому выберем из текста «Писцовой книги» сообщения, содержащие хотя бы косвенные данные для реконструкции архитектурного облика Успенской церкви.

«А в церкви Успения Пречистые Богородицы двери царские деревянные резные, рез на золоте и на серебре, а над царскими дверьми деисус стоячей на золоте — 15 образов, над деисусом праздники и пророки с праотцы, 30 образов, на золоте... Да над правым крылосом деисус, 3 обр., на прзелени, да деисус на северскими дверьми, 3 обр., на прзелени... Да на тяблех 52 образа — розные праздники и святые на золоте... Да в церкви ж 5 паникадил медяные на чепях железных... Да в пределе Усекновения честныя главы Ивана Предтечи двери царские, сень и столбцы на прзелени; на[д] царскими дверьми деисус, 7 образов на красках, венцы на золоте, да поникадило деревянное... Да в приделе у Петра чудотворца двери царские сень и столбцы на прзелени, венцы на золоте, деисус поясной семь образов... Да в приделе Никиты Переславского чудотворца двери царские сень и столбцы на прзелени, деисус стоячей на прзелени, 11 образов...»<sup>6</sup>.

Это описание позволяет видеть в главном храме Успения незаурядное по масштабу сооружение, вмещающее полный пятирусный иконостас со «стоячим» «Деисусом», и, возможно, увенчанное пятью главами (пять паникадил «медяных» на железных чепях). В сравнении с главным храмом размеры приделов кажутся незначительными: они вмещали в себя лишь иконостасы в «сокращенной редакции», завершившиеся деисусным чинном. Нет никаких указаний для реконструкции этих приделов внутри объема главного храма. Гораздо вероятнее предположить их самостоятельными объемами, примкнувшими к углам основного центрального здания, окружившими его. Приделы могли быть соединены между собой переходами, на которые поднимались по одной или трем лестницам-всходам.

Реконструированный в подобных формах Успенский храм на государевом дворе в Можайске представляется весьма оригинальным сооружением, особенно в типологическом отношении.

Какие же особенности архитектурного облика Успенской церкви позволили составителям Писцовой книги города Можайска 1595—1598 годов отнести ее к типу деревянных храмов «на каменное дело»? Сравнительная плоскость «брусной» кладки, сопоставимая с таким же качеством кладки из камня или кирпича? Завершение

<sup>5</sup> Писцовая книга г. Можайска, стр. 620.

<sup>6</sup> Там же, стр. 620—621.

храма главой-куполом или даже группой глав, а не шатром? Кроме того, мастера, построившие Успенскую церковь на государевом дворе в Можайске, возможно, воспроизводили здесь столичный образец великокняжеской дворцовой церкви — Благовещенский собор Московского Кремля, который как раз в 1564 году достраивается четырьмя примкнувшими к углам приделами? Эти частные и общие вопросы ждут своего самостоятельного и подробного изучения. Их важность, по-видимому, в том значительном распространении, которое получил в московском периоде зодчества тип деревянного храма «на каменное дело».

Писцовые книги Московского государства XVI века упоминают подобные храмы неоднократно. Так, «древен, на каменное дело» был храм Петра и Павла за государевыми хоромами в Коломенском кремле, так же, очевидно, построенный в царствование Ивана Грозного<sup>7</sup>. Таким же был соборный храм архангела Гавриила, существовавший в Тульском кремле XVI века<sup>8</sup>, и несколько церквей на Тульском посаде<sup>9</sup>.

Можно с уверенностью констатировать, что тип деревянного храма «на каменное дело» появился в московском зодчестве не позднее середины XVI века, а скорее всего несколько ранее. Стремление заказчика воспроизвести в дешевом и удобном с точки зрения темпов строительства материале — дереве — монументальные формы великолепных каменных зданий, которыми так украсилась Москва в конце XV — начале XVI века, более чем понятно. Но сложившийся тип деревянного храма «на каменное дело» не мог, думается, по разным причинам, и прежде всего в силу непреодолимых технических и конструктивных свойств материала, оставаться только копией своего более долговечного собрата — каменного здания. Обязательное воспроизведение некоторых отличительных форм каменной архитектуры (например, пятиглавия) не могло мешать проникновению в художественный образ здания качеств, идущих прежде всего от материала постройки — дерева. Особенно разительным должно было быть отличие интерьера собственно каменного здания от деревянного «на каменное дело», где, судя по описанию Успенской церкви в Можайске, а также по более поздним монументальным памятникам деревянного зодчества, преобладала многопридельность плана, пространственная изолированность объемов.

Если наше предположение верно и тип деревянного храма «на каменное дело» сложился уже в начале XVI века, не мог ли именно внутри этого двойственного по своей природе архитектурного организма возникнуть тот симбиоз кардинальных принципов каменного и деревянного зодчества, который так поражает историка архитектуры в храмах Иоанна Предтечи в Дьякове и соборе Покрова на Рву? В связи с этим предположением можно ли считать случайной ту устойчивость, с которой мастера, построившие собор Покрова на Рву, расписывая «под кирпич» основные архитектурные элементы — стены, пилоны, своды<sup>10</sup>, как бы подчеркивали, что замечательное творение создано не из дерева, а из камня.

В любом случае введение в историю русской архитектуры XVI века типа зданий «деревянных на каменное дело» обогатит наше представление о сложном и многообразном процессе взаимодействия каменного и деревянного зодчества.

<sup>7</sup> Писцовая книга г. Коломна 1577—1578 гг. — «Писцовые книги Московского государства», ч. 1, отд. I. СПб., 1872 стр. 304.

<sup>8</sup> Писцовая книга г. Тулы 1587—1589 гг. — «Писцовые книги Московского государства», ч. 1, отд. II. СПб., 1877, стр. 1079.

<sup>9</sup> Ср. М. Н. Тихомиров. Россия в XVI столетии. М., 1962, стр. 333.

<sup>10</sup> В том числе и уникальные для каменной архитектуры XVI века горизонтальные своды-полки.



# ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ИЗРАЗЦОВ УСПЕНСКОГО СОБОРА В г. ДМИТРОВЕ

А. В. РЫДИНА

**Т**щательное археологическое обследование памятников архитектуры дает реальную возможность для пересмотра бытовавшей ранее точки зрения о незначительной роли монументальной скульптуры в искусстве Древней Руси. Трудно предположить, что декоративная традиция в древнерусской архитектуре была мертва на протяжении веков и только в многокрасочных изразцовых панно и резном каменном уборе соборов XVII столетия возродилась на новой основе. Именно сомнение в этом наталкивает на дальнейшее изучение изразцовых вставок Успенского собора в Дмитрове. До сих пор не установлено окончательное время их создания, хотя к ним нередко обращались историки искусства. Серьезному анализу дмитровских изразцов посвящена работа Н. Воронца и В. Воронова, опубликованная в 1916 году<sup>1</sup>. Они склонялись датировать панно XV веком. В статье приведена и точка зрения В. Н. Шепкина, который по палеографическим данным относил изразцы ко второй половине XIV или вернее всего к XV веку<sup>2</sup>. А. И. Некрасов полагал, что дмитровские изразцовые рельефы, в частности изображение Георгия, восходят к эпохе дмитровского князя Юрия Васильевича, т. е. ко второй половине XV века<sup>3</sup>. К этому первоначальному решению вопроса присоединились и современные исследователи Н. Н. Воронин и Ю. И. Аренкова<sup>4</sup>.

Специалист по керамике А. В. Филиппов датировал рельефы серединой XVI века, опираясь, главным образом, на их технологические особенности<sup>5</sup>. А. В. Филиппов подбирал В. Н. Лазарев в работе «Дионисий и его школа». Говоря о судьбах рельефа в XVI веке, Лазарев рассматривает изображение Георгия с южной стены

<sup>1</sup> Н. Воронец, В. Воронов. Изразцовые Расписия Успенского собора в Дмитрове. — «Сборник статей в честь графини П. С. Уваровой», М., 1916.

<sup>2</sup> Там же, стр. 96.

<sup>3</sup> А. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 276—277. Дмитровские «Расписия» А. И. Некрасов относил к XVI столетию на основании их близости к рельефам Старцацкого собора 1561 года (указ. соч., стр. 308—310).

<sup>4</sup> Н. Воронин. О некоторых рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. — «Советская археология», 1962, № 1, стр. 146—147; Ю. Аренкова. О происхождении изразцовых рельефов Успенского собора в г. Дмитрове. — «Советская археология», 1967, № 2, стр. 224—231.

<sup>5</sup> А. Филиппов. Русские позднеязычные изразцы XVI века. М., 1915; е г о ж е. Древнерусские изразцы, вып. 1. М., 1938, стр. 26.

Успенского собора в Дмитрове как отражение «ермолинского» пластического стиля в недрах XVI столетия <sup>6</sup>.

Отсутствие единой точки зрения на датировку дмитровских панно не дает возможности по достоинству оценить их историко-художественное значение и место в развитии русского искусства. Отнесенные ко второй половине XVI века, они как бы станут в один ряд с декоративным убранством XVII столетия, оторвавшись от традиций предшествующего периода; датированные XV веком — заполнят пробел между рельефными циклами Владимиро-Суздальской Руси и архитектурным убранством конца XVI—XVII веков. Тогда поиски синтеза монументального архитектурного объема и декора предстанут как единый процесс, не прерванный, а лишь ослабленный татарским завоеванием.

К настоящему времени «Распятия» дмитровского собора лучше изучены, чем круглое панно «Геorgia Змееборца», ибо имеющиеся исследования касаются главным образом «Распятий». По этой причине в данной работе основное внимание уделяется именно ему.

Еще Воронец и Воронов отмечали признаки дмитровских «Распятий», типичные для памятников XIV—XV веков: семиконечный крест, древнюю форму поволочного плата, едва заметный изгиб тела Христа, правильное горизонтальное положение его рук. Они справедливо подчеркивали разницу этих композиций с более изысканным старинным «Распятием» 1558—1561 года, хотя не отрицали их общей иконографической близости <sup>7</sup>. Мысль о создании двух дмитровских «Распятий» в XV веке поддержал Н. Н. Воронович, увидевший в них повторение знаменитого Свято-славова креста Георгиевского собора в Юрьеве-Польском <sup>8</sup>. К нему присоединилась Ю. И. Аренкова <sup>9</sup>.

Трактовка «Геorgia» по сравнению с «Распятиями» отличается более тщательной проработкой деталей. Этот факт нетрудно объяснить. Распятия размещены высоко — в центральных закомарах северной и южной стен собора, т. е. рассчитаны на рассмотрение снизу. Георгий же расположен на восточной лопатке южного фасада гораздо ниже, так что все мелочи композиции могли быть доступны зрителю. Таким образом, различие в тщательности исполнения говорит не о разновременности панно, а об умении мастеров профессионально рассчитать точку зрения. Однако хотелось бы более обоснованно датировать вещи XV веком. Для этого необходим подробный анализ композиции с «Чудом Геorgia о змие».

Обратимся к иконографии. Перед нами широко распространенный на Руси с XIII по XV век тип Геorgia-змееборца. В. Н. Лазарев, отмечая его особую устойчивость в новгородской живописи, считает, что даже московские мастера не внесли ничего нового в эту типично новгородскую композицию <sup>10</sup>. В XVI веке в живописи Новгорода появляется более древний иконографический тип Геorgia, представленного в виде стоящего воина, а в Москве — домонгольский вариант изображения великомученика. Хотя в XVI веке «Чудо о змие» продолжало бытовать в иконописи, но тема эта находила место не в сфере аристократического искусства, а, в основном, в его народных почвенных направлениях. Однако с конца XV в. изменилась

<sup>6</sup> В. Лазарев. Дионисий и его школа. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 541.

<sup>7</sup> Н. Воронец, В. Воронов. Указ. соч., стр. 93—95. Предположение многих исследователей об одновременности дмитровских «Распятий» со старинным обычно опирается на факт иконографии в Дмитрове старинного князя Владимира Андреевича. Однако и анализ палеографии, сделанный В. Н. Щепкиным, и заметная примитивность стиля дмитровских панно по сравнению со старинным иконографическим заставляют принять точку зрения Н. Вороновича и В. Воронова.

<sup>8</sup> Н. Воронович. Указ. соч., стр. 146—147.

<sup>9</sup> Ю. Аренкова. Указ. соч., стр. 224—231.

<sup>10</sup> В. Лазарев. Новый памятник ставковой живописи XII века и образ Геorgia-воина в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский вестник», т. VI. 1953, стр. 216—217.



Георгий. Изразец фасада собора в г. Дмитрове



и сама композиция: Георгий стал более изящным, появился парящий ангел с короной, новые детали в эпизоде с царевной<sup>11</sup>. Таковы, например, житийная икона конца XVI века из церкви Георгия «на площадке» в Костроме (годуновская школа, собрание Гос. Третьяковской галереи)<sup>12</sup> или северная икона «Георгий» XVI века из того же собрания. Какую бы глубоко-народную традицию ни выражали эти вещи, — в них ясно ощущаются художественные тенденции XVI столетия. Отсюда изысканные, удлинённые пропорции фигур, мягкий изгиб торса Георгия, обостренный линейный ритм складок, занимательная повествовательность жития и сложная декоративная архитектура. Дмитровский Георгий рядом с ними выглядит угловатым и скованным, без всякого намека на уточненность воинских образов XVI века, которые в Москве получили высочайшее воплощение в святом воине Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря.

Возможно ли предположить, чтобы в середине XVI века на фасад главного собора Дмитрова<sup>13</sup> попал такой архаичный вариант Георгия-змееборца? Думается, что нет. Вероятнее всего, дату создания изразцов надо искать где-то между концом XV и первой четвертью XVI столетия.

Обратимся теперь к истории Дмитрова. Рост города как основного северного порта Москвы «стал особенно сказываться в XV столетии, когда Дмитров сделался стольным городом особого удельного княжества. Дмитров доставался вторым сыновьям великого князя, следовательно считался самым завидным уделом, поскольку великие князья наделяли своих детей по старшинству»<sup>14</sup>. Так, Василий Тёмный передал город второму своему сыну Юрию Васильевичу, а Иван III — Юрию Ивановичу. Самым значительным удельным князем Дмитрова был Юрий Васильевич (1441—1472 год). В 1462 году он получил в удел Дмитров, Можайск, Серпухов, Хотунь и несколько московских сел<sup>15</sup>. Будучи храбрым воином, Юрий особенно прославился в походе на татар в 1472 году, где получил смертельную рану<sup>16</sup>. Токмаков на основании летописных сведений отмечает заботу князя о красоте и славе своего города. «Князь Юрий Васильевич, известный своими добродетелями... и воинскими подвигами, имел пребывание в Дмитрове и много заботился об украшении своей резиденции, паче всех прежних его удельных князей, чему между прочим свидетельствует его жалованная грамота «дому пречистой Богородицы», т. е. Успенскому собору»<sup>17</sup>. Вспомним, что первое упоминание об этом соборе относится как раз к 1472 году<sup>18</sup>, т. е. к году кончины Юрия Васильевича<sup>19</sup>.

Однако тут возникает вопрос о технике керамических вставок. Рельефы сделаны из светлой, желтоватой глины и окрашены прозрачными глазуриями — желтыми, зелеными и коричнево-фиолетовыми<sup>20</sup>. По мнению А. Филиппова, техника очень сложная, которая «не только не применялась на Руси раньше, но не нашла себе места в русской художественно-архитектурной керамике и в последующие века»<sup>21</sup>. М. Рабинович, исследуя московскую керамику<sup>22</sup>, отмечает, что в районе Москвы сейчас есть залежи красной глины типа суглинков, пригодной лишь для грубых

<sup>11</sup> В. Лазарев. Указ. соч., стр. 218, 220.

<sup>12</sup> «Древнерусская живопись в собрании Третьяковской галереи». Альбом. М., 1958, табл. 58.

<sup>13</sup> С 1569 года Дмитров входит в состав опричных территорий.

<sup>14</sup> М. Тихомиров. Средневековая Москва в XIV—XV веках. М., 1957, стр. 134.

<sup>15</sup> И. Токмаков. Историко-статистическое и археологическое описание города Дмитрова. М., 1893, стр. 12, 15.

<sup>16</sup> И. Токмаков. Указ. соч., стр. 17.

<sup>17</sup> Там же, стр. 21.

<sup>18</sup> Н. Воронин. Указ. соч., стр. 146.

<sup>19</sup> Позднее, в период княжения Юрия Ивановича (1504—1533) собор был полностью перестроен. Датировка изразцовых вставок XV веком предполагает их использование для украшения стен нового собора.

<sup>20</sup> А. Филиппов. Русские поливные изразцы XVI века, стр. 10.

<sup>21</sup> А. Филиппов. Древнерусские изразцы, вып. 1, стр. 27.

<sup>22</sup> М. Рабинович. Московская керамика. — МИА СССР, № 12. М., 1949, стр. 63.

изделий, но в древности использовалась и красная гончарная, а также розовато-кремовая глина типа гжельской. Сведений же о залежах светлой глины близ Москвы пока нет. Однако дмитровским краеведам известна светлая гончарная глина местного происхождения, из которой, несомненно, и были изготовлены пanno Успенского собора. Что же касается техники прозрачных свинцовых глазурей, то она очень сильно отличается от того, что известно московским ремесленникам не только в XV но и в XVI веке<sup>23</sup>. По мнению М. Рабиновича, в Москве «наиболее древними из встречающихся изразцов являются неполные рельефные изразцы из красной обожженной глины — так называемые красные изразцы. Они датируются обычно концом XVI века и главным образом первой половиной XVII века»<sup>24</sup>. Однако сейчас известны более ранние попытки заменить резной камень глиной. Это фризы собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде и церкви Ризоположения в Кремле XV века, а в начале XVI столетия — фриз церкви в селе Юркино под Москвой<sup>25</sup>. Все эти рельефы лишены глазури.

