

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Солодовникова Екатерина Борисовна

**ПРОБЛЕМЫ ДАТИРОВКИ И ПЕРИОДИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
РУССКОЙ ИКОНОПИСИ XV ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ БОГОРОДИЧНЫХ ИКОН-ПЯДНИЦ ИЗ РИЗНИЦЫ
ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ)**

Специальность 5.10.3 –
Виды искусства:
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура
(искусствоведение)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
доктор искусствоведения
Лифшиц Лев Исаакович

Москва — 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. Историография.....	18
ГЛАВА II. Иконы первой трети XV века.....	89
2.1 Икона «Богоматерь Моденская»	89
2.2 Икона «Богоматерь Умиление» («Донская»).....	103
2.3 Икона «Богоматерь Боголюбская»	116
2.4 Икона «Богоматерь Владимирская»	130
ГЛАВА III. Иконы 1440 – 1460-х годов.....	151
3.1 Икона «Богоматерь Тихвинская»	154
3.2. Икона «Богоматерь Одигитрия»	165
3.3. Икона «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской.....	178
ГЛАВА IV. Произведения 1490-х годов. Икона «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях».....	196
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	222
Список сокращений.....	238
Список источников и литературы.....	239
ПРИЛОЖЕНИЕ. Альбом иллюстраций.....	263

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. В последние два десятилетия в науке наблюдается тенденция к уточнению существующих датировок памятников древнерусской живописи XV века. В результате стало возможным выделение более коротких хронологических этапов ее развития. Более тонкие, чем ранее, критерии стилистического анализа, используемые сегодня для датировки памятников, часто не согласуются с продолжающими существовать представлениями о периодизации русской живописи XV века. Авторами все чаще вносятся поправки в концепцию художественной эволюции стиля от «живописного» в начале XV века к «графическому» в конце этого столетия, надолго утвердившуюся в науке прежде всего благодаря трудам И.Э. Грабаря¹ и В.Н. Лазарева². Эта концепция, основанная на использовании ограниченного числа стилистических критериев, уже не позволяет выстроить систему, охватывающую весь круг известных на данный момент дошедших до нас произведений той эпохи. Многие из них в силу индивидуальных художественных особенностей, но, главное, из-за недостаточной изученности оказываются исключенными из основной линии развития русской живописи XIV–XV веков.

В свое время В.Н. Лазарев был убежден, что универсальные закономерности художественной эволюции начинают проявляться в произведениях местных традиций не ранее конца XV столетия³. Но в дальнейшем, благодаря тщательной каталожной работе и углубленному стилистическому исследованию большого числа вновь открытых памятников, в арсенале ученых стали появляться новые критерии, указывающие на существование нескольких общестилистических этапов в русской иконописи этого периода. Это значительно изменило понимание течения самого художественного процесса. К настоящему времени трудами нескольких поколений отечественных исследователей (Э.С. Смирновой, Г.В. Попова, Т.В. Николаевой, Г.И. Вздорнова, О.С. Поповой, В.М.

¹ *Грабарь И.Э.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов // Вопросы реставрации. Вып. 1. М.: Центр. гос. реставрационные мастерские, 1926. С. 7–112.

² *Лазарев В.Н.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства / Под общ. ред. И.Э. Грабаря: в 13 т. Т. 3. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 71–214.

³ *Лазарев В.Н.* Дионисий и его школа // Там же. С. 482–541.

Сорокатого, Е.Я Осташенко, Л.И. Лифшица, Л.М. Евсеевой, И.А. Шалиной, Л.М. Воронцовой) проделана гигантская работа по изучению фонда сохранившихся памятников русской живописи XV века — икон, храмовых росписей, книжных миниатюр. Оценки произведений, сделанные в процессе этой работы, во многом отличаются от имевших место в публикациях 1920–1960-х гг., чрезвычайно важных и значимых для своего времени⁴.

Тем не менее, несмотря на безусловные научные достижения недавних лет, все еще сохраняются значительные противоречия в понимании стилистической природы произведений, в том числе выдающихся, в принципах их отнесения к разным локальным традициям и в методах обоснования датировок. Например, нет единого мнения о том, было ли синхронным проявление общих стилистических закономерностей в разных школах русской живописи и как эти общие закономерности соотносятся с развитием локальных художественных традиций.

К решению этих задач все чаще обращаются ведущие исследователи, прежде всего Г.В. Попов⁵ и Э.С. Смирнова⁶, сделавшие настоящий прорыв в этом отношении по сравнению с предыдущим периодом истории науки. В их трудах утверждается, что в искусстве Москвы, Новгорода и Твери XV века на определенных фазах художественной эволюции проявляются общестилистические признаки. Однако, как правило, авторы не вводят строгие дефиниции для определения предполагаемых ими границ отдельных этапов развития и особенностей каждого из них. Во многом это объясняется тем, что оба исследователя по-прежнему придерживаются мнения о независимом от столицы развитии локальных художественных традиций в период наивысшего их расцвета (во второй – третьей четверти XV века).