А. Филипов заметил еще одну интересную особенность изразцов Успенского собора в Дмитрове: они сложнее по цвету, чем близкое к ним по технике старинное «Распятие» середины XVI века<sup>26</sup>. Не говорит ли это о том, что данный способ производства изразцов, многодельный и дорогостоящий, был отменен в сторону потребностями массового керамического производства конца XVI—XVII столетий и был заменен более простым и дешевым?<sup>27</sup> Подобные примеры знает история древнерусского ремесла. (Например, вспомним судьбу зерни, которая в изделиях ремесла стала заменяться имитирующим литьем, или чеканку, вытесняемую в рядовых произведениях штампом. Настоящая зернь и чеканка продолжают бытовать лишь в дорогих вещах.)

Обратимся к истории гончарного дела за пределами Москвы. Если в Москве начальная стадия гончарного производства определилась лишь к концу XV века, то новгородский гончарный конец Софийской стороны упоминается в летописях с середины XII века<sup>28</sup>. Глазурованные же плиты XVI века из Псково-Печерского монастыря говорят уже не о начале, а о широком развитии гончарного дела во Пскове, которое, очевидно, имело там свою историю. Действительно, на псковской почве известны и более древние поливные изразцы — это изразцовые вставки из церкви Георгия «со Вязозу» 1494 года, которые, вероятно, украсили барабан купола и входили в состав целого изразцового пояса<sup>29</sup>. Подобные поясники заметил Н. Окулич-Казарин, путешествуя по Пскову: «Кажется с конца XV века появляются цветные изразцовые поясники, придающие новую прелесть церковным куполам. К сожалению, теперь почти все эти изразцы замазаны и забелены и только кое-какие остатки их сохранились на Сергиевской и Залужья, Георгиевской со Вязозу и Михайло-Архангельской церквях»<sup>30</sup>. Правда, изразцовые украшения Сергия в Залужья и Михайла в Архангела принадлежат уже XVII веку, но сам факт существования изразцов Георгия «со Вязозу» говорит о древнейшей псковской традиции цветных рельефных кера-

<sup>23</sup> Исключением является декор Троицкой (ныне Духовской) церкви Троице-Сергиевой лавры, построенной в 1476 году псковскими мастерами. Западный фасад ее украшен терракотовыми балюстрадами, покрытыми прозрачной фиолетовой глазурью. По-видимому, псковичи принесли с собой еще неизвестные в Москве рецепты изготовления цветных изразцов.

<sup>24</sup> М. Рабинович. Указ. соч., стр. 83. Ю. Аренкова. Указ. соч., стр. 231.

<sup>25</sup> Ю. Аренкова. Указ. соч., стр. 229, 231.

<sup>26</sup> А. Филипов. Русские поливные изразцы XVI века, стр. 10.

<sup>27</sup> О большой древности цветных глазурей говорит и тот факт, что в «фризских» эмалевых изразцах второй половины XVII века глазури встречается как редкое и, по-видимому, перелачное явление. Позже эмаль окончательно вытесняет скромные и мягкие по цвету глазури (А. Филипов. Древнерусские изразцы, стр. 48—51).

<sup>28</sup> А. Филипов. Указ. соч., стр. 16.

<sup>29</sup> Там же, стр. 25, табл. 10, 11.

<sup>30</sup> Н. Окулич-Казарин. Спутник по древнему Пскову. Псков, 1913, стр. 55.

мических вставок в архитектуру, которая намного опередила тот же процесс на московской почве. А о несомненном и прямом воздействии Пскова на Москву указывает подлинной узор Духовской церкви.

Более древние примеры применения цветных изразцов известны в искусстве западнорусских княжеств. Это облицовочные майоликовые плиты и зеленые поливные блюда и чаши в стенах «Нижней церкви» Гродненского кремля XII века<sup>31</sup>, а также керамические вставки Коложской церкви в Гродно XIII века, которые были конструктивно связаны со стенами постройки<sup>32</sup>. На их основании Филиппов делает вывод о непрерывности производства цветных изразцов в Западной Руси, в отличие от Киева, Золотой Орды и Москвы<sup>33</sup>. Однако отсутствие изобразительных мотивов не дает возможности провести конкретные аналогии с дмитровскими вещами. Псков все же остается более основательной почвой для сравнения, и представляется правомерным включить в определение Филиппова не только Западную, но и Северо-Западную Русь.

Община Дмитрова с Севером было обусловлено в XV веке его положением в качестве ближайшего северного порта Москвы. В устье реки Дубны «путь разветвлялся: одна ветвь шла на север, а другая — на запад... При посредстве Дмитрова поддерживались торговые отношения Москвы с далеким Севером»<sup>34</sup>. Существуют также конкретные сведения о связи Дмитрова с Новгородом и Псковом. Так, в 1406 году псковичи и новгородцы обратились к великому князю с просьбой о помощи, и он отпустил к ним своего сына Петра, который сидел на княжении в Дмитрове (1385—1428). Петр, улаживая новгородские дела, провел в Новгороде 10 дней<sup>35</sup>. В конце же 1460 года Василий Темный возил Юрия Васильевича с собой в Новгород. В феврале великий князь послал своего сына во Псков, где Юрия с великими почестями принимали<sup>36</sup>. Вполне вероятно, что Юрий обратил внимание на цветные глазураные изразцы, незнакомые Москве, и решил использовать псковских мастеров позже при строительстве каменного собора. В факте привлечения псковичей нет ничего фантастического, ибо их высокое строительное мастерство было широко известно на Руси, и они работали в конце XV века при сооружении соборов Московского Кремля.

Гродненские майоликовые вставки, изразцы церкви Георгия «со Взову» 1494 года и, наконец, плиты Псково-Печерского монастыря сделаны из красной глины и покрыты зеленой глазурью. Они гораздо примитивнее многокрасочных дмитровских панно. Где же в конце XV века производились крупные многоцветные изразцы? Исследование вопроса ведет в Германию. Филиппов подчеркивал, что «в расцвет кафельного производства в Германии...там выделялись кафли...более крупных размеров, доходившие до метра. Правда, у них применялась не красная глина, а более пригодная для выработки крупных изделий огнестойкая белая глина»<sup>37</sup>. Дмитровские керамические вставки также сложены из крупных частей, достигая в общей высоте около 3 м, и вынесены на наружные стены собора.

Могли ли немецкие мастера, знакомые с техникой кафельного дела, попасть в Дмитров? Например, «ест известно, что Юрий, прибывши во Псков, послал рать свою воевать немцев»<sup>38</sup>. Как будто не исключено использование пленных ремесленников при строительстве Успенского собора. Немцы могли проникнуть в Дмитров

<sup>31</sup> Н. Воронин, В. Лазарев. Искусство западнорусских княжеств. — «История русского искусства», т. I, М., 1953, стр. 307.

<sup>32</sup> А. Филиппов. Указ. соч., стр. 26.

<sup>33</sup> А. Филиппов. Указ. соч., стр. 25—26.

<sup>34</sup> М. Тихомиров. Указ. соч., стр. 134.

<sup>35</sup> Там же, стр. 7.

<sup>36</sup> Там же, стр. 15.

<sup>37</sup> А. Филиппов. Указ. соч., стр. 53, прим.

<sup>38</sup> И. Токмаков. Указ. соч., стр. 15.

и через Псков, который, будучи важным торговым посредником между Европой и Азией, имел немецкий двор на Завеличье и был постоянным местом пребывания многочисленных иностранных купцов и ремесленного люда<sup>39</sup>.

Между тем во всем образном и художественном строе дмитровских панно настолько нет ничего немецкого, что данное предположение отпадает. Ранние поливные изразцы известны и в Венгрии, но там уже в XV веке им присущ ярко выраженный национальный характер.

В последней работе, посвященной дмитровским изразцам, Ю. Аренкова приходит к выводу о воздействии на них керамики Крыма и Средней Азии, опираясь при этом на раннее развитие там производства прозрачных глазурей (конец XIV — начало XV века), а также на торговые связи с Крымом семьи Ермолиных. Однако, она же отмечает разный химический состав глазури (в Средней Азии и в Крыму щелочной, а в Дмитрове — свинцовый)<sup>40</sup>. Но само по себе это различие ничего не решает. Вывод Ю. Аренковой представляется неверным потому, что в поисках истоков многоцветных дмитровских панно, надо идти от комплекса технических и стилистических приемов, а не от одного характера техники изготовления глазури. Основные же стилистические аналогии дмитровским изразцам мы находим также в искусстве Северо-Западной и Западной Руси. Широчайший круг северных и новгородских «замеборцев» ближе всего к дмитровскому «Георгию». Интересно, что он вызывает в памяти наиболее архаические варианты «Чуда о змие», а не тот рафинированный образ, который воплощен, в частности, в иконе XV века из Остроуховского собрания (ГТГ). Здесь скорее надо вспомнить житийную икону новгородской школы из ГРМ начала XIV века, «Георгия» на черном коне с архаизирующей диадемой XIV века (ГТГ), икону «Бориса и Глеба» 1377 года, а также северные иконы конца XV и XVI века такие, как, например, большой всадник из села Теребушки (ГРМ)<sup>41</sup>. Все эти вещи объединяет обобщенное понимание формы, мышление крупными плоскостями, четкость и острота рисунка, выразительность грубоватых деталей и отсутствие мягкости в силуэте. Почти везде — торс Георгия длинный и прямой, ноги непропорционально коротки. Лошади здесь похожи на народных привычных коньков, низкорослые, упругие, плотные, на толстых, коротких ногах. Особенно близки дмитровскому коню — лошади с иконы «Бориса и Глеба», а также новгородской житийной иконы начала XIV века (ГРМ). Как непохожи они на изящных, тонконогих скакунов с Остроуховской иконы или с московских икон конца XV века.

Все же основные аналогии надо искать не столько в живописи, сколько в пластике. Изразцы делались при помощи резной деревянной формы. Для такого монументального произведения, как «Георгий» Успенского собора, вероятно, не было крупного рельефа-образца, которым можно было бы воспользоваться как моделью. Поэтому естественно было обращение мастеров-резчиков к искусству малых форм, тем более, что в XIV—XV веках образцы с «Егорием Храбрым» получили на Руси особенно широкое распространение. Б. А. Рыбаков считает, что «в этих иконках впервые ясно чувствуется воздействие народного творчества на мастеров литья и резьбы»<sup>42</sup>. Что касается происхождения вещей, то представляется основательной точка зрения Я. И. Смирнова и В. Н. Лазарева. Лазарев подчеркивал, что наибольшее количество памятников с изображением святого Георгия связано с Новгородом<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Н. Окулич-Казарин. Указ. соч., стр. 36—37.

<sup>40</sup> Ю. Аренкова. Указ. соч., стр. 229.

<sup>41</sup> Привлечение икон XVI века вполне закономерно, так как иконография Георгия была устойчивой и часто позднейшие иконы, а особенно так называемые «северные письма», почти точно следовали древнейшим образцам. Икона из с. Теребушки воспр.: Э. С. Смирнова. Живопись Обонежья XIV—XVI веков. М., 1967, табл. 54.

<sup>42</sup> Б. Рыбаков. Прикладное искусство великокняжеской Москвы. — «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 218.

<sup>43</sup> В. Лазарев. Новый памятник станковой живописи XII века, стр. 217.



Это в равной степени касается и живописи, и резьбы. Я. И. Смирнов, исследователь Устюжского изваяния, считал родиной резных образков со змеёборцем русский Север, где надолго задержались отголоски древнейших языческих культов<sup>44</sup>. Оба положения подтверждаются материалами собрания деревянной резьбы Гос. Русского музея.

Когда сравниваешь дмитровского «Георгия» с произведениями резьбы, происходит то же самое, что при сравнении с иконописью. Он тяготеет не к изысканным московским воинам XV века, таким, как, например, «Георгий» костяной иконки XV века из Гос. Исторического музея или «архангел Михаил» из того же собрания<sup>45</sup>, а к их северным братьям. Они грубоваты, а порой просто примитивны по исполнению (иконка из бывшего Института им. Тенишевой в Смоленске «Георгий со святыми» и два образка с палатами и дравенной из ГИМ)<sup>46</sup>. Сила их не в пластической рафинированности, как в лучших вещах московской резьбы XV века, а в безыскусственной выразительности деталей и живости народной фантазии. Среди новгородских «Георгиев» есть подлинные шедевры резного искусства. Очень хороша, например, резная деревянная иконка Гос. Русского музея (Др/Д № 175)<sup>47</sup>. Тончайшая орнаментальная резьба в сочетании с ясными, ровными плоскостями, общность силуэта и отсутствие светотеневой дробности придают образцу мелкой пластики настоящую монументальность.

О связи дмитровского «Георгия» с мелкой пластикой говорит и круглая форма панно. В древнерусской живописи подобной композиции нет. Зато в круглых резных и литых образках и змеёвиках часто можно встретить изображение святых воинов. Таков литой образок с конным Георгием, найденный при раскопках в Изяславле (ГРМ), новгородский медный энкалпн XIII—XIV веков с Федором Стратилатом из собрания Анисимова<sup>48</sup>, а также весьма распространенные на Руси круглые деревянные образки с «Чудом о змие», служившие, подобно змеёвикам, охранительными талисманами<sup>49</sup>.

В указанных вещах как бы переплетаются две традиции — одна, связанная с бытованием в древней Руси языческих защитных амулетов, другая — с византийской резьбой XI—XII веков, где на круглых камнях часто встречаются изображения святых воинов (например, две вещи из собрания Загорского историко-художественного музея-заповедника № 1893, № 2461)<sup>50</sup>, это сочетание вполне естественно для Новгорода, ибо «культ Георгия был занесен в Новгород из Киева»<sup>51</sup>, и формы, типичные для Византии и Киевский Руси, были там по-своему осмыслены, переработаны и оживлены корнями народного творчества.

Не только в мелкой пластике, но и в живописи Пскова, Новгорода и Севера круг был одним из излюбленных мотивов. Тяга к геометризации форм, к собранным, компактным массам издавна отличала новгородских мастеров. Медальоны со святыми нередки на полях икон и в композициях резных крестов (вспомним, например, Егория Храброго в круге с Людогощенского креста 1359 года).

Истоки дмитровского круглого панно соблазнительно было бы искать, как это делает Ю. Аренкова, следуя за Я. Смирновым, на западноевропейской почве, это в виду круглые итальянские майоликовые иконы XV века, как, например, «Битва

<sup>44</sup> Я. Смирнов. Устюжское изваяние св. Георгия из Московского Большого Успенского собора. М., 1915, стр. 39—41.

<sup>45</sup> «История русского искусства», т. III, стр. 211, 213.

<sup>46</sup> А. Бобринский. Народные русские деревянные изделия, вып. VIII. М., 1911—1914, табл. 114 (I, 3, 4, 5).

<sup>47</sup> Там же, табл. 115, 2.

<sup>48</sup> А. Анисимов. Реставрация фресок Федора Стратилата в Новгороде. — «Старые годы», 1911, февраль, рис. 4.

<sup>49</sup> А. Бобринский. Указ. соч., табл. 114, № 10.

<sup>50</sup> Т. Никольская. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск. 1960, стр. 91, 92.

<sup>51</sup> В. Лазарев. Указ. соч., стр. 212.

Геorgia» на стене собора Богоматери и Георгия в Бранколи (Андреа делла Роббиа?)<sup>52</sup>. Однако эти вещи настолько противоположны дмитровскому изразцу по всей системе изобразительных средств, что их правильнее было бы расценить как параллельные явления, а не как источник влияния на древнюю Русь.

Возвращаясь к дмитровскому воину надо отметить своеобразную форму его одежды. На нем длинный пластинчатый доспех, без перевязи на груди. Такая деталь отличает его от большинства иконописных и резных Егориев XV—XVI веков. Аналогичный доспех можно найти в произведениях романской миниатюры XI—XII веков (два воина из композиции «Три Марии у гроба господня» Gospels of Gemblooux, Льеж, около 1025 года, или фигура четырехчастного листа кентерберийской рукописи 1150 года)<sup>53</sup>.

В этом плане интересный материал дает древнерусская медная пластика. В Загорском музее хранится литая серебряная иконка со св. Георгием XIV века, которую Т. В. Николаева считает ростовской работой. На обороте гравированное изображение Никиты с бесом<sup>54</sup>. Иконография Георгия здесь необычна: в его руке не копье или меч, а стяг с голгофским крестом, дракон отсутствует, на всаднике пластинчатый доспех. По стилю к нему близок шиферный резной образок XIV века из той же коллекции, хотя там Георгий дан в обычной иконографии и само исполнение несколько грубее<sup>55</sup>. На основании некоторых данных можно предположить, что иконки связаны не с Ростовской землей, а с Новгородом или Псковом. Будучи популярнейшим архиепископом, Никита (ум. в 1108 году), по-видимому, вызвал в новгородской среде и особый интерес к житию Никиты-мученика. Среди произведений новгородского искусства есть вещи, где Никита с бесом выступает также в сочетании с композицией «Чуда о змие». В качестве примера назовем новгородскую икону XVI века из б. собрания Лихачева (ГРМ). Вытянутое по вертикали тельно разбито на три фризиза. Наверху «Деисус», в центре — битва Георгия со змием, внизу — Никита, изгоняющий беса. И на иконе, и на серебряном литом образке эпизод с Никитой отмечен чертами занимательной бытовой сцены и коренным образом отличается от той трактовки избития беса, которая свойственна рельефу Дмитровского собора во Владимире или архаической резной иконке начала XIV века из Загорска<sup>56</sup>. Т. В. Николаева справедливо связывает последнюю с владими́ро-суздальским и московским искусством великокняжеского периода.

Поиски Георгия со стягом в рельефе ведут также во Псков, а не во Владимиро-Суздальскую Русь. Вспомним рельефную глазурованную плиту из церкви Георгия «со Взвозу» 1494 года. По поводу нее никак нельзя согласиться с А. И. Некрасовым, считавшим, что тут сказались своеобразные татаризмы, и композиция по этой причине имеет восточный характер<sup>57</sup>. В бородагом воине в острокопечном племе со стягом нет ничего татарского. Это, по-видимому, святой патрон церкви — сам св. Георгий, в изображении которого акцентируется не момент чуда, а чисто воинская тема. По иконографии он близок серебряному литому образку из Загорска, хотя псковский Георгий — более проstonародный образ, навеянный, очевидно, произведениями деревянной резьбы. Интересно, что здесь также, как в Дмитрове, фигура воина заключена в овальное обрамление. Это еще больше сближает вещи, создает дополнительное основание для выявления влияния псковской керамики на панно Успенского собора.

<sup>52</sup> Я. Смирнов. Указ. соч., стр. 327, табл. 14; Ю. Аренкова. Указ. соч., стр. 230.

<sup>53</sup> H. Swarzenski. Monuments of Romanesque Art. Chicago, 1954, табл. 79 (№ 183), табл. 131 (№ 296).

<sup>54</sup> Т. Николаева. Указ. соч., стр. 135—137, илл. № 130, рис. 29-а, 29-б.

<sup>55</sup> Там же, стр. 144—145, рис. 34, илл. № 30.

<sup>56</sup> Там же, стр. 31—32, рис. 24, илл. № 129.

<sup>57</sup> А. Некрасов. Указ. соч., стр. 276, рис. 197.

Какой же вывод можно сделать о круге произведений, близких дмитровскому всаднику по характеру доспеха? Наблюдения показывают, что эта форма одежды святого, восходящая к романским памятникам XI—XII веков. В XIV веке она продолжает бытовать в мелкой пластике, северо-западной по преимуществу. Таким образом, необходимость опираться на резьбу при изучении керамического панно становится особенно очевидной.

Однако всадник Успенского собора, несмотря на близость к образцам мелкой пластики, лишен того обаяния непосредственности, которое делает их столь привлекательными. В нем нет ни наивности народного произведения, ни изысканности современных ему живописных работ. Причина заключена в неоднородности графического и скульптурного приема, в сочетании не свойственного Руси высокого рельефа с графически обостренным пониманием силуэта, т. е. в том, что А. Некрасов назвал борьбой контурности с объемностью форм<sup>58</sup>. Но ведь такое противоречие конкретно выражает проявившееся к концу XV века тяготение к пластической стили, который не был достаточно подготовлен в недрах русской средневековой резьбы и потому не получил широкого развития. Перед нами памятник, где новое соседствует с традиционным. Именно это объясняет ощущение напряженности, возникающее при рассмотрении панно.

Здесь-то и возникает «ермолинская проблема». Почему-то принято считать Георгия Успенского собора в Дмитрове родным братом Георгия со Спасских ворот Московского Кремля<sup>59</sup>. На самом деле они близки только лишь наличием высокого рельефа. В. Н. Лазарев, характеризуя воина Спасских ворот, отмечает закругленность краев фигуры, правильность черт лица, т. е. стремление мастера воспроизвести старый иконописный канон<sup>60</sup>. Даже по фрагменту, сохранившемуся от ермолинского Георгия, можно судить о существенном различии между ними. В дмитровском всаднике нет намека на плавную закругленность контуров, на смелый трехчетвертной поворот фигуры и гармоничность черт лица. Он весь острый, угловатый, с высоко поднятыми узкими плечами. Движение рук лишено размаха, голова, длинная и узкая, посажена так, что шея почти незаметна. Эту разницу между изображениями паннов можно было бы попытаться объяснить новизной техники последней вещи и неумением мастера пластически подчинить себе незнакомый материал. Между тем в трактовке коня дмитровского Георгия мы видим и мягкость контуров, и умение справляться с закругленными объемами. Поэтому данное предположение отпадает. Дело здесь в существенном различии самого понимания пластики. Его тонко заметил Некрасов, противопоставляя чувственность и мягкость «ермолинских» образов тому господству «репрезентатизма», который определяет дмитровского воина. «Это уже не реалистический воин во время битвы, — говорит Некрасов, — а торжествующий всадник, поражающий змея как бы мимоходом в абстрактном пространстве»<sup>61</sup>.

Возвращаясь к Ермолину, вспомним, что приписываемые ему скульптурные работы не имеют все же точного адреса. До сих пор неизвестно, сам ли делал он фигуры для Спасских ворот или выступал в роли заказчика<sup>62</sup>. В основном В. Д. Ермолин вошел в русскую культуру как подрядчик и архитектор<sup>63</sup>, подновлявший камнем кремлевскую стену, собор Вознесения в Кремле, поставивший каменную трапезу в Троице-Сергиевой лавре и собравший рухнувший Георгиевский собор в Юрьеве-Польском<sup>64</sup>. Причем восстановление прославленного храма не отличалось ни особой

<sup>58</sup> А. Некрасов. Указ. соч., стр. 276—277.

<sup>59</sup> См. Ю. Аренкова. Указ. соч., стр. 230.

<sup>60</sup> В. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 540—541.

<sup>61</sup> А. Некрасов. Указ. соч., стр. 244—245, 276—277.

<sup>62</sup> Н. Ворониц. Указ. соч., стр. 147.

<sup>63</sup> М. Тимоширов. Средневековая Москва, стр. 154.

<sup>64</sup> ПСРЛ, т. XXII, ч. 1. СПб., 1911, стр. 157—161.

тщательностью, ни художественным чутьем в распределении резных камней. Вряд ли настоящий скульптор мог настолько небрежно отнестись к рельефному декору собора.

Если авторство В. Д. Ермолина в отношении керамических панно из Дмитрова кажется маловероятным, то его руководство в качестве подрядчика вполне допустимо. Тем более, что во владениях Ермолиных было гончарное производство дмитровского уезда<sup>65</sup> и им же принадлежали села Спасское-Семеновское и Старое Ермолинское на юге уезда и на севере по течению реки Стары<sup>66</sup>. О возможном участии Ермолина в организации работ по украшению Успенского собора говорит и тот факт, что в распределении изразцовых панно мастера приближались к декору Георгиевского храма в Юрьеве-Польском. Ермолин, поднимая его в 1471 году, несомненно, запомнил характер резного декора и расположение сохранившихся композиций на стенах. Эти впечатления могли сказаться во время работ его для Дмитрова в 1472 году. Если учесть, что московское искусство в XV веке стремилось превзойти совершенством все прежние эпохи и использовать все лучшее в наследии прошлого, то такой шаг Ермолина не покажется странным, ибо Москва в ту пору особенно бережно относилась к владими́ро-суздальскому наследию.

Мысль Н. Н. Воронина о том, что прототипом северного «Распятия» Успенского собора в Дмитрове являются Святославов крест северной стены Георгиевской церкви, кажется несколько прямолинейной. Владимиро-суздальские традиции имели место, однако не стоит преувеличивать их значение<sup>67</sup>. В дмитровском Успенском соборе «Распятия» расположены на двух стенах — северной и южной, а не на одном фасаде. Здесь можно видеть конкретное отражение местной легенды о явлении «Животворящего креста», которая относится к 1219 году. По преданию, крест был взят сначала в Никитский монастырь, а потом перенесен в Успенский собор<sup>68</sup>. Это, вероятно, и объясняет факт появления двух «Распятий» на стенах собора, посвященного Богоматери.

Что касается килевидного завершения «Распятий», а также орнаментальной ленты, обрамляющей северную композицию, то в решении вопроса об их происхождении трудно согласиться с Н. Н. Ворониным. Воронин видит здесь влияние килевидного верха Святославова креста и растительного резного орнамента Георгиевского собора в Юрьеве-Польском. На наш взгляд, более конкретные аналогии связаны с произведениями мелкой пластики. В XV веке особенно распространились резные и литые образцы с килевидным завершением. То же самое можно сказать по поводу орнамента. Декоративная лента «Распятия», помещающегося на северной стене, расположена по отношению к основному рельефу так же, как сканные оправы образцов мелкой пластики, современные самим вещам<sup>69</sup>. Таким образом, северное «Распятие» как бы в увеличенном виде воспроизводит резное произведение. Это

<sup>65</sup> Н. Воронин. Указ. соч., стр. 147.

<sup>66</sup> М. Тимоширов. Указ. соч., стр. 154; Ю. Ареникова. Указ. соч., стр. 230.

<sup>67</sup> Несмотря на определенную близость дмитровских «Распятий» к Святославова кресту, вряд ли одно владими́ро-суздальское наследие исчерпывает весь круг аналогий. В североурусском искусстве встречаются аналогичные «Распятия», резанные из дерева и раскрашенные. Например, «Распятие с предстоящими» из Музеевского монастыря в Карелии XVII века (найден экспедицией ГРМ в 1961 году), а также резная «Голгофа» из села Топсы Шенкурского уезда Архангельской губернии (И. Грабарь. История русского искусства, т. V. Скульптура. М., [1914], стр. 36). Независимо от позднюю дату вещей (XVII—XVIII века), они иконографически и стилистически тяготеют к «Распятиям» XIV—XV веков. По-видимому, здесь отражена древнейшая традиция украшения храмов большим резным композициями. И. Э. Грабарь (стр. 34—35) объясняет появление таких вещей на Севере влиянием южнорусского искусства, но, скорее всего, тут надо видеть результат многовекового развития народной северной резьбы по дереву. Данные примеры, на наш взгляд, говорят о том, что включение рельефных циклов в архитектурную образ храма не было монополией одной лишь Владимиро-Суздальской земли.

<sup>68</sup> И. Токмаков. Указ. соч., стр. 37—38.

<sup>69</sup> Оправы бывали и более поздние, но большое количество иконок сохранили старые сканные обрамления.

естественно, ибо пластика крупных форм была редким для Руси явлением и требовала особой подготовки, а резные поделки в виде икон, крестиков, папагит, амулетов и т. д. входили в самый быт человека, их формы были привычными и знакомыми. Обращение мастеров к мелкой пластике при решении большой синтетической задачи лишней раз свидетельствуют о глубоко народной основе древнерусской декоративной скульптуры.

Каким же образом панно Георгия связано с собором и каков его идейный смысл в этом памятнике? Есть ли здесь одна строгая иконографическая подоплека или значение панно связано с идеалами светского, а может быть и гражданственного характера? Что касается иконографии, то можно было бы вспомнить Богоматерь в окружении воинства из Печерского Патерика, однако в данном случае перед нами не святое воинство, а один Георгий-змееборец. Нет и такого изображения Богоматери, с которым мог бы быть связан образ Егория. Панно слишком значительно по занимаемому месту и слишком монументально, чтобы иметь подчиненное значение. Представляется, что роль Георгия как охранителя небесной иерархии тут исключена. Он изображен как святой патрон князя Юрия Васильевича, но само его положение на фасаде главного городского собора возвышает эту тему до высокого героического звучания. Именно поэтому для панно выбран вариант «Чуда о змие», где святой выступает в образе воина, поражающего оружием темные силы.

Георгий Успенского собора вызывает конкретные исторические ассоциации, связанные с историей Дмитровского княжества. Вспоминаются летописные упоминания о мужестве и военной славе Юрия Васильевича. В 1460 году он, будучи во Пскове, ходил на немцев, в 1471 году по просьбе великого князя московского участвовал в наступлении на Новгород, и, наконец, в 1472 году Юрий особенно отличился в походе на татар. Летописец отмечает, что татары, узнав о присутствии в войске князя Юрия, «начали медленно отступать, а ночью обратились почти в бегство». «понеже бо имени его трепетаху»<sup>70</sup>. Для всей Московской земли в то время вопрос мира и спокойствия играл особенно важную роль после кровавых лет «Шемякиной смуты» и «скорой татарщины» 1451 года. В этих условиях «Егорий Храбрый» на фасаде Успенского собора в Дмитрове явился утверждением большой общенародной идеи защиты отечества от междоусобиц и иноземных врагов.

Характерно, что памятник этот родился на московской почве; именно она в XV веке впитывала в себя все самое значительное из искусства прошлого и настоящего и творчески перерабатывала, рождая новые идеи и образы, которые отвечали потребностям времени.

Израцы Успенского собора в Дмитрове отражают одно из звеньев в цепи этого развития и демонстрируют еще раз сложность формирования московской художественной культуры XV века. В ее недрах рождались разные произведения искусства, не всегда равноценные по качеству, но знаменательные глубокими поисками образных средств, которые могли бы отразить эпоху национального подъема. Именно в этом смысле интересен Георгий Успенского собора в Дмитрове. В нем выразились напряженные искания времени, своеобразное экспериментирование с новым материалом, за которым московские мастера справедливо видели большое будущее. Здесь можно обнаружить и влияние псковской керамики и воздействие новгородского и владими́ро-суздальского искусства. Однако решающим источником все же оказалась многовековая традиция народной резьбы, которая всегда играла важнейшую роль в формировании декоративного искусства древней Руси.

Отмечая значение владими́ро-суздальского наследия для декора Успенского собора в Дмитрове, П. Н. Воронин рассматривает старинное «Распятие» как продолжение этой линии. Таким образом, три памятника разных эпох XIII, XV и XVI ве-

<sup>70</sup> Летопись Авраамки.— ПСРЛ, т. XVI. СПб., 1889, стр. 55, 95, 96, 128, 157, 165. Ср. также, ПСРЛ, т. XXV. М.—Л., 1949, стр. 297; т. XXV, стр. 250.

ка, оказываются соединенными одной нитью развития. Не слишком ли велик разрыв между ними и не случаен ли подбор вещей? Нельзя ли в таком совпадении видеть не результаты воздействия одного рельефного цикла на другой, а существование еще мало известной нам закономерности в декоративном оформлении древнерусских соборов? Ведь сюда же примыкают и указанные выше северо-западные и западно-русские образцы. Вряд ли иконография рельефов была строгой, но, несомненно, существовала определенная общность в расположении основных композиций, что мы видим на примере «Распятий». Со временем отдельные резные камни могли стесываться или изыматься совсем, а изразцы белились во время окраски церквей. Поэтому представляется очень важным тщательное изучение русской архитектуры археологами, которые, несомненно, откроют нам еще не одно свидетельство высокой декоративной культуры русского народа. Но даже тот материал, которым мы располагаем сегодня, позволяет судить о непрерывности развития рельефного декора на Руси.

## «ОБРАЗ ДМИТРИЕВ УДЕТ ЗОЛОТОЙ»

М. М. ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА

**Н** АДПИСИ, встречающиеся на древних памятниках материальной культуры, не только помогают установить, когда был сделан предмет и кто был его владельцем, но часто содержат сведения, не менее значительные, чем архивные документы. Иногда в поисках разгадки неясного смысла надписи открываются интересные страницы из истории культуры древней Руси.

В 1933 году в Гос. Исторический музей поступила в числе других предметов из Костромского музея икона «Захария и Елизаветы», написанная на деревянной доске с двумя шпонками и обложенная серебряной басмой<sup>1</sup>.

По своему лаконичному рисунку и колориту икона очень изящна. Она написана в теплых, преимущественно желто-розовых тонах. Стройные фигуры расположены на фоне киноварной завесы и выделены пятнами темно-зеленых одежд. Нежная расцветка гармонично увязывается с бледной позолотой басменного оклада, покрытого узорами равноконечных крестов и растительным орнаментом по раме. На верхней и нижней полосах рамы — вазоны, из которых поднимаются и симметрично расходятся в стороны изогнутые стебли с листьями и пятилепестковыми цветами; на боковых полосах — стройный орнамент, корни которого уводят к памятникам итальянского Возрождения — пышные листья, цветы и пальметки по сторонам прямого штамба. Двойной венчик иконы украшен синей и зеленой эмалью по сканному орнаменту.

Как живопись, так и серебряный оклад по стилистическим признакам могут быть отнесены к одному времени — XVI столетию. Эту датировку подтверждает и палеография странной надписи, сделанной чернилами на сорочке из грубого холста со швом посредине, покрывающей оборотную сторону иконы. Надпись содержит всего четыре слова, значение которых с первого взгляда непонятно: «Образ Дмитриев удет золотой». Как понимать эти слова? Кто, когда и для чего сделал эту надпись? Кто такой «Дмитрий», которому, по-видимому, принадлежал образ? Вот вопросы, ответить на которые — задача настоящей работы.

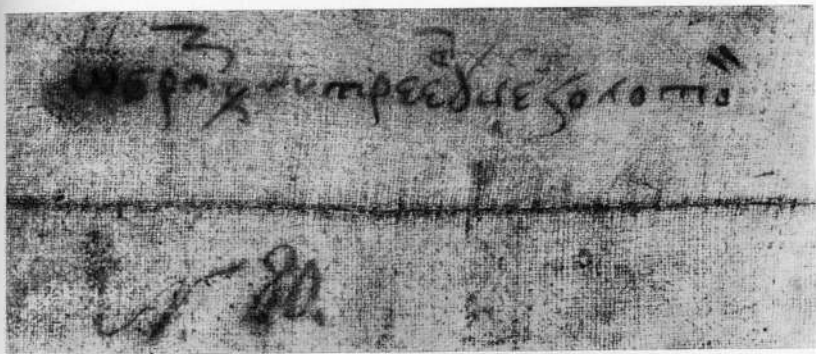
Происхождение иконы из Костромы наталкивает на поиски ее в описях ризниц костромских церквей и монастырей. По переписным книгам костромского Ипатьевского монастыря за 1595 год, в Троицком соборе, в приделе апостола Филиппа

<sup>1</sup> ГИМ, 75424, р. 31,3 × 25,4.



Икона «Захарии и Елизаветы». Вклад Дмитрия Ивановича Годунова. Конец XVI века. ГИМ





«Образ Дмитриев [взят, унесен] удет золотой»

и священномученика Ипатия, в числе многих значится икона, описание которой соответствует интересующему нас образу «Захария и Елизаветы»: «образ Зачатие Ивана Предтечи пядница, обложен серебром, венец с финифтом»<sup>2</sup>. Далее упоминается, что «у него дата серебряна». До нас икона дошла без даты, которая могла за истекшие долгие годы утратиться.