⁴ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев: Комис. по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920; История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря: в 13 т. Т. 2–3. М.: Изд-во АН СССР, 1954–1955; Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. ГТГ. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. Т. 1: XI – начало XVI века. М.: Искусство, 1963.

⁵ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975; Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М.: Наука, 1979.

⁶ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982; Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. Л.: Аврора, 1988.

Наиболее отчетливо отдельные фазы в эволюции стиля прослеживает Е.Я. Осташенко⁷, которая в своих работах обосновывает, как минимум, две идеи: а) необходимости и возможности рассмотрения процесса стилистической эволюции по десятилетиям и б) синхронного развития всех школ русской живописи.

Следуя идее Ганса Зедльмайра, считавшего, что «предельно углубленное познание отдельных произведений могло бы существенно прояснить и наше знание художественного процесса в соответствующей точке»⁸, в данной диссертационной работе мы предлагаем рассмотреть отдельные стилистические этапы, последовательно сменявшие друг друга в живописи XV века, на примере всестороннего исследования стиля и иконографии икон-пядниц с образами Богоматери из ризницы Троице-Сергиевой лавры, ныне большей частью хранящихся в Сергиево-Посадском музее-заповеднике (далее – СПМЗ). Поставленная задача очень близка той, которой придерживалась Э.С. Смирнова при работе над сводом памятников новгородской станковой живописи XV века. Она сформулировала ее как необходимость «осознать весь комплекс особенностей каждого памятника, наметить эволюцию новгородской иконописи на протяжении столетия, распределить весь фонд выявленных икон по этапам развития в пределах XV в.»⁹.

Характеризующиеся единством тематики (образы Богоматери) и функции (небольшие по размеру иконы-пядницы, предназначенные для личного молитвенного обихода) рассматриваемые нами произведения представляют собой образцы творчества лучших мастеров своего времени. Как правило, подобные иконы, украшенные драгоценными окладами, являлись семейными реликвиями представителей знатных родов. В монастырское собрание Троице-Сергиевой лавры они поступали чаще всего в качестве поминальных вкладов.

Это заказные произведения, вышедшие из крупных мастерских, которые, за

⁷ Осташенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005; Она же. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века // Византизм в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения Алисы Владимировны Банк, 1906–1984: материалы конференции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. С. 442–470. (Труды Государственного Эрмитажа. Т. 42).

⁸ Зедльмайр Г. История искусства как история искусства // Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxiōта, 2000. С. 91.

⁹ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Указ. соч. С. 9.

малым исключением, ранее не привлекались исследователями в качестве этапных памятников при осмыслении истории русского искусства. Поставленные в широкий художественный контекст, в один ряд с крупными, по большей части хрестоматийно известными памятниками, эти иконы, остававшиеся до сих пор в «теневой зоне» рассмотрения художественного процесса, по замыслу настоящей работы, должны явиться своего рода «контрольным материалом».

В отличие от больших храмовых икон рассматриваемые образы были предназначены, как уже было сказано, не для церковного обихода, а для частного моления. Уже функционально им свойственна особенно тесная связь с личностью заказчика, его душевным строем, особыми событиями его жизни, индивидуальными предпочтениями. Все это позволяет лучше понять направление, по которому шли мастера в поисках средств воплощения духовного идеала своего времени, а также дает возможность считать иконы-пядницы ценным материалом для изучения процесса смены стилистических парадигм в живописи XV века.

Объект исследования: произведения русской иконописи XV века, а именно восемь богородичных икон-пядниц, созданные в разное время и позднее в разное время переданные в качестве благочестивых вкладов в собрание ризницы Троице-Сергиевой лавры¹⁰: «Богоматерь Одигитрия в рост» («Моденская»), «Богоматерь Умиление» (так называемая Донская), «Богоматерь Боголюбская», «Богоматерь Владимирская», «Богоматерь Одигитрия» (так называемая Тихвинская), «Богоматерь Одигитрия», «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской (все — СПМЗ), «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» (ГТГ). Ограничение круга памятников иконами с изображениями Богоматери определяется стремлением сделать более точными в соответствии с поставленной целью (уточнение границ периодизации) и более эффективными методы датировки произведений. Выбор икон, с одной стороны, имеющих одновременно типологическое и иконографическое сходство, с другой

¹⁰ Все рассмотренные памятники либо связаны с историческим собранием ризницы Троице-Сергиевой лавры, большей частью хранящимся в СПМЗ, либо в силу выдающейся художественной ценности на равных вошли в эту коллекцию позднее («Богоматерь Моденская»).

— стилистически не похожих одна на другую, созданных в разные десятилетия XV столетия, позволяет обнаруживать, описывать и выделять свойственные им доминантные черты стиля каждого конкретного периода.

Предмет исследования: стилистическая эволюция русской иконописи XV века.

Степень научной разработанности темы. Первые представления о русской иконописи XV века были высказаны исследователями в период зарождения науки о древнерусском искусстве в XIX столетии (Н.Д. Иванчин-Писарев¹¹, И.П. Сахаров¹², Д.А. Ровинский¹³, Ф.И. Буслаев¹⁴). Ученые полагали, что в это время в русской живописи господствовала новгородская школа, в основе которой была византийская традиция.