Кто же был Дмитрий, упомянутый в надписи — владелец или вкладчик образа? В монастырской описи нет сведений о том, когда и откуда попала в Ипатьевский монастырь икона «Захария и Елизаветы». Просматривая записи в книгах, встречаем большую группу вкладов, кратко помеченных лишь именем вкладчика: «Дмитриева данья Ивановича» или «Дмитриевы ризы Ивановича». Это вклады боярина Дмитрия Ивановича Годунова, родного дяди царя Бориса, который был настолько неразрывно связан с Ипатьевским монастырем, что там считалось достаточным упомянуть одно только его имя, без указания фамилии и чина, как это делалось по отношению к другим вкладчикам. Самый лаконизм надписи на иконе «Захария и Елизаветы» — «Образ Дмитриев» — заставляет предположить, что и она была отдана в монастырь боярином Дмитрием Ивановичем Годуновым.

Семья Годуновых была теснейшим образом связана с Ипатьевским монастырем, основанным в 1330 году их родоначальником, татарским мурзой Четом, получившим при крещении имя Захария. Благодаря постоянной поддержке и крупным денежным, земельным и вещевым вкладам Годуновых Ипатьевский монастырь стал известен в XVI веке как «пребогатая и преименитая обитель», а Годуновы именовались «начальниками обители»<sup>3</sup>. Дмитрий Иванович был самым щедрым вкладчиком из всей семьи. Владея крупным состоянием и не имея наследников, так как все его дети умерли, не достигнув зрелого возраста, он расходовал большие суммы денег, одаривая церкви и монастыри. Высокое художественное качество всех связанных с его именем вещей создает впечатление о Дмитрии Ивановиче как о человеке не только исключительно культурном для своего времени, но и несомненно, обладавшем большим вкусом.

<sup>2</sup> «Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года». М., 1890, стр. 36.

<sup>3</sup> М. Д и е в. Историческое описание костромского Ипатьевского монастыря. М., 1858, стр. 75, прим. 2.

Он широко использовал силы лучших московских серебряных и золотых дел мастеров, создавших для него немало великодушных произведений искусства. Он не только заказывал и приобретал новые вещи, но умел певить и древние памятники художественного мастерства. Среди вещей, принадлежавших Дмитрию Ивановичу Годунову, теперь хранящихся в различных музеях и выделяющихся своим издешеством, имеется византийский образок из стеатита <sup>4</sup>, хрустальная в серебряной оправе чаша XIV века и потир XV века из темно-красной яшмы, названной во вкладной книге Троице-Сергиева монастыря «камень-аспид» <sup>5</sup>.

По отношению к Ипатьевскому монастырю Дмитрий Иванович был не обычным вкладчиком. Он не только обогащал ризницу новыми вещами, но неустанно заботился о ее состоянии, лично пересматривая ее содержимое при частых посещениях монастыря, входя во все мелочи и внося различные изменения и исправления, которые считал нужными с эстетической точки зрения. По распоряжению Дмитрия Ивановича оплечья и кружева с одних облачений перешивались на другие и не только в тех случаях, когда ткани обветшали, но, по-видимому, исключительно потому, что так, казалось ему, будет красивее <sup>6</sup>. Он брал из ризницы и увозил в Москву серебряную утварь для переделки и замены более нарядными, более сложными по работе вещами. «В отписных книгах записаны Дмитриева же данья Ивановича два кандила серебряных глатких. И те кандила отосланы к Москве к Дмитрию Ивановичу. И Дмитрий Иванович в то место прислал два ж кандила серебряных: одно чеканное, позолочено, а круг его Деусис и святые чеканные, а на верху крест серебрян позолочен, да у него 5 чешей серебряных... А другое кандило лощатое... на нем подпись золочена» <sup>7</sup>.

Так же был переделан и сделан более нарядным серебряный с черневыми изображениями оклад на напестольное евангелие: «Дмитрий Иванович то евангелие имал к себе в Москве стронити; нынеча на том евангелие верхняя цака серебряна чеканная золочена, на ней распятие Христово, с сторону Пречстая Богородица, а з другую сторону Иван Богослов; по углом 4 Евангелисты на цаках на серебряных золочены чеканные». Оклад украшен четырьмя яхонтами и жемчужной обнизью. На нижней доске, оклеенной золотым атласом, затканном разноцветными шелками — серебряные, позолоченные литые жуки. Застежки серебряные, позолоченные, украшенные резьбой. Обрезы книги прикрывали три «застилки» из красного атласа на подкладке из желтой камки, расшитые жемчугом, «а кругом жемчугом веревочки золотные». В евангелие было вложено семь «прокладниц» с кистями из шелковых и золотных ниток и с варварками, расшитыми жемчугом <sup>8</sup>. В таком обогащенном виде оно вернулось в монастырскую ризницу.

Подобная деятельность боярина Дмитрия Ивановича дает объяснение неповытным словам второй части надписи на оборотной стороне иконы «Захария и Елизавета» — «удет золотой». 7 декабря 1588 года Дмитрий Иванович приехал в монастырь хоронить свою первую жену. В переписной книге это событие записано следующими словами: «был государь боярин Дмитрий Иванович Годунов в Ипатцком монастыре похоронять семью своей Агрипены, иноки Александры, привез Дмитрий Иванович окладных и складных 86 образов». К привезенным иконам было поднесено 48 «золотых» и 8 «серебряных».

7 декабря 1592 года, в четвертую годовщину после смерти жены, Дмитрий Иванович, неустанно вносивший изменения и дополнения в убранный церковью опекаемого им монастыря, приехал туда, и «золотые прикладывал и приказал строителю старцу Гурию золотые собрати от менших пидниц, которые он прикладывал, да

<sup>4</sup> ГИМ, 75021.

<sup>5</sup> Загорский историко-художественный музей.

<sup>6</sup> «Переписные книги костромского Ипатьевского монастыря 1595 г.», стр. 16—18.

<sup>7</sup> Там же, стр. 20—21.

<sup>8</sup> Там же, стр. 30—31.

велел те золотые на медные нити взнзати и прикласти к местным образам». 13 декабря игумен Варлаам с ризничим Маркелом и двумя старцами Гурием и Евстратием выполняли это предписание: с маленьких образов («спядниц») они сняли подвешенные к венцам золотые, «которые были прикладены на нитех» и перевесили их к большим «местным» образам. «К живоначальной Троице к новой, что Дмитрий Иванович привез, приложили 20 золотых,... да к Дмитрию Селунскому приложили 10 золотых... Да к пречистой Богородице и к Филищу и Ипатию приложили 7 золотых»<sup>9</sup>. Всего было перевешено с маленьких икон на большие «85 золотых и 6 сребренниц». Тогда же, очевидно, был снят золотой и с иконы «Захария и Елизаветы» и монастырским начальством была сделана об этом запись «удет» (т. е. взят, унесен<sup>10</sup>) «золотой».

Так постепенно стала ясной как вызывавшая недоумение надпись, так и история самого предмета. Икона «Захария и Елизаветы» в тонком басменном окладе не представляла большой материальной ценности. Но такой любитель искусства, каким был боярин Дмитрий Иванович Годунов, мог оценить ее красоту и изящество. Тема изображения ясно говорит о том, что икона была заказана им для первой жены Агришины, не оставившей после себя потомства, и после смерти которой в 1588 году он отвез икону, в числе восьмидесяти шести, в Ипатьевский монастырь. Подвешенный к иконе «золотой», по распоряжению боярина, был позднее, в 1592 году, с нее снят.

Одновременно с раскрытием истории предмета и значения надписи раскрывается и интересная личность бывшего его владельца Дмитрия Ивановича Годунова. По свидетельству Акселя Гильденстерна, сопровождавшего в 1602 году в Москву жениха Ксении Годуновой, герцога Гауса Шлезвиг Голштинского, это был живой, приветливый и радужный маленький, к тому времени уже дряхленький, старичок<sup>11</sup>. Записи в монастырских книгах и сохранившиеся памятники свидетельствуют о нем как о тонком ценителе и любителе родного искусства.

Широко известны имена западноевропейских меценатов, но мало знаем мы о таких эстетсах древней Руси, каким был Дмитрий Иванович Годунов, страницу деятельности которого раскрыла надпись, сделанная в 1592 году чернилами на холсте.

<sup>9</sup> Указ. соч., стр. 55.

<sup>10</sup> «Удети» — взятъ, увести (И. Срезневский. Материалы для словаря древнерусского языка, т. III).

<sup>11</sup> Путешествие его княжеской светлости герцога Гауса Шлезвиг Голштинского в Россию 1602 г.— ЧОИДР, кн. III. М., 1911, стр. 30—31.

## НАДВРАТНАЯ СЕНЬ ИЗ СЕЛА БЛАГОВЕЩЕНЬЕ

М. А. РЕФОРМАТСКАЯ

**Н**АДВРАТНАЯ сень с изображением «Евхаристии», вывезенная в 1919 году экспедицией Государственной Третьяковской галереи из села Благовещенье близ Загорска (раскрыта в ЦГРМ в 1934 году; ГТГ, инв. № 25543), вошла в литературу как пример московской живописи XV столетия. Уже первым исследователем сени Ю. А. Олсуфьевым<sup>1</sup>, обнаружившим ее в иконостасе деревянной церкви XVII века, а затем и другими специалистами, изучавшими этот памятник после расчистки (В. И. Антоновой, Н. А. Деминной, В. Н. Лазаревым, Н. Е. Мневой), было высказано мнение о принадлежности его к эпохе Андрея Рублева<sup>2</sup>. В 1960 году сень экспонировалась на юбилейной выставке Рублева<sup>3</sup> как одно из произведений, созданных в сфере влияния великого мастера. Как памятник рублевского времени сень справедливо фигурирует и на специально посвященных ей страницах «Каталога древнерусской живописи» собрания Третьяковской галереи (раздел В. И. Антоновой о московской школе XIV — начала XVI века)<sup>4</sup> и в монографии В. Н. Лазарева «Андрей Рублев и его школа»<sup>5</sup>.

Между тем конкретное определение происхождения и датировка данной иконы до сих пор кажутся не вполне окончательными. Так, по-видимому, следует усомниться и в датировке иконы 1411 годом, предложенной каталогом Третьяковской галереи, и в ограничении времени ее создания 1427—1430 годами, сделанном в книге В. Н. Лазарева. Спорным представляется истолкование сюжета сени, содержащееся в первом труде. На всех этих вопросах следовало бы еще раз и более пристально остановиться.

Рассматриваемая икона обладает рядом уникальных особенностей. Она представляет собой древнейшее иконописное решение темы «Евхаристии» и при этом самую раннюю из известных нам теперь надвратных сеней, но, с другой стороны,

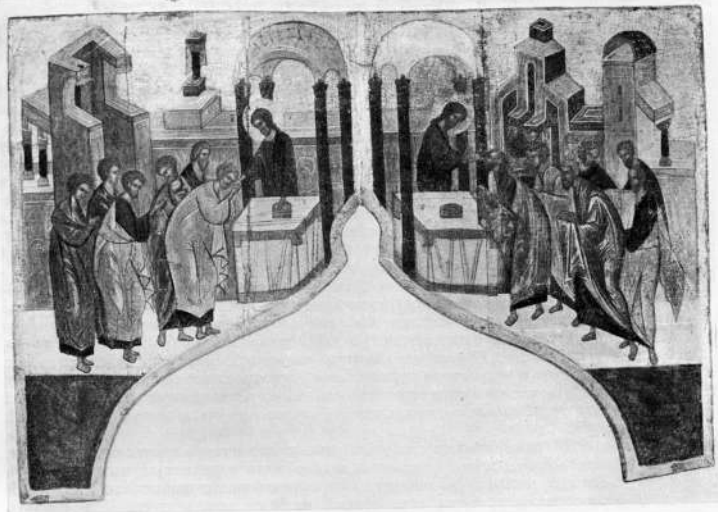
<sup>1</sup> Ю. А. О л с у ф ь е в. К вопросу об авторстве сени царских дверей из села Благовещенье Загорского района.— Отдел рукописей ГТГ, ф. 67, ед. хр. 392, лл. 3—7.

<sup>2</sup> «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 168 (прим.)

<sup>3</sup> «Юбилейная выставка Андрея Рублева, посвященная 600-летию со дня рождения великого художника древней Руси». Каталог. М., 1960, стр. 39, № 65.

<sup>4</sup> В. И. А н т о н о в а и Н. Е. М н е в а. Каталог древнерусской живописи, т. I, М., 1963, стр. 276—278, табл. 185, № 227.

<sup>5</sup> В. Н. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 141, табл. 154.



«Евхаристия». Надвратная сень из с. Благовещенье. Вторая четверть XV века. ГТГ

этот памятник, не принадлежащий к вершинам иконописного искусства древней Руси, характеризует те массовые процессы в развитии живописи XV века, которые были вызваны появлением высокого иконостаса и широким распространением его форм. Эти преобразования в основе своей исходили из передовых очагов московского искусства, и благовещенская сень конкретно указывает на то, какими путями расхолись по Руси творческие нововведения Андрея Рублева и его современников.

Начнем с вопроса о сюжете иконы. Раньше всего обращает на себя внимание то обстоятельство, что сюжет «Евхаристии» («Причащение апостолов хлебом и вином»), чрезвычайно распространенный среди образцов настенной живописи и прикладного искусства<sup>6</sup> до XV века почти полностью отсутствовал в древнерусской, а также греческой<sup>7</sup> и южнославянской иконописи. Объясняется это тем, что, возникнув

<sup>6</sup> Об иконографии «Евхаристии» см. G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV, XV, XVI siècles. Paris, 1916, стр. 291—292; Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, II. Paris, 1926, стр. 935; L. R é a u. Iconographie de l'art chrétien, t. II-2. Paris, 1957, стр. 406, 418—419; слово «Apostelkommunion» см. K. W e s s e l. Reallexikon für byzantinische Kunst. Stuttgart, 1963, Lief 2, Coll. 239—245; H. A u g e n h a m e r. Lexikon der christlichen Ikonographie. Wien, 1959, Coll. 222—225. Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 276—284; В. Н. Лазарев. Михайловские мозаики. М., 1966, стр. 41—43.

<sup>7</sup> Исключение составляет синаяйская икона XV века. См. G. et M. S o t i r i o u. Icônes du Mont Sinaï, t. I. Athènes, 1956, стр. 12, рис. 49.

в непосредственной связи с утверждением литургического обряда причащения, а отчасти и как его отражение<sup>8</sup>, «Евхаристия» получила распространение в таких произведениях христианского искусства, которые специально создавались для непосредственного использования в литургических церемониях (роспись алтарей, книжная миниатюра; мелкая пластика: диски; шитье: воздухи, плащаницы, заалтарные пелены, поручи, саккосы). Иконы же не имели прямого отношения к самому литургическому акту и поэтому особая традиция икононых изображений «Евхаристии» отсутствовала<sup>9</sup>.

Своим появлением в иконописи XV века данный сюжет целиком обязан установлению в интерьере русских церквей высокого многоярусного иконостаса. Стена иконостаса сделала недоступным для глаз прихожан те сцены, которые согласно канону изображались в алтаре. Поэтому эти сцены в определенном порядке переносились на вешедные в состав иконостаса иконы, и «Евхаристия», помещавшаяся обычно вверху средней абсиды, как очень важная по своей символике композиция, перешла в центральную часть иконостаса. Как правило, «Евхаристия» находила себе место над царскими вратами, перед которыми происходило причащение верующих<sup>10</sup>. Возникла икона своеобразной формы, так называемая надвратная сень — горизонтальная доска с арочным вырезом внизу, предназначенная увенчивать вход в алтарь, где совершалось священное таинство. Одновременно этот сюжет появился в иконах, входивших в праздничные ряды иконостаса и занимавших там место по середине всего цикла<sup>11</sup>. В ряде же случаев, возможно, тогда, когда отсутствовал развитый иконостас и украшение церквей ограничивалось небольшим числом икон, композиция «Евхаристии» перемещалась уже на царские двери, образуя особый регистр между традиционной здесь сценой «Благовещенья» и фигурами пишущих евангелистов<sup>12</sup>.

Начиная с XV века «Евхаристия» все реже появляется в настенных росписях, и судьбы этого сюжета преимущественно связываются с перечисленными выше типами иконописных решений композиции. Их возникновение свидетельствует о гибкости и разнообразии процесса образования на Руси многоярусного иконостаса. Где-то у начала этого процесса и должна быть поставлена благовещенская надвратная сень.

Уже строго культовое назначение сени предполагает символическое истолкование представленной на ней сцены причащения апостолов. Выбранная автором иконографическая редакция сюжета (кстати говоря, преобладающая в произведениях того же названия в искусстве Византии и южных славян) наиболее точно отвечает подчеркнута догматической интерпретации евангельского рассказа о последней встре-

<sup>8</sup> Н. В. Покровский. Спийский иконописный подлинник. — «Памятники древнерусской письменности ОЛДП» (С VI), вып. I. СПб., 1895, стр. 32.

<sup>9</sup> Там же, стр. 34.

<sup>10</sup> Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 283—284. Л. Успенский. Вопрос иконостаса. — «Вестник Рус. зап.-европейского патриаршего экзархата», № 44, octobre — décembre, 1903, стр. 245. См. примеры: П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, табл. между 22 и 23 стр.; П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века. — В кн. Игорь Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., 1915, рис. стр. 53, 211, 217, 306. Л. Оуспенский und W. Lossky. Der Sinn der Ikonen. Bern und Olten, 1952, табл. 65. В. И. Антонюк. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967, табл. 76.