Как отдельная художественная эпоха XV столетие было выделено в науке в начале XX века в трудах Н.В. Покровского¹⁵, Н.П. Кондакова¹⁶ и Н.П. Лихачева¹⁷.

В 1900–1910-х гг. значительно увеличился круг доступных для изучения памятников русской живописи, в том числе датированных икон, фресок, миниатюр рукописей¹⁸. Среди важных событий научной жизни этого времени следует отметить реставрацию иконы «Троица» Андрея Рублева в 1904 г. В.П. Гурьяновым¹⁹, публикации фресок Ферапонтова монастыря²⁰, а также проведение выставки древнерусского искусства в Москве в 1913 г.²¹ XV столетие стало

¹¹ Иванчин-Писарев Н.Д. День в Троицкой лавре // Сочинения Николая Иванчина-Писарева. М.: Тип. А. Семена при Медико-хирург. акад., 1840.

¹² Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. 1–2. СПб.: Тип. Я. Трея, 1849.

¹³ Ровинский Д.А. Обзор иконописания в России до конца XVII в. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1903.

¹⁴ Буслаев Ф.И. Общие понятия о русском иконописании // Сочинения по археологии и истории искусств: в 3 т. Т. 1. СПб.: Отделение русс. языка и словесности Имп. Академии наук, 1908. С. 1–194.

¹⁵ Покровский Н.В. Очерки памятников православной иконографии и искусства. СПб.: Тип. А. Катанского и Ко., 1894.

¹⁶ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1911.

¹⁷ Лихачев Н.П. Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. СПб.: Имп. Рус. археол. о-во, 1911.

¹⁸ Щепкин В.Н. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры // Труды одиннадцатого археологического съезда в Киеве. 1899. Т. 2. М.: Печ. А.И. Снегиревой, 1902. С. 183–208.

¹⁹ Гурьянов В.П. Две местные иконы Св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой лавры и их реставрация. М.: Печ. А.И. Снегиревой, 1906; Лихачев Н.П. Манера письма Андрея Рублева. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1907.

²⁰ Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1911.

²¹ Пунин Н.Н. Выставка древне-русского искусства в Москве // Аполлон. 1913. №5. С. 39–42.

рассматриваться исследователями как период наивысшего расцвета русского иконописания, что нашло отражение в статьях Н.Н. Пунина²², Н.М. Щекотова²³, П.П. Муратова (в «Истории русского искусства» 1913 г.²⁴).

Новый этап в изучении русского искусства XV века начинается после революции. Он был ознаменован раскрытием огромного числа памятников, поступивших в музеи из храмов и монастырей (в том числе первостепенных, связанных с именами Рублева и Дионисия), а также использованием метода исследования, основанного на достижениях школы формального анализа Г. Вёльфлина.

Интересом к изучению построения композиции, изображения формы, характера свето-теневых моделировок в памятниках XV века отмечены статьи Г.В. Жидкова²⁵, Ю.А. Олсуфьева²⁶, А.И. Некрасова²⁷, И.Э. Грабаря²⁸. Существующую и прежде идею национального художественного идеала, воплотившегося в искусстве XV века, в эти годы разрабатывали И.Э. Грабарь²⁹, Н.А. Щербаков, А.Н. Свирин³⁰. Тогда же было доказано, что ведущим художественным центром с XIV века был не Новгород, а Москва³¹.

Важнейшей вехой в сложении научных представлений о русской живописи XV века стали труды В.Н. Лазарева³² и М.В. Алпатова³³, появившиеся в послевоенные годы.

²² Пунин Н.Н. Андрей Рублев // Аполлон. Петроград, 1915. № 2. С. 1–23; *Он же*. Эллинизм и Восток в иконописи (По поводу собр. икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского) // Русская икона. 1914. № 3. С. 181–197.

²³ Щекотов Н.М. Некоторые черты стиля русских икон XV века // Старые годы. 1913. № 4. С. 38–42.

²⁴ Муратов П.П. Русская живопись до середины 17-го века // История русского искусства / И.Э. Грабарь. Т. 6: История живописи. Т. 1: Допетровская эпоха. М.: Изд. И. Кнебель, 1913. С. 5–408.

²⁵ Жидков Г.В. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв.: к постановке вопроса // Труды секции искусствознания. Т. 2. М.: РАНИОН, 1928. С. 113–122.

²⁶ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры; *Он же*. О «встречных» пробелах: доклад, читанный в Комиссии по охране памятников искусства б. Троице-Сергиевой Лавры 22 июля 1925 г. Сергиев: б. и., 1925; *Он же*. Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1935. № 6. С. 21–36.

²⁷ Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: Изогиз, 1937.

²⁸ Грабарь И.Э. Указ. соч.

²⁹ Там же.

³⁰ Щербаков Н.А., Свирин А.Н. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев: Гос. Сергиевск. историко-худож. музей, 1928. С. 8–9.

³¹ Жидков Г.В. Московская живопись середины XIV века. М.: РАНИОН, 1928.

³² Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. С. 71–214; *Он же*. Дионисий и его школа. С. 482–541; *Он же*. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства / Под общ. ред. И.Э. Грабаря: в 13 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 72–283; *Он же*. Живопись Пскова // Там же. С. 340–373.

³³ Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. М.: Искусство, 1955. Т. 3. С. 164–249.

Опираясь на идеи И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарев считал, что конце XIV – начале XV века русская живопись отделяется от византийской в позднепалеологовский период. На почве русского искусства он видел зарождение национального идеала, который проявился по-разному в отдельных местных школах (в Москве, Новгороде, Пскове, Твери). Сложение общего художественного идеала — в основе своей московского — по его мнению, совпадает с объединением земель вокруг Москвы в конце XV века. Он считал, что именно здесь ранее, чем в других центрах русского искусства, произошел переход от «живописного» стиля к «графическому», который, с его точки зрения, характеризует общий процесс художественной эволюции в XV столетии.

М.В. Алпатов полагал, что проявление «графических» признаков не позволяет определить суть закономерностей развития русского искусства XV века. Такая особенность «живописного» стиля, как следование классической традиции в изображении формы, по мнению исследователя, присуща московским памятникам даже в дионисиевское время³⁴. Также он считал, что творчество Рублева неотделимо от традиции позднепалеологовского искусства первой четверти XV столетия³⁵.

Ставшая основной концепция В.Н. Лазарева на долгое время определила рассмотрение русской иконописи по школам, что отразилось в структуре каталога древнерусской живописи ГТГ³⁶.

Следующий период в изучении искусства XV века начинается в 1960-е гг., когда благодаря многочисленным научным экспедициям значительно пополнились музейные фонды древнерусской живописи (в ГТГ, ГРМ, ЦМиАР). Труды последующих лет были отмечены углублением метода работы, привлечением к исследованию стилистики икон памятников прикладного искусства, миниатюр рукописей и древнерусского шитья. Изданные на этом этапе

³⁴ Алпатов М.В. Памятник древнерусской живописи конца XV века икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Искусство, 1964.

³⁵ Алпатов М.В. Рублев и Византия // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1967. С. 103–111. Работа появилась в 1958 г.

³⁶ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч.

монографии Э.С. Смирновой и Г.В. Попова, посвященные искусству Новгорода³⁷, Москвы³⁸, Твери³⁹, и сегодня определяют существующие в науке взгляды относительно стилистического развития русского искусства в XV столетии. Вслед за В.Н. Лазаревым ученые рассматривают художественную эволюцию как процесс постепенного отказа от норм палеологовской живописи. Обширный материал новгородского искусства дал возможность Э.С. Смирновой распределить памятники по коротким хронологическим этапам. Концепция эволюции московской живописи Г.В. Попова, полагающего, что некоторые признаки московского искусства конца XV века зарождаются в работах мастеров Троицкого иконостаса 1425–1427 гг., позволяет полноценно выделить художественные идеалы двух периодов – «рублевского» и «дионисиевского».

Появившаяся в последние десятилетия в науке концепция развития стиля русской живописи XV века, предложенная Е.Я. Осташенко, основывается на высказанном ею положении о синхронном развитии отдельных местных школ⁴⁰. Исследовательница обосновывает необходимость и возможность рассмотрения процесса стилистической эволюции как ряда коротких, сменяющих друг друга, стилистических этапов. Ее взгляды нашли отклик в работах других ученых, прежде всего, Л.И. Лифшица⁴¹, И.А. Шалиной⁴², А.Г. Баркова⁴³.

³⁷ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Указ. соч.; Смирнова Э.С. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV в. М.: Наука, 1994; Она же. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 2011.

³⁸ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975; Он же. Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV – XVI столетия. М.: Индрик, 2009; Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. Л.: Аврора, 1988.

³⁹ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч.

⁴⁰ Осташенко Е.Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 442–470; Она же. Стилистическая концепция живописи середины XV века и ее интерпретация в разных художественных центрах византийского мира // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и попытки их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. М.: ГИИ, 2017. С. 271–294.

⁴¹ Лифшиц Л.И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, 2005. С. 126–161.

⁴² Шалина И.А. Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея и ее место в псковском искусстве XV в. // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и попытки их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. М.: ГИИ, 2017. С. 141–156.

⁴³ Барков А.Г. Икона «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля. Проблема стиля и датировки // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. (К 200-летию музеев Московского Кремля): сборник статей. М.: Индрик, 2006. С. 105–113.

Более детальный анализ публикаций вынесен в самостоятельную главу. В ней упоминаются работы, наиболее значимые для изучения искусства XV века, приводятся примеры опыта художественного анализа, прослеживается эволюция критериев, используемых при датировке произведений и рассмотрении периодизации искусства указанного столетия.

Хронологические границы темы. XV столетие выделяется в русской живописи как время наивысшего расцвета национального художественного идеала. Границы этой эпохи, отмеченной целостностью в стилистическом отношении, обозначены крупными фигурами — Рублева и Дионисия. С именем последнего связано формирование совершенно нового художественного стиля — стиля XVI века.