<sup>11</sup> Например, иконы праздничного ряда иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря; из ГТГ, инв. № ДР-26, собр. Норрис в Лондоне, см. L. Ouspensky and W. Lossky. Der Sinn der Ikonen, табл. 66.

<sup>12</sup> Например царские врата: ГТГ, инв. № 28649 и 28690; 28660 и 28662; ГРМ, инв. № 2725, 2002, 1223, А. Б.; Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 284.

че апостолов и Христа, преподавшего им хлеб и вино<sup>13</sup>. Все проникнуто тут единым торжественным духом совершаемой церемонии, утверждением сакраментальной важности обряда. Здесь в зрительно понятном изображении раскрывается один из основных догматов христианства — представление о евхаристическом таинстве, совершаемом под двумя видами: причащение хлебом и вином. В соответствии с этими четко сформулированными задачами композиция «Евхаристия» строится как парадный, зеркально симметричный разворот двух почти одинаковых сцен; в центре же дается удвоенное изображение основных смысловых фигур и деталей (Христа, престола, кивория)<sup>14</sup> и, не взирая на анахронизм и явное отступление от евангельского текста, сюда вводятся некоторые канонические персонажи: евангелисты; не упоминающиеся в Евангелии апостол Павел, он возглавляет наряду с другим первоверховным апостолом Петром шествие учеников к Христу, Иоанн Богослов, который также вопреки точному следованию сюжета предстает здесь уже в облике старца-евангелиста<sup>15</sup>.

Естественно, что и сам тип иконы — надвратная сень, а главное — особенность иконографической редакции сюжета, выдержанной в рамках предельно идеального понимания темы, исключает возможность усматривать в одном из апостолов фигуру Иуды Искариота, как это предлагает составитель каталога Третьяковской галереи В. И. Антонова<sup>16</sup>. В подобных изображениях «Евхаристия» фигура Иуды по большей части вообще отсутствует, и уж во всяком случае мы не встречаем попыток акцентировать внимание на его предательстве, нашедшем в христианской иконографии особое освещение в так называемой «исторической» композиции «Тайная вечеря»<sup>17</sup>. Даже в тех редких случаях, когда сцена «Евхаристия» не до конца обосновывалась от исторических черт<sup>18</sup> и включала в себя фигуру Иуды (он изображался принимающим из рук Христа причастие<sup>19</sup>) даже тогда эта сцена не содержала подробного рассказа о сюжетных обстоятельствах вечера — об измене Иуды. Иуда заменял здесь традиционную фигуру апостола Павла и не выделялся ни атрибутами, ни действиями, опознаваясь лишь по юному, несколько уродливому лицу<sup>20</sup>, цвету нимба<sup>21</sup>, а иногда только по надписям; при отсутствии надписей исследователи справедливо интерпретируют эту фигуру как изображение юного Иоанна Богослова<sup>22</sup>.

Намерению видеть в крайней правой фигуре сцены «Причащение вином» изображение Иуды Искариота противоречит и облик этого апостола-средовека, отличающийся от канонического юного типа Иуды, и тот факт, что в композиции присутствует апостол Павел, никогда не фигурирующий в «Евхаристии» одновременно с Иудой.

<sup>13</sup> Н. Покровский. Указ. соч., стр. 278.

<sup>14</sup> Ф. И. Шмит. Заметки о поздневизантийских храмовых росписях. — «Византийский вестник», т. XXII, 1915, стр. 85.

<sup>15</sup> Там же, стр. 85; Л. Мадлевич. Церковь Успения Пресвятой Богородицы в Волокове. — «Памятники древнерусского искусства», вып. 4, СПб., 1912, стр. 11—12.

<sup>16</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Милева. Указ. соч., стр. 277.

<sup>17</sup> Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских.

<sup>18</sup> G. Millet. Recherches sur l'icongraphie de l'évangile aux XIV, XV, XVI siècles. Paris, 1916, стр. 286—309; Н. Окунев. Архиве — «Seminarium Kondakovianum», v. VIII. Praha, 1936, стр. 228—229; Ф. И. Шмит. Указ. соч., стр. 92; Л. Мадлевич. Указ. соч., стр. 12.

<sup>19</sup> См. Евангелие от Иоанна, гл. 13—26: «... тот, кому я, обмокнув кусок хлеба, подаю...»

<sup>20</sup> Архиве (1296) (G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. II. Paris, 1957, табл. 70—2, 4); Краљевац. Иоанкима и Анны в Студенице (1313—1314 гг.) (G. Millet. La peinture du moyen âge..., fasc. III. Paris, 1962, табл. 54-1, 2); ц. Георгия в Старо Нагоричино (1313—1318 гг.) (G. Millet. La peinture..., fasc. III. Paris, 1962, табл. 71-7, 76-2, 5); Храм Вознесения в Девавах (1327—1355 гг.) (В. Петковић. Dečani, II. Beograd, 1941, p. 55, 69, табл. CCLXXXIII).

<sup>21</sup> Л. Мадлевич. Указ. соч., стр. 12; Н. Окунев. Вновь открытая роспись церкви св. Федора Стратилата в Новгороде. — «Известия Археологической комиссии», вып. 39, 1911, стр. 97.

<sup>22</sup> Н. П. Кондаков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, стр. 139, табл. 83.

Еще большее недоумение вызывает приведенная в качестве основного аргумента ссылка исследователя на якобы находящийся в руках апостола предмет, трактованный им как «ковчезец» для денег, обещанных Иуде за предательство<sup>23</sup>. Согласно многовековой традиции апостола в сцене «Евхаристии» всегда изображались со свободными руками: либо с обнаженными ладонями, протянутыми за причастием, либо со спрятанными под складками одеяний. Следует подчеркнуть также, что нигде в христианском искусстве художники не прибегали для обозначения Иуды к изображению в его руках своеобразного атрибута-ковчезца (кубышки, ящичка), ибо сам по себе этот предмет отрицательной сути Иуды раскрыть никак не мог<sup>24</sup>. Попытка различить в руках указанного персонажа некий предмет вызвана лишь крайней неясностью рисунка складок в этой части композиции. По всей вероятности, непонятное место в живописи сени можно отнести за счет неясности мастерства ее исполнителя, допустившего изрядную путаницу при написании одежд верхнего и нижнего персонажей. В расшифровке этой детали на помощь могут прийти некоторые образцы «Евхаристий», напоминающие в основных чертах композиционное построение сени. Например, в одноименной сцене на царских вратах XV века из Третьяковской галереи (инв. № 28649, 28650)<sup>25</sup> отчетливо видно, что отходящая за спину пола гиматия принадлежит крайнему нижнему апостола, а то, что в живописи сени походит на какой-то предмет, оказывается здесь просто лишь согнутыми под тканью руками верхней фигуры. Надо думать, что автор сени руководствовался в своей работе неким образом, видимо недостаточно хорошо им понятым. Не разобравшись внимательно в очерке фигур и складок, он в композиции сени чересчур близко сдвинул фигуры двух крайних апостолов, окрасил в одинаковый цвет их одежды, так что расчленил силуэты апостолов крайне затруднительно. В результате на сени появилась странная деталь, вводящая исследователей этого памятника в заблуждение.

Не менее важен вопрос об обстоятельствах возникновения сени. Для их уяснения стоит обратиться к композиционно-стилистическому типу иконы, чрезвычайно характерному для русского искусства XV столетия. Сложившаяся на почве греко-славянского мира эпохи Палеологов, эта композиционная схема проникла на Русь в общем культурном потоке второго южнославянского влияния, принесшего с собой новые сюжеты, иконографические схемы и отдельные образательные формы палеологовского искусства. С незначительными изменениями она была усвоена русскими художниками и распространена уже как некая норма в произведениях со сценами «Евхаристий» всего последующего времени. Отличительные черты такой композиции следующие: обилие сложных архитектурных построек, использованных в качестве фона, их ритмическая согласованность с движениями человеческих фигур, оживленность поз и жестов, изображение участников сцены не отдельно стоящими фигурами, а единой свободно сгруппированной массой, и вытекающая отсюда слабо выраженная индивидуализация лиц апостолов.

<sup>23</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Указ. соч., стр. 277.

<sup>24</sup> Художники позднейшего времени (XVI—XVII ввек) при изображении Иуды в композиции «Евхаристия» наделяли его резко отрицательными приметами, причем почерпнутыми не столько из конкретных данных евангельского сюжета, сколько, наоборот — вне всякой связи с ним из арсенала условных образительных аллегорий. Иуду представляли то отвернувшимся от Христа, то с дьяволом на плечах и воле рта, то нарывающим причастие. Подобные изображения возникли уже на закате средневекового искусства, отчасти под влиянием западноевропейской иконографии, а также в итоге позднейших начетических поправок и разъяснений к старой традиционной иконографии для устранения некоторого смыслового противоречия. При этом преследовалась мысль показать, что Иуда, участвующий в вечере, в самом таинстве уже участия не принимает. См. Н. В. Покровский и Я. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 283.

<sup>25</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Указ. соч., стр. 114 № 53, табл. 67.



Ближайшую аналогию подобного композиционного решения «Евхаристии» можно найти в памятниках иконописи и шитья — преимущественно малых форм — имевших на Руси с XV столетия широкое хождение<sup>26</sup>, а также в некоторых образцах шитья XIV—XVI веков нерусской работы, созданных в странах византийского влияния<sup>27</sup>. В этих странах, не знавших многоярусного иконостаса, не было предпосылок для возникновения икон и тем более надвратных сеней на сюжет «Евхаристии» (как уже отмечалось, появление их стало особенностью русской художественной практики). Не исключено, что роль иконографических образов этой композиции в Византии и на Балканах играли изделия шитья. Видимо, они, проникнув на Русь, брались за основу как вышивальщицами, так и иконописцами.

Скорее всего именно популярностью подобных образов в среде московских мастеров первой половины XV века объясняется заметное сходство трех суможенных раппортов из известных на сегодняшний день памятников со сценой «Евхаристии»: шитой заалтарной пелены Ографены Константиновны 1410—1425 годов<sup>28</sup> (ГИМ), двух праздничных икон 1425—1427 годов<sup>29</sup> (Троицкий собор в Загорске) и надвратной сени (Третьяковская галерея). Во всех этих произведениях довольно четко прослеживается одна и та же композиционная схема (зеркальное размещение двух сцен «Причастия», введение архитектурных кулис, аналогичное расположение групп апостолов, повторение основных характерных типов персонажей).

Изображения надвратной сени и троицких икон почти буквально совпадают друг с другом. Их незначительные расхождения продиктованы главным образом различием в формате досок: в соответствии с вытянутостью живописного поля сени по горизонтали и группы фигур, и архитектурные постройки поставлены менее тесно, здания как бы раздвинуты, появились ступени, в движениях апостолов ощущается большая размах, ноги их разместились по кривой, вторящей вырезу доски; вытянутые и несколько стесненные композиции троицких икон автор сени свободно уместил на квадратных живописных участках, а узкие нижние концы, служащие опорой арки, покрыл нейтральной темно-зеленой краской. В целом же сходство благовещенской сени и троицких икон столь велико и неоспоримо, что со всей очевидностью встает вопрос не столько об ориентации их на общий протооригинал, сколько о существовании прямой зависимости этих произведений друг от друга. При этом некоторые исследователи придерживаются справедливого мнения о том, что благовещенская сень представляет собою вольную копию праздничных икон<sup>30</sup>, и датируют ее временем после завершения троицкого иконостаса<sup>31</sup>. Противоположная точка зрения высказана в каталоге Третьяковской галереи, относящем дату написания сени к 1411 году<sup>32</sup>, т. е. ко времени до начала работ в каменном Троицком соборе.

<sup>26</sup> См. заалтарные пелены из Рождественского собора в Суздале 1410—1425 гг. и из Успенского собора в Переяславле Рязанском 1487 г.: В. Щепкин. Памятники золотого шитья начала XV века. — «Древности». «Труды Московского археологического общества», т. XV, вып. 1, 1894, стр. 35—36, табл. См. также покровы, пелены, поручи в Загорском историко-художественном музее.

<sup>27</sup> См. покровы: из Кастель Аркато в Луке (до 1314 года); из монастыря св. Пантелеймона на Афоне (1399 год); плащаницу Панагуды из Салоник (конец XIV века. Афины. Musée Byzantin). — C. Millet. Broderies religieuses de style byzantin. Paris, 1939, табл. CLIV—CLVI; CLVIII—2; CXCVIII—CCI; Н. П. Кюндяков. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909, стр. 138, 139, 274, табл. 81—186; Н. П. Кюндяков. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, стр. 248—249, табл. 91.

<sup>28</sup> А. Н. Свирин. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 48—49, стр. 51. «Искусство Руси эпохи Рублева». Каталог выставки Гос. Исторического музея. М., 1960, стр. 14—15, № 24.

<sup>29</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, табл. 152, 153.

<sup>30</sup> «История русского искусства», т. III, М., 1955, стр. 168 (прим.)

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Указ. соч., стр. 277.

Исследователями праздничного ряда Троицкого собора было доказано, что две симметричные сцены «Евхаристии» выполнили разные мастера<sup>33</sup>, причем автор «Преподания вина» был более умелым. Результатом явилось различие в масштабе кивория и архитектуры (в правой композиции мельче), а главное то, что вся правая сцена вышла более живой и непринужденной, очерк фигур ее — более гибкий и изящный. Такое же соотношение прослеживается и в сени: фигуры теснящихся друг к другу апостолов левой части невыгодно отличаются своей угловатостью от более стройных фигур аналогичной группы справа.

Бесыма примечательно и то, что в сени, как и в иконах, сохраняются одинаковые расхождения в окраске одних и тех же предметов: купола кивория<sup>34</sup>, стены на заднем плане<sup>35</sup>, пола<sup>36</sup>, в то время как в общем решении композиции полностью соблюдено единство масштаба, колорита, линейного построения, бесспорно свидетельствующее о работе здесь одного и того же мастера. Отмеченные несоответствия правой и левой частей благовещенского памятника, трудно допустимые для единой композиции, могли возникнуть лишь как результат строгого следования автором сени образцу, в качестве которого, вероятно, были выбраны иконы Троицкого собора. Несходство же последних легко объясняется участием в их изготовлении разных рук.

На преемственную связь сени и «праздничных» икон отчасти может указать еще и то обстоятельство, что в выборе цвета одеяний одних и тех же апостольских фигур также наблюдается соответствие с той бросающейся в глаза разницей, что краски троичских праздников выдержаны в ярком, светлом, открытом звучании, между тем как колорит сени кажется в сравнении с ними более сумрачным, как будто загрязненным<sup>37</sup>.

В чисто художественном отношении сень уступает троичским памятникам. В рисунке сени есть что-то огрубленное, сухое; колорит ее лишен тонкости и чистоты праздничных икон; абрисы фигур и здания кажутся воссозданными по трафарету. По сравнению с лучшими произведениями живописи начала XV века в сени ощущается некоторая стандартизация приемов, ремесленность навыков в наложении бликов и высветлений, в написании силуэтов одежд и архитектурных кулис. Как следствие механического копирования можно расценить уже отмечавшуюся корявость рисунка складок в правой части композиции. Это место несколько неразборчиво на троичской иконе (видно, ее автор первым допустил ошибку), но в благовещенской сени эта неясность повторена и еще более усилена.

Все приведенные доводы убедительно говорят в пользу первоначального происхождения троичских икон. Обратное предположить просто невозможно. Иначе придется признать существование надвратной сени вне иконостаса, в чем не было, однако, никакой ни практической, ни символической надобности. Кроме того, у нас нет никаких оснований думать, что в деревянном Троицком соборе 1411 года уже стоял иконостас<sup>38</sup>, по странной оплошности не замеченный летописцами, частью которого якобы могла быть сень Третьяковской галереи.

Известие об иконостасе в новом каменном соборе не случайно попало на страницы летописи. Возведение там иконостаса неразрывно связано со всем огромным

<sup>33</sup> Н. А. Демниа. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах Андрея Рублева и художников его круга. — ТОДРЛ, М., 1956, XII, стр. 320—321; J. A. Lebedeva. Andrei Rublyov und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962, стр. 114—119, рис. 75, 79; В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 140, табл. 152, 153.

<sup>34</sup> На иконах купол кивория в правой сцене светлее левого; на сени купол кивория справа — розовато-охристый, слева — светло-коричневый.

<sup>35</sup> На иконах стена на заднем плане в левой композиции — темно-коричневая, в правой светло-коричневая; на сени стена слева — зеленая, справа — темно-коричневая.

<sup>36</sup> Под на левой иконе — розовато-серый, на правой — тускло-розоватого оттенка; на сени слева пол — охристо-розовый, с права — жемчужно-серый.

<sup>37</sup> Ярво-желтая, красная, нежно-розовая, светло-зеленая краски троичских икон сменились в живописи сени охристой, малиновой, коричневой, темно-синей и грязно-зеленой.

<sup>38</sup> В. И. Антонова и Н. Е. Миева. Указ. соч., стр. 277.

комплексом архитектурных и живописных работ, затеянных Никоном на принципиально новой художественной основе, отличной от оформления предыдущих монастырских соборов и уже имевшей место в московском искусстве начала XV века (Благовещенский собор в Москве — 1405 год и Успенский собор во Владимире — 1408 год). Работавшая в Троицком монастыре лучшая артель мастеров во главе с видными московскими художниками Андреем Рублевым и Даниилом Черным являла за образец исполненный также при участии Рублева, а возможно и других живописцев, иконостас столичного храма Благовещенье в Кремле, но согласно особым условиям заказа внесла и некоторые существенные дополнения. В частности, праздничный ряд, в отличие от состава одноименного чина в московском храме, пополнился новыми сюжетами, относящимися к событиям «Тайной вечери»: «Омовением ног» и двумя сценами причащения — «Раздаванием вина» и «Раздаванием хлеба». В идейном замысле оформления Троицкого собора, центральной святыни монастыря, построенного в память его основателя Сергия, эти сцены, наверное дополнительно еще призваны были символизировать основные монастырские добродетели: смирение, преданность духовному наставнику, готовность следовать священным традициям, а включение этих трех композиций в праздничный ряд иконостаса мемориального характера, видимо, отвечало и прямой цели Никона выразить здесь идею собственной ученической преемственности и верности заветам своего учителя и предшественника.