Цель исследования — на примере богородичных икон-пядниц из ризницы Троице-Сергиевой лавры выделить и охарактеризовать отдельные этапы стилистического развития русской иконописи XV века.

Для достижения поставленной цели необходимо было решить **следующие задачи:**

1. Выделить и описать критерии и представления, которые на разных этапах развития науки использовались для характеристики памятников древнерусской живописи XV века.

2. Провести комплексный иконографический и сравнительный стилистический анализ выбранных икон, с целью раскрыть их содержательное и художественное своеобразие.

3. Уточнить и предложить новые критерии для выявления стилистических особенностей каждого этапа периодизации русской иконописи XV века, в том числе: а) 1400–1430-х гг. — времени, связанного с ранним и поздним этапами рублевского творчества (на примере сравнительного стилистического анализа икон «Богоматерь Моденская», «Богоматерь Умиление» («Донская»), «Богоматерь Боголюбская», «Богоматерь Владимирская»); б) 1440–1460-х гг. (на примере сравнительного стилистического анализа икон «Богоматерь

Тихвинская», «Богоматерь Одигитрия», «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской).

4. Определить художественные особенности иконописи конца XV века (на примере иконы «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях») и признаки перехода от этого этапа к искусству начала XVI века (на примере икон «Богоматерь Гребневская» и «Богоматерь Ярославская» (обе — СПМЗ) и других произведений).

5. Посредством определения художественного контекста, актуального для конкретного времени, найти стилистические аналогии для каждого анализируемого произведения, при необходимости уточнить датировку привлекаемых к сравнению памятников, а в некоторых случаях — и их атрибуцию.

Методология исследования. Для решения поставленной задачи определяющее значение имеет предлагаемый в работе метод сравнительного стилистического анализа. Стилль понимается как явление, которое неразрывно связано с постоянно изменяющимся восприятием мира и особенностями художественного мышления, характерными для того или иного времени. Закономерности развития стили распространяются на все виды изобразительного искусства, определяя трактовку формы, пространства композиции, соотношение света и цвета, принцип взаимодействия изображения и зрителя. Особое внимание в работе уделено рассмотрению пространственных построений, прежде всего соотношению фона и пластики. Вариативность иконографических решений в пределах одного извода рассматривается также в качестве одного из критериев стилистической оценки. Даже небольшие изменения, которые вносятся художником в традиционную иконографию, всегда согласуются с задачами стилистического плана и способствуют созданию уникального художественного образа. Метод исследования предполагает описание не только традиционной иконографии, но и особенностей композиционного решения, которые передают тончайшие нюансы образно-интонационного строя изображения.

Положения, выносимые на защиту:

1. На защиту представлены новые датировки и атрибуции восьми богородичных икон-пядниц XV века из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника, очень краткие описания которых публиковались в основном в каталогах этого музея.

2. Анализ особенностей стиля и иконографии памятников, входящих в рассматриваемую в диссертации группу, из которых прежде ни один не привлекался исследователями для изучения проблем периодизации, подтверждает уже высказывавшиеся в научной литературе мнения о существовании в искусстве XV столетия не двух, как полагали исследователи 1940–1980-х гг., а целого ряда довольно кратких стилистических этапов (на материале диссертации их было выделено семь).

3. В диссертации доказывается, что представления об искусстве XV столетия не могут быть ограничены признаками, характеризующими только одну эволюционную линию, идущую от творчества Рублева к творчеству Дионисия.

4. В результате проведенного исследования иконы «Богоматерь Моденская» (1400-е) появляются дополнительные критерии, свидетельствующие о зарождении в самом начале XV столетия нового стиля по отношению к позднепалеологовской художественной традиции конца XIV века.

5. На примере сравнительного художественного анализа икон «Богоматерь Умиление» («Донская») и «Богоматерь Боголюбская», происходящих из разных художественных центров (Москва и Тверь соответственно), подтверждается существование отдельного стилистического этапа в живописи Руси и византийского мира, приходящегося на 1410–1420-е гг.

6. Анализ иконы «Богоматерь Владимирская» и круг выявленных художественных аналогий указывает на существование еще одного этапа развития стиля, приходящегося на 1430-е гг.

7. На примере сравнительного стилистического анализа икон-пядниц «Богоматерь Тихвинская», «Богоматерь Одигитрия», «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской подтверждается ранее высказывавшееся в науке

мнение об отдельном периоде развития живописи, связываемом с 1440–1460-ми гг., в котором, в свою очередь, также выявляются более краткие этапы художественной эволюции.

8. Исследование этих икон позволяет сделать вывод, что такие понятия как «весомость», подчеркнутая «материальность» пластических форм, часто используемые исследователями для образных характеристик памятников 1440–1460-х гг., отражают общие стилистические тенденции этого времени, а поэтому не являются, как иногда пишут, признаками местных традиций — тверской или новгородской.

9. Исследование иконы «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» доказывает, что стиль памятников 1490-х гг., нашедший в ней ярчайшее воплощение, отличается не только от произведений предшествующих десятилетий, но даже и от фресок Ферапонтова монастыря 1502 г., в которых уже появляются некоторые черты, получившие развитие в искусстве раннего XVI столетия.

Научная новизна исследования:

1. Проведенное исследование позволяет внести ряд уточнений в существующую периодизацию: а) выделить искусство 1430-х гг. как отдельный от искусства 1420-х гг. этап художественной эволюции; б) подчеркнуть важные различия между произведениями 1440-х гг., в которых наиболее четко прослеживаются ценности *«пластического»* стиля (термин введен Е.Я. Осташенко), и памятниками 1450-х и 1460-х гг.; в) рассмотреть 1490-е гг. как самостоятельный и одновременно завершающий этап стилистического развития в русской живописи XV века.

2. В диссертации впервые представлены монографические исследования, посвященные восьми богородичным иконам-пядницам из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Результаты предложенного стилистического анализа изменяют привычный взгляд на их датировки и атрибуции.

3. Среди изученных произведений выявлен памятник круга произведений начала XV столетия, очень близких раннему творчеству Андрея Рублева (икона

«Богоматерь Моденская»), прежде не привлекавший внимания исследователей и неопределенно датированный в каталоге Сергиево-Посадского музея-заповедника XV веком.

4. Найденные в процессе работы стилистические признаки избранных для анализа произведений позволили уточнить датировки ряда значительных памятников как русских, так и византийских, среди которых — икона-пядница из ризницы Троице-Сергиевой лавры «Богоматерь Донская» (так называемая Малая, первая четверть XV века, ГТГ); икона-пядница «Богоматерь Донская» (1420-е, ГТГ), икона «Богоматерь Владимирская» (1430-е, ВСМЗ), кипрская икона «Богоматерь Одигитрия» (1430-е, Никосия, церковь Фанеромени); икона «Богоматерь Любятковская» (1440-е, ГТГ), икона «Рождество Богоматери» из Покровского монастыря в Суздале (1440-е, ГРМ), византийская икона «Иоанн Предтеча в пустыне» (1440-е, ГИМ), икона-пядница «Богоматерь Одигитрия» из Благовещенского собора (1460-е, ГММК), икона «Богоматерь Одигитрия» из с. Гуменец (1460-е, РМЗ); а также иконы-пядницы из собрания ризницы Лавры — «Богоматерь Гребневская» и «Богоматерь Ярославская» (обе — начало XVI века, СПМЗ).

Практическая значимость. Предложенные на основании проделанной исследовательской работы уточнения и дополнения ранее использовавшихся критериев анализа памятников иконописи (а в ряде случаев формулировка новых, прежде не применявшихся) позволяют более обоснованно и с большей определенностью выявлять своеобразие и границы отдельных этапов в развитии стиля русской живописи XV века. Полученные результаты могут быть использованы историками древнерусской художественной культуры: а) в деятельности, связанной с каталогизацией и ценностным анализом (историческим и художественным) музейных собраний; б) в аналитической работе с памятниками, целью которой является создание новых монографических исследований; в) для разработки лекционных курсов, программ учебных семинаров и практикумов со студентами и аспирантами, специализирующимися в области изучения древнерусского и византийского искусства.

Степень достоверности полученных результатов исследования обусловлена прежде всего самим принципом рассмотрения памятников, предполагающим нахождение для каждого из них своего места в контексте общего и непрерывного потока стилевого развития. С этой целью с определенной мерой условности иконы-пядницы рассматриваются как образцовые примеры каждого конкретного этапа эволюции стиля живописи. В связи с этим сугубое внимание обращается на особенности икон, характерные только для конкретного и ограниченного, как правило, рамками десятилетия, времени, не повторяющиеся ни ранее, ни позже. Обоснование принципа выбора стилистического контекста является сегодня наиболее надежной опорой для верификации полученных результатов.

Апробация результатов исследования. Диссертация и автореферат были обсуждены на заседаниях Сектора древнерусского искусства Отдела изобразительного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания.

Отдельные положения и идеи работы были изложены в докладах на международных научных конференциях, организованных Сергиево-Посадским музеем-заповедником («Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России»): «Икона „Богоматерь Одигитрия“ из ризницы Троице-Сергиевой лавры: проблема датировки и атрибуции» (2012); «Особенности иконографии и стиля иконы „Богоматерь Одигитрия“ княгини Анны Микулинской из Сергиево-Посадского музея» (2016); «Икона „Богоматерь Тихвинская“ из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника» (2022); «Икона „Богоматерь Боголюбская“ из ризницы Троице-Сергиевой лавры. К вопросу об уточнении датировки» (2024); «Иконостас Троицкого собора и проблемы периодизации русской живописи первой половины XV века: историографический аспект» (2010); «Произведения резчика Амвросия в контексте представлений о русском искусстве середины XV века» (2014); на XXVIII Ежегодной богословской конференции Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (секция «Христианское искусство»): «Икона „Богоматерь Боголюбская“ из

ризницы Троице-Сергиевой лавры. К вопросу о датировке и атрибуции» (2018); на международной конференции, организованной Университетом Аристотеля в Салониках (online International Conference «Above the Curve. Byzantine and Post-Byzantine woodwork in Mediterranean and Balkan Perspective 11th – 16th century»): «A wood-carved three-fold icon of Ambrose (1456) in the context of Russian art of the mid-15th century» (2022).