Не исключено, что особая смысловая роль сцен «Причащения» в Троицком соборе способствовала их большой популярности, и нетрудно представить, что точное следование им, а также и другим композициям Троицкого собора, могло быть выдвинуто как необходимое требование перед художниками, украшающими храмы в близлежащих от Троице-Сергиева монастыря или непосредственно подвластных ему владениях. Но естественнее всего предположить, что выполненный под началом столичных мастеров весь иконостасный комплекс и отдельные его иконы были просто теми непосредственными образцами, на которых учились и которые копировали многочисленные русские художники. Не раз уже высказывалось мнение об исключительной авторитетности и популярности всех композиций троицкого иконостаса<sup>39</sup> в отличие от других крупнейших иконостасных ансамблей того времени, ставших до некоторой степени обязательным эталоном при росписи иконостасов для нескольких поколений русских иконописцев. Надвратная сень из села Благовещенье — еще одно наглядное подтверждение этой мысли.

Строительство иконостасов в крупнейших центрах Московского государства (Москва, Владимир, Троице-Сергиевом монастыре) знаменовало начало эпохи их внедрения в русскую церковную жизнь, сначала на территории, подчиненной этим центрам, а затем уже и повсеместно. Если отбросить предположение о том, что сень могла попасть в благовещенскую церковь в позднее время (что вовсе не исключено), то логичнее всего будет связать ее появление с росписью иконостаса, возведенного вслед за иконостасом Троице-Сергиевского собора в сельском храме, неподалеку от монастыря (двух-трех верстах). К этому моменту село находилось в непосредственном его ведении, и сооружение иконостаса должно было протекать, конечно, под контролем и руководством монастырских владык и художников.

Убедительно составленные и изученные исследователем Н. А. Заозерским<sup>40</sup> данные о селе Благовещенье позволяют представить краткую его историю. Как и многие населенные пункты, лежащие вокруг Троице-Сергиева монастыря, это село ведет свое существование с XIV столетия. Оно возникло вскоре после основания обители и считалось собственностью удельной радонежской ветви ростовских князей. В 1419—1425 годах оно было подарено радонежским князем Андреем Владимировичем монастырю. По настоянию монастырских властей во вновь приобретенном

<sup>39</sup> Впервые это обстоятельство отметила Н. Е. Мневя.

<sup>40</sup> Н. А. Заозерский. Село Благовещенье близ Троице-Сергиевой лавры. М., 1904.

владении была построена церковь в честь праздника Благовещенья, давшая затем старому «Княжьему» («Княжьому») селу название Благовещенское или, как правильной, Благовещенье<sup>41</sup>. Несмотря на то, что о храме в этом селе упоминают лишь документы конца XVI века (1584—1586, 1594 годов), именуя его уже «ветхим», можно считать почти достоверным, что в XV веке (не позже 1462 года) там уже стояла церковь. В противном случае деревня не получила бы переименования<sup>42</sup>. Таким образом, из сопоставления сведений о передаче села во владение Троице-Сергиеву монастырю (1419—1425 годы) и первым упоминанием в документах о селе Благовещенье (жалованная грамота 1462 года) возникает ориентировочная дата постройки церкви — после 1425 и до 1462 года. Вероятно, для оформления новой церкви, находящейся в подчинении монастыря, туда был направлен живописец, хорошо знавший иконы мастеров Троицкого собора или сам с ними работавший. При написании сени этот художник взял за образец уже как бы апробированную композицию центрального монастырского собора, при этом он не только отталкивался от образца, но использовал, скорее всего, ту самую прорись, с которой работал его предшественник, автор троицких праздников.

Предполагаемые даты строительства Благовещенской церкви, от 1425 до 1462 года, и даты завершения работ в Троицком соборе, 1428—1430 годы, дают право говорить о том, что благовещенская сень была сделана после 1430 года. Стилистические же признаки этого произведения не позволяют отодвигать время написания сени за пределы первой половины XV века. Таким образом, возможным хронологическим отрезком, на протяжении которого могла бы появиться сень, остается период между 1430 и 1440 годами XV века, т. е. вторая четверть XV столетия. Соглашаясь в принципе с оценкой В. Н. Лазарева, отнесшего сень ко времени после создания троицкого иконостаса, можно, однако, поставить под сомнение выдвинутую им конкретизацию даты написания этого памятника 1427—1430 годами<sup>43</sup>. За неимением точных исторических свидетельств приходится придерживаться более широкой датировки.

Сень является наиболее типичным произведением искусства этого времени. Само по себе ее происхождение, оригинальность формы иконной доски, живописные приметы и даже датировка полностью вытекают из особенностей широкого процесса в церковной и художественной жизни Руси — утверждения и распространения иконостасов. Этот процесс развивался разными путями и имел самые различные последствия. Усваивая новые принципы украшения храмов, сформулированные в творчестве московских мастеров и прежде всего Андрея Рублева и его помощников, русские иконописцы одновременно приближались к рублевскому наследию, к его передовым художественным идеям. Работа по росписи иконостасов предполагала хорошее знание у ее исполнителей того или иного авторитетного образца, а также существование тесных творческих контактов между ними. Все вместе это способствовало активизации преемственных связей и установлению прочных художественных традиций. Вовлечение в работу большого числа живописцев положительно сказалось на росте их профессионального уровня, необходимого при создании единого живописного ансамбля. В результате строительства иконостасов новшества искусства рублевской поры становились достоянием широкого круга русских иконописцев.

Однако в этом явлении была и другая сторона. Строгая регламентация тематического и композиционного построения иконостасов, их распространение в большом масштабе на Руси значительно подняли роль иконописных прорисей, зачастую превра-

<sup>41</sup> Н. А. Заозерский. Указ. соч., стр. 7—12.

<sup>42</sup> Там же, стр. 18, 19—23.

<sup>43</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 141.

щая работу по прорисам в основной метод художников<sup>44</sup>. Помимо живого творческого заимствования и общения, в их деятельности большое место заняло доверчивое повторение, механическое следование выдающимся или просто почему-либо известным произведениям живописи. Так начала проникать в искусство печать однообразия, штампа, творческой скованности. И если подобные черты уже были свойственны отчасти предшествующему времени, то в эпоху утверждения иконостаза они приобрели характер опасного симптома, которому суждено было в дальнейшем весьма широко развиться.

Многие отмечавшие выше особенности исполнения благовещенской сени можно расценить как следствие того нового метода, который стал укореняться в практике иконописцев с первой четверти XV века. Здесь, правда, отрицательные черты его не играют еще определяющей роли, выступая лишь в зачаточном виде. Но и при этом они делают сень из села Благовещенье наглядной иллюстрацией отмеченного выше важного процесса в русском искусстве, показательным памятником некоего общего, возможно массового типа московской живописи той эпохи.

---

<sup>44</sup> В. Н. Л а з а р е в. О методе работы в рублевской мастерской. — «Доклады и сообщения филологического ф-та МГУ», вып. I, 1947, стр. 60—64.

## ПАМЯТНИК МОСКОВСКОГО ЗОЛОТНОГО ШИТЬЯ XV ВЕКА

Н. А. МАЯСОВА

**В** КОНЦЕ 1968 года от частного лица Музеем им. Андрея Рублева была приобретена палица<sup>1</sup>. На палице изображено «Совместие во ад», на каймах по сторонам и в нижнем углу в кругах — поясные святые, в трех остальных углах — херувимы. Между кругами вышита надпись: «В ЛЕТО СЦМЗ [6947] ВЪ ДОМ К СПСУ ВЪ НДРОНИВЪ МОНАСТЫРЬ СИА ПОЛЦА ПРИ АРХИМАНДРИТЕ ФАДЕИ ДАЛА КНЯГИНЯ ОУЛИНА ВАСИЛИЕВА ВОЛОДИМРО». Таким образом, выясняется, что палица была вложена в 1439 году женой Василия Владимировича княгиней Ульяной в Андроников монастырь и теперь вновь вернулась в предназначенное для нее место. Как художественное произведение палица представляет огромную ценность, а наличие датирующей надписи делает ее одним из опорных памятников русского искусства XV века.

Прежде чем перейти к оценке художественных достоинств этого произведения, необходимо выяснить личность вкладчика, что определит центр и культурную среду, из которой вышел памятник. Среди княгинь Ульяной XV века только к одной подходят данные надписи. Это сноха славного сподвижника Дмитрия Донского князя серпуховского и боровского Владимира Андреевича Храброго. Летописец отметил: лета 6902-го [1394] «месяца июля 9 день родился князю Владимиру Андреевичю сын Василей»<sup>2</sup>. Это был младший сын Владимира. По завещанию умершего в 1410 году отца, Василий получил Перемышль, Ростовец, половину Шитова, треть Добрытинскую и московские села Ясиновское с деревнями и Пашину Гарь, да вместе с братом Андреем город Углич. Кроме того, все пять сыновей Владимира по очереди, «по годовом», должны были получать доходы с одной трети Москвы<sup>3</sup>. Василий умер молодым, 33 лет, в 1427 году. Незадолго до него, в 1426, погибли и три его брата<sup>4</sup>. Под этими годами летописец записал: «Мор был велик во всех градах Руских, по всем землям, и мерли прыщем: кому умереть, ино прыщъ синь и в 3-й день умираше; а кому живу быти, ино прыщъ черен, да долго лежить, дондеже выгнить. И после

<sup>1</sup> Ив. № 1103 к. п., р. 37×35 см.

<sup>2</sup> ПСРЛ, т. XV, вып. 1. М., 1965, стлб. 164.

<sup>3</sup> ДДГ, № 17, стр. 46—47 (грамота датирована: ок. 1401—1402 годов).

<sup>4</sup> Симеон, князь боровский, Андрей, радонежский, и Ярослав-Афанасий, малоярославский. Два другие сына Владимира — старший, Иоани серпуховской, и родившийся в 1390 году Феодор — умерли ранее, последний уже не числится в завещании отца.



Палица 1439 года. МИАР

того мору, как после потопа толтко лет люди не почали жити, но маловечни и худи и щадущи начаша быти»<sup>5</sup>.

О жене Василия Владимировича известно из завещания его матери — литовской княжны Елены Ольгердовны, умершей в 1437 году с инокским именем Евпраксии<sup>6</sup>. Пережившая всех своих сыновей, инока Евпраксия, получив по духовной мужа большое количество сел с деревнями и различные доходы, в своем завещании отказывает великому князю село Коломенское и бьет ему челом, «чтобы пожаловал, печаловался моими снохами, чтобы были не обидны». В грамоте упоминаются внук княгини Василий Ярославич — единственный оставшийся в живых музиской потомок князя Владимира Андреевича, «внука» — княгиня Марья Ивановна — и две снохи — жена Семена Владимировича Василиса и жена Василия Владимировича Ульяна. «А сноху свою, княжню Васильеву Оуляну, благословляю селы Битяговым да Домадеевым з деревнями, а в стану селом Ташньским, и что в тех селех есть, и что к ним потягло. Да благославляю сноху свою княжню Оуляну селом Богородским з деревнями, и что в том селе есть, и что к нему потягло, а в том селе сноха моя вольна»<sup>7</sup>. Княгиня Ульяна, кроме отказанных ей свекровью сел, владела и какой-то частью бывшего удела своего мужа, как это было предусмотрено в завещании Владимира Андреевича<sup>8</sup>.

Жила она, по-видимому, в Москве. Один двор Владимира Андреевича стоял за Архангельским собором Кремля<sup>9</sup>, другой, Большой двор, находившийся на Трех горах<sup>10</sup>, он отказывает в своей духовной княгине с младшими детьми Андреем и Василием<sup>11</sup>. Возможно, отсюда или из какой-то другой пригородной усадьбы и ехала в 1447 году княгиня Ульяна к заутрени к празднику Рождества Христова, когда боярин великого князя Михаил Борисович Плещеев «с малыми зело людьми» проскочил в открытые для нее Никольские ворота и занял захваченный Дмитрием Шемякой Кремль<sup>12</sup>. В этом единственном летописном свидетельстве о княгине Ульяне она названа, как и на палице, по своему мужу княгине Васильева Володимировича.

В надписи на палице значится также имя архимандрита Фаддея, при котором сделан вклад. Это имя, без указания лет, как и архимандритов Варсанофия и Никандра, записано в Синодике Спасо-Андроникова монастыря после архимандрита Иоанна<sup>13</sup>, упоминаемого в документах под 1474 годом<sup>14</sup>. Из начального листа Синодика известно, что он переписан в 1711 году, как полагают исследователи, с Синодика начала XVII века и имеет ряд пропусков и неточностей, что дало возможность П. Строеву в своем списке иерархов вообще выкинуть всех трех названных архимандритов<sup>15</sup>. Надпись на палице вносит важную для истории монастыря поправку: Спасо-Андроников монастырь получил архимандрита не во второй половине XV века, как считалось до сих пор, а около 1439 года. Вполне вероятно, что упоминаемый на палице Фаддей и был первым, носящим этот сан.

<sup>5</sup> ПСРЛ, т. XII, М., 1965, стр. 7.

<sup>6</sup> ДДГ, № 28, стр. 71—73 (грамота датирована 1433 годом, ранее февраля).

<sup>7</sup> Там же, стр. 71—73.

<sup>8</sup> Там же, стр. 49.

<sup>9</sup> Этот двор, по завещанию Василия II, в 1462 году переходил к его сыну Юрию (ДДГ, № 61, стр. 199).

<sup>10</sup> «История Москвы», т. I, М., 1952, стр. 72.

<sup>11</sup> ДДГ, № 17, стр. 50.

<sup>12</sup> ПСРЛ, т. XII, М., 1965, стр. 72.

<sup>13</sup> См. «Приложение В» к «Историческому описанию московского Спасо-Андроникова монастыря», М., 1865, стр. 48; арх. Г р и г о р и й. Список настоятелей московского Спасо-Андроникова второклассного монастыря и судьбы их. М., 1895, стр. 3—4, 10.

<sup>14</sup> СГД, I, М., 1813, № 103, стр. 249.

<sup>15</sup> П. С т р о е в. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, стр. 169.



Хотя основные владения Владимира Андреевича в Москве находились на северо-западной, противоположной от Спасо-Андроникова монастыря стороне<sup>16</sup>, несомненно связь его с этим монастырем. Ему, а затем его сыновьям и внуку принадлежал Радонеж и окрестности Троице-Сергиева монастыря, из которого вышел основатель обители Спаса Нерукотворного в Москве — Андроник. Сергей Радонежский вместе с митрополитом Кириилом крестил старшего сына Владимира, Иоанна (1381 год)<sup>17</sup>. Преемники Сергея и Андроника — Никон и Савва Спасский присутствовали при составлении завещания Владимира<sup>18</sup>.

Расположение Спасо-Андроникова монастыря на крутом берегу реки Яузы на пути в Орду придавало ему значение передового форпоста Москвы. И не случайно в одну из редакций «Сказания о Мамаевом побоище» включен рассказ о встрече здесь в 1380 году духовенством и народом победителей Мамаю на Куликовом поле. Дмитрий Донской и Владимир Храбрый возносят в монастыре благодарственные молитвы за победу перед образом Спаса Нерукотворного и при громких восклицаниях народа и пении клира направляются к Москве<sup>19</sup>.

По-видимому, памятником этого торжественного ликующего дня является замечательный воздух с надписью о шитье его в 1389 году повелением «великия княгини М[а]р[ии] Семеновны»<sup>20</sup>. На воздухе изображен Спас Нерукотворный с предстоящими ему Богоматерью, Иоанном Предтечей, архангелами Михаилом и Гавриилом, митрополитами Петром, Алексеем, Максимом и Феогностом. Внизу вышито восемь поясных фигур: святые русские князья — воины Глеб и Борис; мученик Никита — известный победитель беса, с которым у русских отождествлялись злые поработители татары; другой борец с бесами и признанный защитник русских городов от иноземных захватчиков — Никола; творец литургии Григорий Богослов и в позе Оранты Алексей — человек божий, житие которого связано с культом Спаса Нерукотворного, и в то же время — это святой одноименный митрополиту Алексею, по обещанию которого, как говорит предание, основан Спасо-Андроников монастырь. В правом углу воздуха рядом изображены тезоименные святые герои Куликовской битвы — Дмитрий Солунский и князь Владимир. Вокруг по каиме торжественные фигуры победоносного небесного воинства — ангелов и архангелов; между ними фрагменты надписи, говорящей о «славе на небе и на земле». Вкладчица воздуха, жена Симеона Гордого и дочь замученного в Орде тверского князя Александра Михайловича, великая княгиня Мария в этом произведении, с его торжественной композицией, символической изображений и надписей, праздничным цветовым звучанием, передала глубокую веру русского народа в победу, торжество светлого начала над гемными силами зла.

Первый дошедший до нас точно датированный памятник московского лицевого шитья, этот воздух, шитый яркими разноцветными шелками, является до сих пор главным опорным моментом при изучении этого искусства. Укоренилось мнение, что для московского шитья XIV—XV веков было характерно только шелковое шитье<sup>21</sup>. Поэтому шитую золото-серебряными нитями так называемую «голубую

<sup>16</sup> «История Москвы», т. I, стр. 71—72 и Приложение: «Старинная топография и урочища г. Москвы до 1389 г. Схема». В завещании князя Владимира упоминается мельница на р. Яузе, которую его жена впоследствии отдает монастырю Рождества Богородицы, «что на рву», основанному матерью Владимира, где и себя завещает похоронить (ДДГ, № 17 и № 28).

<sup>17</sup> ПСРЛ, т. XI. М., 1965, стр. 70

<sup>18</sup> ДДГ, № 17, стр. 50.