По теме диссертации автором были опубликованы статьи в рецензируемых изданиях, включенных в списки ВАК, а также в сборниках научных конференций.

Структура исследования. В основной части текста диссертации материал распределен по четырем главам. Первая посвящена историографии, вторая охватывает первую треть XV века, третья – 1440–1460-е гг., четвертая – последнее десятилетие XV столетия. Внутри разделов, по возможности, соблюдается хронологический принцип, поскольку одна из важнейших задач работы состоит в обосновании датировок и временной последовательности распределения памятников. Приложение представляет собой альбом с иллюстрациями.

Библиография насчитывает 237 наименований (3 — исторических источника, общей использованной литературы — 234 названий, из них 12 — иностранные труды, 3 электронных источника). Общее количество страниц — 300, из них текст исследования — 262 страницы, 38 страниц занимает одно Приложение (альбом иллюстраций).

Глава I: Историография

Первые труды, посвященные древнерусскому искусству, появившиеся в середине XIX в., базировались на совокупности знаний и представлений иконников-старообрядцев о множестве разных местных «писем», или, по их терминологии, «пошибов». В работах Н.Д. Иванчина-Писарева, И.М. Снегирева, И.П. Сахарова, позднее – Д.А. Ровинского, имевших обобщающий характер, живопись XV столетия как отдельный этап в её истории не выделялась и относилась, как и более ранние памятники, к древнейшей поре русского иконописания⁴⁴. С этим периодом связывали существование «новгородских» и «московских старых» писем, которые в ту пору считались «византийскими» в своей основе.

В трудах названных исследователей мы встречаемся с их высокой оценкой, в большей степени обусловленной идеализированным представлением о русской старине, чем действительным ее знанием. Авторы повторяли в своих работах сохранившееся старообрядцами предание о высоком искусстве Андрея Рублева и греческих мастеров, с работами которых они не были по-настоящему знакомы. В частности, Н.Д. Иванчин-Писарев видел в «Троице» Рублева, в то время многократно поновленной и закрытой окладом, «один из лучших, ценнейших памятников Византийского искусства»⁴⁵. Он отмечал также, что с ним не могут сравниться произведения ни Рафаэля, ни Леонардо⁴⁶.

Одно из первых описаний бытовавшего представления о «византийской манере» новгородской живописи мы находим в работе И.П. Сахарова «Исследование о русском иконописании»⁴⁷. По его мнению, живопись XII–XV вв. характеризует обобщенность формы, линии, проведенные твердо и смело, – и одновременно «круглота» очертаний ликов, – качество, «доступное одному древнему миру»⁴⁸. Другими словами, указывается на умение представлять объемную форму, известное классическому, античному искусству и

⁴⁴ Сахаров И. П. Указ. соч.; Ровинский Д.А. Указ. соч.; Пекарский П.П. Материалы для истории иконописания в России. СПб.: Типография Академии Наук, 1865.

⁴⁵ Иванчин-Писарев Н.Д. День в Троицкой лавре. С.21

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Сахаров И. П. Указ. соч.

⁴⁸ Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн.2. С. 17. Прим. 14.

унаследованное Византией. Колорит, по словам исследователя, яркий, но построенный на гармонии тонов, письмо ликов отличается плавкостью, художественный образ отрешенный – выражение ликов спокойное и величественное⁴⁹. Отсутствие на этом этапе реальной возможности сравнительного изучения памятников, методов их критического анализа не позволяло автору, который называет известные ему сорок один «византийский» памятник от XII до XV в., «проверить» насколько их стиль согласовывается с приметами явления, именуемого им «греческим пошибом». Однако исследователь признавал, что ясных представлений о различиях между памятниками византийскими и иконами русского письма древнейшей эпохи не существует⁵⁰.

Начало критического, научного подхода к изучению древнерусской художественной традиции было положено Д.А. Ровинским. В книге «Обозрение иконописания в России до конца XVII в.» (1856 г.), которая почти полвека являлась главным руководством для изучения древнерусского искусства, автор не только подробно записал со слов знатоков иконописания из среды старообрядцев приметы отдельных писем, но также сделал попытку применить эти сведения к доступному ему материалу, обогащая их своими собственными наблюдениями. Метод исследования, который впервые предполагал обращение к изучению конкретных памятников, поставил автора перед проблемой выявления среди них произведений, сохранивших подлинную живопись. Вывод, к которому пришел Д.А. Ровинский, был не утешительным для науки: византийские иконы ранее XV в. не сохранились, либо находятся под многочисленными записями; произведения же собственно русского иконописания не восходят к времени ранее начала XVI в. Он справедливо полагал, что для их датировки надо принимать во внимание не только исторические предания, но, прежде всего, художественные признаки. В частности, стиль иконы «Троица» из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, в то время находящейся под записями, заставлял его сомневаться в том, что она была написана Рублевым⁵¹. Д.А. Ровинский считал ее более поздней работой

⁴⁹ Там же. С. 17.