<sup>19</sup> Повесть о Куликовской битве. М., 1959, стр. 156. На знамени Дмитрия Донского в Куликовской битве тоже был изображен Спас как солнце светящееся, по-видимому Спас Нерукотворный («Древности Российского государства». Дополн. к III отд. М., 1865, стр. 17).

<sup>20</sup> ГИМ, инв. № 1-рб. Поступил из собрания П. И. Щукина.

<sup>21</sup> Этого мнения придерживались Д. Айвалов, А. Н. Свиридов, В. Н. Лазарев, до некоторых пор автор настоящей статьи и другие исследователи.

плащаницу» начала XV века<sup>22</sup> и даже плащаницу, датированную как вклад 1456 года Василия II, относили к новгородскому шитью<sup>23</sup>. Тем значительнее для истории русской культуры выявление датированного памятника золотного шитья, исполненного в Москве для московского монастыря.

Инок Евпраксия, отказывая свои имения, завещала: «Снохам своим приказываю свою душу и поминати по своем князе и по мне, и по моих детех, правити по силе»<sup>24</sup>. По-видимому, вклад палицы Ульяной вскоре после смерти севроки и имел такое поминальное значение<sup>25</sup>. Поминальному характеру вклада соответствует и изображение «Сошествия во ад», символизирующее искупительную жертву, открывшую праведникам путь в райское царство. В центре композиции в ореолах славы Христос. Под его ногами видна адская бездна с сокрушенными воротами ада, гвоздями с скобами от них. По сторонам Христа гробы, из которых он за руки поднимает Адама и Еву. За ними стоят пророки и ветхозаветные праведники.

Наверху над облаками парят два ангела с крестом и орудиями страстей. Предельно лаконичная и в то же время очень выразительная композиция. Ее отдельные моменты перекликаются с известными московскими памятниками начала XV века. Так, живые движения беседующих пророков Соломона и Давида, поза Моисея, фигуры Адама и Евы близки к изображениям на иконе Благовещенского собора Кремля, приписываемой Прохору с Городца<sup>26</sup>. Лица на палице плохо сохранились, но, насколько можно судить, они также исполнены в традициях московской школы. Например, округлое лицо самого заднего в правой группе молодого праведника напоминает рублевские лица ангелов в сцене «Крещение» того же собора<sup>27</sup>. В то время как удлиненное лицо Спаса с заостренным подбородом и раздвоенной бородой ближе к феофановскому образу Иоанна Предтечи, хотя трактовано оно более мягко, имеет более мелкие черты<sup>28</sup>. Несомненно, художник выполнявший рисунок для палицы, хорошо знал прославленные образцы. Но в целом сцена «Сошествия во ад», изображенная на палице, имеет совершенно иное звучание, чем одноименные произведения круга Андрея Рублева.

Если у Андрея Рублева и ближайших к нему московских художников начала XV века божество приближено к людям, в успокаивающем мягком движении, с которым Христос обращается к Адаму и Еве, в компактности самой композиции подчеркивается его гуманная сущность<sup>29</sup>, то здесь Христос как бы выделен из композиции и отдаленностью стоящих на расстоянии от него фигур, и крупными размерами. Он более торжествен и недосгаем. В то же время его образ и вся сцена приобрели подчеркнутое нязщество.

Стройные удлиненные фигуры с маленькими руками и ногами вышиты прядеными золотом-серебряными нитями, ими же вышито синие и фон вокруг. Незаметная шелковая прикрепа образует несложные узоры. Только на месте адской бездны и внутри гробов оставлен синий шелк фона. Он виден теперь и под выпавшими нитями телесного шелка в личном. Контуры фигур, детали и складки одежд очерчены коричневой

<sup>22</sup> ЗИХМЗ, инв. № 2437.

<sup>23</sup> Плащаница была подарена в Софию Новгородскую архиепископу Евфимию. НИАМЗ, инв. № 2130.

<sup>24</sup> «Духовные и договорные грамоты...», № 28, стр. 73.

<sup>25</sup> Другая упомянутая в завещании Евпраксии сноха Василиса Семенова, принявшая иноческое имя Марии, в 1440—1450-х годах дает села Троицкому монастырю «по приказу оспожы своей севроки... на поминки князю Володимеру Андреевичю и его княине и его детей» (АСЭИ, т. I, М., 1952, № 231 и № 276).

<sup>26</sup> В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, рис. 27.

<sup>27</sup> Там же, рис. 13.

<sup>28</sup> В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, рис. 95.

<sup>29</sup> См., например, иконы Благовещенского и Троицкого соборов (В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, рис. 27 и 146).

и красной нитью. Несмотря на однотонность изображений, сливающихся с фоном, уверенный рисунок подчеркивает грацию движений, утонченное изящество фигур.

Узкие каймы также зашиты золотной нитью, хорошо читаемая четкая надпись полууставом с небольшим количеством лигатур прошита, как и контуры изображений, коричневой нитью. Надписи у святых в кругах совсем почти исчезли, а лики выпали так, что их трудно определить. Не только рисунок изображений, но и компоновка кайм, их соотношение со средником — все свидетельствует о хорошем вкусе исполнителей.

Это произведение необходимо сравнить с двумя названными выше плащаницами — «голубой» и «евфимиевской». Их разделяет полвека, но иконографическая и стилистическая связь их несомненна. Палица хронологически стоит между ними. Здесь разное назначение предметов, по-разному решаются стоящие перед ними художественные задачи. Так, в огромных по размеру плащаницах остались незащитыми фоны, и художественный эффект достигается в значительной степени благодаря контрастности золотного шитья с синим шелком: отсюда подчеркнутая силуэтность фигур, очерченных красной нитью. Но во всех этих произведениях мы встречаем преобладание техники золотного шитья, отсутствие ярких шелков и, что самое главное, то же изящество удлиненных пропорций, особенно выявленное в самом позднем памятнике — плащанице 1456 года. Датирующая надпись на нашей палице подтверждает московское происхождение плащаниц. Следует вспомнить, что женой великого князя Василия Васильевича, подарившего новгородскому архиепископу эту плащаницу, была Мария Ярославна, племянница по мужу княгини Ульяны. Это единый круг памятников столичного московского искусства, процветавшего под покровительством княжеской среды.

Своими изысканно стройными фигурами, подчеркнутым изяществом рисунка к этим произведениям шитья близки и некоторые иконы первой половины XV века, как, например, «Вознесение» из собрания Рябушинского<sup>30</sup> или «Богоматерь Ярославская»<sup>31</sup>.

При чрезвычайно малом количестве сохранившихся датированных памятников первой половины и середины XV века палица Ульяны и плащаница Василия II могут восполнить утраченные звенья в многогранном процессе развития древнерусского искусства.

<sup>30</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, № 252, стр. 311.

<sup>31</sup> Там же, № 235, стр. 296.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### К. Г. Тихомирлова. Героическое сказание в древнерусской живописи

|  |       |
|--|-------|
| «Архангел Михаил». XIV век. Икона из Архангельского собора Московского Кремля . . .      | 9     |
| Голова Архангела Михаила. Деталь иконы из Архангельского собора Московского Кремля . . . | 41    |
| Борьба Иакова с ангелом. Деталь иконы из Архангельского собора Московского Кремля . . .  | 16—17 |
| «Покаяние Давида». Деталь иконы из Архангельского собора Московского Кремля . . .        | 18    |
| Голова Глеба. Деталь иконы «Борис и Глеб». Первая половина XIV века. ГРМ . . . . .       | 25    |
| Прориси иконографического прототипа. Начало XIV века . . . . .                           | 27    |

### М. А. Ильин. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева

|   |    |
|---|----|
| Схема реконструкции иконостаса Успенского собора во Владимире. Начало XV века . . .                             | 30 |
| Деталь схематической реконструкции иконостаса Успенского собора во Владимире (по рис. В. В. Филатова) . . . . . | 31 |

### Л. И. Лифшиц. Икона «Донской Богоматери»

|  |         |
|--|---------|
| «Донская Богоматерь». Икона конца XIV века. Деталь ГТГ . . . . .   | 89      |
| «Успение». Оборот иконы «Донской Богоматери». Конец XIV века. ГТГ . . . . .  | 96      |
| Святитель и апостолы. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .  | 97      |
| Апостол Павел. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .   | 98      |
| Апостол Андрей. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .  | 99      |
| Апостолы Матфей и Лука. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .  | 100     |
| Левая группа апостолов. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери». Фарисей. Деталь фрески «Воскрешение Лазаря» в ц. Успения на Волотовом поле. XIV век . . . . . | 100—101 |
| Апостол Иаков — брат господен. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .   | 102     |
| Апостол Петр. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .  | 103     |
| Рука младенца. Деталь иконы «Донской Богоматери» . . . . .   | 104     |
| Рука апостола Петра. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .   | 105     |
| Богоматерь и апостолы. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .   | 106     |
| Иерофей Афинский. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .  | 107     |
| Спас. Деталь «Успения». Оборот иконы «Донской Богоматери» . . . . .  | 108—109 |

|   |     |
|---|-----|
| Голова Христа из «Сошествия во ад». Фреска трапезной Кахриэ Джамии в Константинополе. 10-е—20-е годы XIV века . . . . . | 110 |
| «Успение». Новгородская икона. Начало XV века. ГРМ . . . . .  | 111 |

**Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева**

|   |     |
|---|-----|
| «Троица». Икона из Троице-Сергиевой лавры. ЗИХМЗ . . . . .  | 116 |
| Средний ангел. Деталь иконы «Троица» из Троице-Сергиевой лавры . . . . .  | 117 |
| Правый ангел и Сарра. Деталь иконы «Троица» из Троице-Сергиевой лавры . . . . .   | 118 |
| «Троица». Мозаика пресбитерия церкви Сан Витале в Равенне. 521—547 годы . . . . .   | 120 |
| «Троица». Миниатюра Серальского Октавехка. XII век. Стамбул. Библиотека Серали . . . . .                                      | 121 |
| «Троица». Фреска в капелле Богоматери собора монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. Начало XIII века . . . . .                | 122 |
| «Троица». Пластина западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230—1233 годы . . . . .                              | 123 |
| «Троица». Пластина южных врат собора Рождества Богородицы в Суздале. 1230—1233 годы . . . . .                                 | 124 |
| «Троица». Створка пантегиара. Конец XIII века. ГРМ . . . . .  | 125 |
| «Троица». Икона из Ростова Великого. Начало XIV века. ГТГ . . . . .   | 126 |
| «Троица». Пластина Васильевских врат Троицкого собора в г. Александрове. 1336 год . . . . .                                   | 127 |
| Феофан Грек. «Троица». Фреска в Троицком приделе церкви Спаса Преображения в Новгороде. 1378 год . . . . .                    | 129 |
| «Троица». Византийская икона конца XIV века. ГЭ . . . . .   | 130 |
| «Троица». Византийская икона конца XIV — начала XV века. Афины. Музей Бенаки . . . . .  | 131 |
| «Троица». Византийская икона конца XIV века. Афон, Ватонед (по М. Хатзидакису) . . . . .                                      | 132 |
| «Зырянская Троица». Конец XIV века. ВОКМ . . . . .  | 133 |
| «Троица». Деталь шитой пелены. Начало XV века. ЗИХМЗ . . . . .  | 134 |
| Андрей Рублев. «Троица». ГТГ . . . . .  | 137 |
| Андрей Рублев. Архангел Гавриил. Деталь иконы из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, 1425—1427 годы . . . . . | 141 |
| Панатия Никона Родонезского с гравированным изображением «Троицы». Первая четверть XV века. ЗИХМЗ . . . . .                   | 144 |

**Н. В. Перцев. О новооткрытом произведении Дюнксия**

|  |     |
|--|-----|
| Портал собора Рождества Богоматери в Феропонтовом монастыре с видом на иконостас с местной иконой «Богоматери Одигитрии» . . . . . | 156 |
| Икона «Богоматери Одигитрии» из Феропонтова монастыря. Конец XV века. Вид до реставрации . . . . .                                 | 157 |
| Деталь иконы «Богоматери Одигитрии» из Феропонтова монастыря в процессе реставрации . . . . .                                      | 159 |
| Икона «Богоматери Одигитрии» из Феропонтова монастыря после реставрации . . . . .  | 160 |
| Деталь иконы «Богоматери» из деисусного чина собора Рождества Богоматери в Феропонтовом монастыре. ГТГ . . . . .                   | 163 |
| Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса собора Рождества Богоматери в Феропонтовом монастыре. ГРМ . . . . .  | 165 |
| Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса собора Рождества Богоматери в Феропонтовом монастыре. ГРМ . . . . .  | 167 |
| Деталь иконы «Архангел Гавриил» из деисусного чина иконостаса Спаса-Преображенского собора в Ярославле. ГРМ . . . . .              | 169 |
| «Богоматерь Седмизерная» из Седмизерной пустыни близ г. Казани. С литографии XIX века . . . . .                                    | 172 |

**Н. Е. Мнев а. Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля  
1508 года**

|  |         |
|--|---------|
| «Евхаристия». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Центральная абсида. 1508 год . . . . .  | 178     |
| «Евхаристия». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Центральная абсида. 1508 год . . . . .  | 179     |
| «Соместие во ад». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Южная стена алтаря. 1508 год . . . . .  | 180     |
| Судия на престоле. Деталь композиции «Страшный суд». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Своды под хорами. 1508 год . . . . .                   | 181     |
| Символы земли и воды. Деталь композиции «Страшный суд». Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. Северо-западный угол под хорами. 1508 год . . . . . | 183     |
| Роспись южной стены под хорами Благовещенского собора Московского Кремля. 1508 год   | 184     |
| Боярин Федор Черинговский. Вид на северо-западный угол хор. Из росписи Благовещенского собора Московского Кремля. 1508 год . . . . .                           | 185     |
| Иоани Дамаскин. Северная стена росписи Благовещенского собора Московского Кремля. 1508 год . . . . .   | 186     |
| Мученик. Деталь росписи северного откоса центрального окна абсиды. Благовещенский собор Московского Кремля. 1508 год . . . . .                                 | 187     |
| Верхняя часть северного столпа и прилегающие своды. Роспись Благовещенского собора Московского Кремля. 1508 год . . . . .                                      | 189     |
| <i>Приложение.</i>   |         |
| Схемы расположения росписей Благовещенского собора Московского Кремля . . . . .  | 191—206 |

**М. Е. Даен. Новооткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана  
Грозного**

|  |         |
|--|---------|
| Икона «Иоани Предтеча — ангел пустыни» из Махрицкого монастыря. 60-е годы XVI века. МИАР . . . . .                   | 208     |
| Голова Иоанна Предтечи. Деталь иконы из Махрицкого монастыря . . . . .   | 208—209 |
| «Усекновешная» голова Иоанна Предтечи. Деталь иконы из Махрицкого монастыря . . . . .                                | 211     |
| «Отечество». Деталь росписи Успенского собора г. Свияжска. 1561 год . . . . .  | 214     |
| Деталь композиции «Успение Богоматери» Успенского собора г. Свияжска. 1561 год . . . . .                             | 215     |
| Адам. Деталь росписи Успенского собора г. Свияжска. 1561 год . . . . .   | 216     |
| Икона «Богоматерь Смоленская» из Спасо-Преображенского собора г. Ярославля. 1564 год. ЯРИАМЗ . . . . .               | 217     |
| Икона «Иоани Предтеча — ангел пустыни» из г. Городище близ г. Коломны. Конец XIV века. ГТГ . . . . .                 | 218     |
| Икона «Иоани Предтеча» из Успенского собора г. Дмитрова 60-е годы XVI века. МИАР                                     | 219     |
| <i>эскизы 220—221</i>  |         |
| Икона «Богоматерь Владимирская» из Иосифо-Волоколамского монастыря. Вторая половина XVI века. Деталь. МИАР . . . . . | 223     |
| Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия 1551 года Соловецкого монастыря. БАН . . . . .                               | 224     |

**Н. В. Розанова. Памятники миниатюры московского круга первой половины XVI века**

|   |     |
|---|-----|
| Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год. ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 11 об.        | 262 |
| Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год. ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 101 об. . . . . | 263 |
| Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год. ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 161 об. . . . . | 264 |

|   |     |
|---|-----|
| Евангелист Иоанн и Прохор на острове Патмос. Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год. ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 306 об. . . . .                               | 265 |
| Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия из б. собрания Лукашевича. Первая половина XVI века. ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 14 об. . . . .                            | 266 |
| Евангелист Марк. Миниатюра Евангелия из б. собрания Лукашевича. Первая половина XVI века. ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 119 об. . . . .                             | 267 |
| Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия из б. собрания Лукашевича. Первая половина XVI века. ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 257 об. . . . .                             | 268 |
| Евангелист Иоанн и Прохор на острове Патмос. Миниатюра Евангелия из б. собрания Лукашевича. Первая половина XIV века. ГБЛ, ф. 152, № 59, л. 257 об. . . . . | 269 |
| Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия-тетр 1495 года. БАН, 24.4.26 . . . . .  | 270 |
| Евангелист Лука. Миниатюра из Евангелия-тетр 1495 года. БАН, 24.4.26 . . . . .  | 271 |
| Проповедь Христа. Миниатюра из Евангелия Бирева. 1531 год. ГБЛ, ф. 304, № 8659, л. 327 об. . . . .  | 272 |
| Проповедь Христа. Миниатюра Евангелия из Троице-Сергиевой лавры. Начало XVI века. ГБЛ ф. 304, № 411, л. 1а, об. . . . .                                     | 273 |

**Е. Я. Остащенко. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV века**

|  |     |
|--|-----|
| «Борис и Глеб». Житийная икона из Коломны. Первая половина XIV века. ГТГ . . . . .                       | 277 |
| «Владимир посылает Бориса против печенегов». Деталь житийной иконы «Бориса и Глеба» из Коломны . . . . . | 278 |
| «Погребение Бориса». Деталь житийной иконы «Бориса и Глеба» из Коломны . . . . .                         | 279 |
| Икона «Никола» с житием из Коломны. Первая половина XIV века. ГТГ . . . . .                              | 284 |
| «Рождество Николы». Деталь иконы «Никола» с житием из Коломны . . . . .                                  | 285 |
| «Явление царю Константину». Деталь житийной иконы «Никола» из Коломны . . . . .                          | 287 |
| «Никола Зарайский» из с. Павлово. XIV век. ГТГ . . . . .   | 289 |
| «Рождество Николы». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из с. Павлова. XIV век. ГТГ . . . . .       | 290 |
| «Приведено в учение». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из с. Павлово. XIV век. ГТГ . . . . .     | 291 |
| «Заушение Ария». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из с. Павлово. XIV век. ГТГ . . . . .          | 292 |
| «Никола Зарайский». Житийная икона из Киевца. Начало XIV века. ГТГ . . . . .                             | 298 |
| «Рождество Николы». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из Киевца . . . . .                         | 299 |
| «Поставление в иереи». Деталь житийной иконы «Никола Зарайский» из Киевца . . . . .                      | 300 |
| Икона «Никола» с житием из Николо-Угрешского монастыря. 1380-е годы. ГТГ . . . . .                       | 303 |
| Явление мужам в темнице. Деталь иконы «Никола» с житием из Николо-Угрешского монастыря . . . . .         | 305 |
| «Чудо о киевском отроцати». Деталь иконы «Никола» с житием из Николо-Угрешского монастыря . . . . .      | 306 |

**Г. В. Полов. Пути развития тверского искусства в XIV — начале XVI века**

|  |     |
|--|-----|
| «Изведение пророка Даниила из рва». Хроника Георгия Амартола, л. 123. Вторая половина XIV века. ГБЛ, ф. 173, № 100 . . . . . | 311 |
| «Спас Вседержитель». Икона первой четверти XIV века. ГТГ . . . . .   | 315 |
| «Иоанн Богослов и Прохор на острове Патмос». Деталь царских врат. Вторая половина XV века. МИАР . . . . .                    | 317 |
| Створка царских врат. Вторая половина XV века. МИАР . . . . .  | 318 |
| «Григорий Богослов». Икона первой половины XV века. ГТГ . . . . .  | 319 |

|  |                |
|--|----------------|
| «Ипатий Гаггрекий» с житием. Икона XV века. ГТГ . . . . .  | 321            |
| «Параскева Пятица» с житием. Икона начала XVI века. МИАР . . . . .   | 323            |
| Богоматерь из композиции «Благовещение». Деталь царских врат. Первая половина XVI века. МИАР . . . . .                         | 325            |
| Деталь иконы. «Зачатие Иоанна Предтечи» XV века. МИАР . . . . .  | 331            |
| «Никола Зарайский» с житием. Икона XV века. МИАР . . . . .   | 334            |
| Посещение заключенных в темнице. Деталь иконы «Никола Зарайский» с житием . . . . .  | 335            |
| «Митрополит Петр». Икона первой четверти XV века. ГТГ . . . . .  | 337            |
| «Никола». Икона первой половины XV века. МИАР . . . . .  | 341            |
| «Успение». Икона первой половины XV века. ГТГ . . . . .  | 343            |
| «Никола». Оборот двусторонней выносной иконы. Первая половина XV века. В процессе реставрации. МИАР . . . . .                  | 345            |
| «Апостол Павел». Икона второй половины XV века. МИАР . . . . .   | 347            |
| «Преображение». Икона второй половины XV века. МИАР . . . . .  | 349            |
| Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия 1478 года. Гос. краеведческий музей Татарской АССР, № 8772, между лл. 8 и 9 . . . . .   | 353            |
| Евангелист Лука. Миниатюра Евангелия 1478 года. Гос. краеведческий музей Татарской АССР, № 8772, между лл. 146 и 147 . . . . . | 351            |
| «Воскрешение Лазаря». Миниатюра Сборника конца XV века. Гос. архив Калининской обл. № 1028, л. 118 об. . . . .                 | эскизы 356—357 |

**В. В. Филатов. Фрагмент фрески церкви Рождества Богородицы в селе Городня**

|  |                |
|--|----------------|
| Фрагмент фрески церкви Рождества Богородицы в с. Городня . . . . . | эскизы 360—361 |
|--|----------------|

**Т. В. Николаева. О некоторых волоколамских древностях**

|   |                |
|---|----------------|
| Планида из Воскресенского собора г. Волоколамска. Вклад князя Бориса Васильевича Волоцкого. 1477 год . . . . .  | 367            |
| «Загряжский» воздух князя Бориса Васильевича Волоцкого и жены его Ульяны. 1482 год (?). Негатив ГИМ . . . . .   | 368            |
| Пелена «Рождество Богоматери». Вклад Федора Борисовича Волоцкого и в Воскресенский собор г. Волоколамска. 1510 год. ГТГ . . . . .                                   | эскизы 368—369 |
| Пелена «Похвала Богоматери». Вклад Федора Борисовича Волоцкого в Воскресенский собор г. Волоколамска. 1510 год. ЗИХМЗ . . . . .                                     | 372            |
| Историческая надпись на пелене «Похвала Богоматери» . . . . .   | 373            |
| Пелена «Христос с апостолами». Вклад Федора Борисовича Волоцкого в Воскресенский собор г. Волоколамска. 1510 год. Местонахождение неизвестно. Негатив ГИМ . . . . . | 375            |
| Ложка Федора Борисовича Волоцкого. Начало XVI века. ЗИХМЗ . . . . .   | 377            |
| «Великомученица Варвара». Икона 70-х годов XV века. Из Покровской церкви г. Волоколамска. ЗИХМЗ . . . . .   | 379            |
| «Успение Богоматери». Середина XVI века. Икона из Покровской церкви г. Волоколамска ЗИХМЗ . . . . .   | 381            |

**В. К. Лаурин. Новгородская иконопись конца XV — начала XVI века и московское искусство**

|  |     |
|--|-----|
| «Спас на престоле». Икона из церкви Петра и Павла в Кожевниках. Вторая половина XV века. НИИМЗ . . . . .   | 389 |
| «Архангел Михаил». Икона из Муромского монастыря на Онежском озере. Вторая половина XV века. ГРМ . . . . . | 392 |



|  |     |
|--|-----|
| «Архангел Гавриил». Икона из церкви Петра и Павла в Кожевниках. Вторая половина XV века. НИАМЗ . . . . .           | 393 |
| «Чудо Георгия о змие». Начало XVI века. ГРМ . . . . .  | 394 |
| «Иаков, Никола и Игнатий Богоносцы». Икона из Муромского монастыря на Онежском озере. Конец XV века. ГРМ . . . . . | 395 |
| Никола и Игнатий. Деталь иконы «Иаков, Никола и Игнатий Богоносцы» . . . . .                                       | 396 |
| Иаков. Деталь иконы «Иаков, Никола и Игнатий Богоносцы» . . . . .  | 397 |
| «Кирилл, Афанасий Александрийский и Леонтий Ростовский». Икона последней четверти XV века. НИАМЗ . . . . .         | 399 |
| «Кирилл и Афанасий Александрийский». Икона конца XV века. ГРМ . . . . .  | 400 |
| «Никола». Икона из Покровской церкви в с. Павах. Конец XV — начало XVI века. ГРМ . . . . .                         | 401 |
| Голова Николая. Деталь иконы «Никола» из Покровской церкви в с. Павах . . . . .                                    | 402 |
| Спас. Деталь иконы «Никола» из Покровской церкви в с. Павах . . . . .  | 403 |
| «Иоани Милостивый». Икона из Предтеческой церкви в д. Щупоголово. Начало XVI века. ГРМ . . . . .                   | 404 |
| «Снятие с креста». Икона из Спас-Нередицкой церкви. Начало XVI века. НИАМЗ <i>экземпляр 404—405</i>                | 405 |
| «Введение во храм». Икона из Никольской церкви в д. Заянье. Конец XV — начало XVI века. ГРМ . . . . .              | 406 |
| Деталь иконы «Введение во храм» из Никольской церкви в д. Заянье . . . . .   | 407 |
| «Успение». Икона из Успенского собора г. Кемь. Начало XVI века. ГРМ . . . . .                                      | 408 |
| Апостолы и ангелы. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора г. Кемь . . . . .                                   | 409 |
| Апостолы, ангелы и святители. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора г. Кемь . . . . .                        | 410 |
| Авфоний и ангел. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора г. Кемь . . . . .                                     | 411 |
| Апостолы на облаках, Давид. Деталь иконы «Успение» из Успенского собора г. Кемь . . . . .                          | 412 |
| «Успение». Икона из церкви Успения Богородицы на Волотовом поле. Вторая половина XV века. НИАМЗ . . . . .          | 413 |
| «Успение». Икона из Никольской церкви в с. Гостинополье. Около 1475 года. ГТГ . . . . .                            | 414 |
| «Апостол Павел». Икона первой половины XVI века. ГРМ . . . . .   | 415 |
| Фрагмент иконы «Апостол Павел» из Георгиевской церкви в с. Юковичи. Около 1493 г. . . . .                          | 416 |
| «Апостол Павел». Икона из Георгиевской церкви в с. Юковичи. Около 1493 года. ГРМ . . . . .                         | 417 |
| «Апостол Павел». Икона XVI века. ГРМ . . . . .   | 418 |
| «Богоматерь Грузинская». Икона из д. Бор. Первая половина XVI века. ГРМ . . . . .                                  | 420 |
| «Богоматерь Иерусалимская». Икона конца XV века. ГРМ . . . . .   | 421 |
| «Богоматерь Грузинская». Икона из Никольской церкви в г. Новая Ладога. Первая половина XVI века. ГРМ . . . . .     | 423 |
| «Рождество Иоанна Предтечи». Икона из Ракомекого прихода в Поозерье. Начало XVI века. НИАМЗ . . . . .              | 428 |
| «Никола» с житием. Икона из Фрязиновской Андреевской церкви в Вологде. Конец XV — начало XVI года. ВОКМ . . . . .  | 431 |
| «Пророк Михайл». Икона конца XV века. ГРМ . . . . .  | 432 |
| «Чудо Федора Тирона». Икона начала XVI века. ГРМ . . . . .   | 433 |

**С. С. Подъяпольский. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря**

|  |     |
|--|-----|
| Собор Спасо-Каменного монастыря. Вид с юго-запада. Фот. ВОКМ . . . . . | 438 |
| Собор Спасо-Каменного монастыря. Вид с востока. Фот. ВОКМ . . . . .    | 439 |
| Планы и разрезы Спасского собора. Чертежи В. А. Богусевича . . . . .   | 440 |
| Подпирные арки Спасского собора. Фот. ВОКМ . . . . .                   | 441 |
| Руины Спасского собора. Алтарные абсиды . . . . .                      | 442 |
| Руины Спасского собора. Остатки северного портала . . . . .            | 443 |
| Цоколь Спасского собора. Фот. ВОКМ . . . . .                           | 444 |
| Реконструкция пещания лопаток Спасского собора . . . . .               | 445 |

|   |     |
|---|-----|
| Орнаментальные пояса Спасского собора . . . . .   | 446 |
| Северный портал Спасского собора. Фот. ВОРМ . . . . .   | 447 |
| Барабаны Спасского собора. Фот. ВОРМ . . . . .  | 448 |
| Собор Спасо-Каменного монастыря. Реконструкция . . . . .  | 449 |
| Схемы завершенной оконных проемов барабанов . . . . .   | 450 |
| Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря Фот. ВОРМ . . . . .   | 451 |
| Успенская церковь. Современное состояние . . . . .  | 452 |
| Успенская церковь и трапезная палата. Схема реконструкции плана . . . . .   | 453 |
| Введенская трапезная церковь Спасо-Придудского монастыря. Фрагмент северного фасада . . . . .                             | 454 |
| Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря. Реконструкция первоначального вида . . . . .                                 | 455 |
| Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря после перестройки верха во второй половине XVII века. Реконструкция . . . . . | 456 |
| Общий вид Спасо-Каменного монастыря в XVI веке. Реконструкция . . . . .   | 457 |

**А. В. Рындина. Историко-художественное значение изразцов Успенского собора в г. Дмитрове**

|  |                 |
|--|-----------------|
| Георгий. Изразец фасада собора в г. Дмитрове . . . . . | склейка 462—463 |
|--|-----------------|

**М. М. Постникова-Лосева. «Образ Дмитрия удет золотой»**

|  |     |
|--|-----|
| Икона «Захарии и Елизаветы». Вклад Дмитрия Ивановича Годунова. Конец XVI века. ГИМ . . . . . | 474 |
| «Образ Дмитрия [взят, унесен] удет золотой». . . . .   | 475 |

**М. А. Реформатская. Надратная сень из села Благовещенье**

|  |     |
|--|-----|
| «Евхаристия». Надратная сень из с. Благовещенье. Вторая, четверть XV века. ГТГ . . . . . | 479 |
|--|-----|

**Н. А. Маясова. Памятник московского золотного шитья XV века**

|                                  |     |
|----------------------------------|-----|
| Палица 1439 года. МИАР . . . . . | 489 |
|----------------------------------|-----|

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

---

- АСЭИ — «Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси», т. 1. М., 1952
- АФХЗ — «Акты феодального хозяйства и землевладения XVI—XVII веков», ч. II. М., 1956.
- БАН — Библиотека Академии наук СССР
- ВОГМ — Вологодский областной краеведческий музей
- ГАИМК — Государственная Академия истории материальной культуры
- ГБЛ — Государственная библиотека им. В. И. Ленина
- ГИМ — Государственный Исторический музей
- ГРМ — Государственный Русский музей
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
- ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина
- ДДГ — «Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV—XVI вв.» М.— Л., 1950
- ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения».
- ЗИХМЗ — Загорский историко-художественный музей-заповедник
- ЗОРСА — «Записки Отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества»
- КСИИМК — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры»
- МиАР — Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева
- НИАМЗ — Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности
- ПСРЛ — «Полное собрание русских летописей»
- РИБ — «Русская историческая библиотека»
- ТОДРЛ — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР»
- ЧОИДР — «Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете»
- ЯРИАМЗ — Ярославско-Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник



## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| От редакции . . . . .  | 5   |
| К. Г. Тихомирова. Героическое сказание в древнерусской живописи . . . . .  | 7   |
| М. А. Ильин. Иконостас Успенского собора во Владимире Андрея Рублева . . . . .   | 29  |
| Л. В. Бетин. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов . . . . .   | 41  |
| Л. В. Бетин. Исторические основы древнерусского высокого иконостаса . . . . .  | 57  |
| В. А. Плугин. Некоторые проблемы изучения биографии и творчества Андрея Рублева . . . . .  | 73  |
| И. Лифшиц. Икона «Донской Богоматери» . . . . .  | 87  |
| И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева . . . . .                             | 115 |
| Э. Перцев. О новооткрытом произведении Дионисия . . . . .  | 155 |
| Е. Мневa. Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508 года . . . . .  | 174 |
| Е. Даев. Новооткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного (икона «Иоанна Предтечи» из Махрицкого монастыря) . . . . . | 207 |
| Н. Н. Розов. О генеалогии русских лицевых псалтирей XIV—XVI веков . . . . .  | 226 |
| Н. В. Розанова. Памятники миниатюры московского круга первой половины XVI века . . . . .   | 258 |
| Е. Я. Остащенко. Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV века . . . . .                            | 275 |
| Г. В. Попов. Пути развития тверского искусства в XIV — начале XVI века (живопись, миниатюра) . . . . .                             | 310 |
| В. В. Филатов. Фрагмент фрески церкви Рождества Богородицы в селе Городня . . . . .  | 359 |
| Т. В. Николаева. О некоторых волоколамских древностях . . . . .  | 365 |
| В. К. Лаурина. Новгородская иконопись конца XV — начала XVI века и московское искусство . . . . .                                  | 386 |
| С. С. Подъяпольский. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI века) . . . . .                                     | 437 |
| В. И. Шередега. К вопросу о взаимодействии каменной и деревянной архитектуры в русском зодчестве XVI века . . . . .                | 458 |
| А. В. Рындина. Историко-художественное значение паразов Успенского собора в г. Дмитрове . . . . .                                  | 461 |
| М. М. Постникова-Лосева. «Образ Дмитриев удет золотой» . . . . .   | 473 |
| М. А. Реформатская. Надвратная сень из села Благовещенье . . . . .   | 478 |
| Н. А. Маясова. Памятник московского золотого шитья XV века . . . . .   | 488 |

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО  
Художественная культура Москвы  
и прилегающих к ней княжеств.  
XIV—XVI вв.

Утверждено к печати Институтом истории искусств  
Министерства культуры СССР

Редактор издательства Ф. И. Гринберг  
Художник Н. А. Седелников  
Художественно-технический редактор В. Г. Лаур

Сдано в набор 12/IV 1969 г. Подписано к печати 27/III 1970. Формат 84×108<sup>2/3</sup>/<sub>16</sub> Бумага № 1.  
Печ. л. 31,5+11 вкл.—65,23 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 47,6(46,7+0,9 вкл.)  
Тираж 9000 экз. Т-00898 Тип. зак. 2396  
Цена 3 р. 38 к.

Издательство «Наука», Москва К-62, Подосенский пер., д. 21  
2-я типография Издательства «Наука», Москва Г-99, Шубинский пер., 10

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

| Страница | Строка | Напечатано  | Следует читать |
|----------|--------|-------------|----------------|
| 8        | 2 ст.  | пной земной | пной — земной  |
| 43       | 32 ст. | im Breisgau | in Breisgau    |
| 262      | 17 ст. | лов         | фон            |
| 262      | 16 ст. | тоце        | толце          |
| 316      | 35 ст. | 23/Отмечено | 19/Отмечено    |