⁵⁰ Там же. С. 30, 45–49.

⁵¹ Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII в. С. 11.

приезжих итальянских мастеров XVI в. Также исследователь не верил тому, что рублевские иконы присутствовали в многочисленных частных коллекциях его времени⁵².

Полученные автором представления о «византийских письмах» заставили его усомниться в том, что византийское иконописание есть «величайшее классическое художество»⁵³. Классическую основу он признавал только в более древних византийских памятниках (например, миниатюрах XI–XII вв., русских домонгольских произведениях), но не в живописи более позднего периода⁵⁴.

В целом, Д.А. Ровинский оценивал древнерусское искусство до XVI–XVII вв. как малохудожественное, рассматривая в качестве наивысшего достижения русской живописи «строгановские письма». В описании «византийского пошиба» он отмечал не столько строгий и отчетливый рисунок, но даже добавлял, что он «неправилен и груб, колорит сух, без рельефа»⁵⁵. «Новгородские иконы», по его словам, не имели большой ценности («рисунок резкий, длинными прямыми чертами, фигуры ... короткие, лицо длинное, нос опущен на губы»)⁵⁶. По способу нанесения личного письма он различал варианты новгородских писем, но общими для них приметами, по его наблюдениям, были темный санкирь, отсутствие контрастов и оживок. Автор особо выделял «рублевские письма», которые, по мнению старообрядческих иконников, отличались высоким уровнем мастерства, выраженном, прежде всего, в тонкой живописи ликов («дымом писано»).

Мнение Д.А. Ровинского оказало серьезное влияние на дальнейшее развитие науки. Сравнение памятников средневекового русского и византийского искусства с произведениями итальянского Ренессанса, которые считались единственным эталоном художественного качества, привело к тому, что собственно эстетической ценности за ними не признавали. Так, в сочинениях Ф.И. Буслаева встречаются высказывания об однообразии и неразвитости

⁵² Там же. С. 40.

⁵³ Там же. С. 14.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же. С. 20.

«религиозного, полу-византийского стиля разных пошибов русской иконописи»⁵⁷. Византийская традиция представлялась исследователю искусством строгим, условным и схематичным.

Тем не менее, в трудах Д.А. Ровинского и Ф.И. Буслаева зарождается представление о том, что XV столетие в русской живописи являлось эпохой переходной, коренным образом изменившей направление ее развития. Сущность этих перемен, как уже тогда считалось, состояла в завершении «греческого» этапа в русском искусстве, который в то время ассоциировался с господством «новгородской школы», и в зарождении национальной художественной традиции на почве московской живописи. Однако начало нового этапа относили все же к XVI столетию, а XV век как явление стиля рассматривался целиком в рамках византийского искусства. Достоинство его видели в сохранении иконографических типов, которые в нем, по сравнению с искусством Возрождения, казались абсолютно неизменными.

Именно в области изучения иконографии надолго, вплоть до 1900-х гг. были сосредоточены интересы ученых. Стоявший у истоков этого направления Н.В. Покровский впервые предложил рассматривать древнерусскую иконопись не как набор отдельных пошибов, но в контексте чередования исторических эпох⁵⁸. Согласно предложенной им схеме, XV век знаменует собой конец «новгородской» эпохи, нижней границей которой он считал XI век. Эта «новгородская» – первая по времени русская школа – им также считалась греческой в своей основе.

Но предложенная Н.В. Покровским периодизация была основана не на тщательном изучении художественных произведений, которые в основной своей массе еще не были раскрыты из-под поздних записей, а на буквальной, часто не поддающейся верификации привязке к историческим фактам⁵⁹. Например, как предвещие заката «новгородской школы» и формирования московской

⁵⁷ Буслаев Ф.И. Общие понятия о русском иконописании. С. 29.

⁵⁸ Покровский Н.В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. Изд. 2-е дополн. СПб.: Тип. А.П. Лопухина, 1900. С. 378–379.

⁵⁹ Айялов Д.В. Значение Ф.И. Буслаева в науке истории искусств: Речь, чит. на торжеств. заседании Каз. общества археологии, истории и этнографии, 28 сент. 1897 г. Казань: типо-литогр. Имп. Ун-та, 1898. С.10.

художественной традиции Н.В. Покровский рассматривал присоединение Новгорода к Москве в 1478 г. В этой связи московская живопись, в том числе творчество Рублева, считалась им «новгородской». Тем не менее, по словам Н.В. Покровского, «стиль – один из наиболее верных показателей эпохи, к которой относится икона. Но при настоящем состоянии художественно-археологической критики, мы не имеем еще возможности извлечь из него тех точных показаний, какие он может дать. По одним признакам стиля легко определить эпоху, к которой должен быть отнесен памятник, но не всегда определить столетие, и тем более – полустолетие»⁶⁰.

В XIX в. задача определения художественных особенностей поднималась учеными только в отношении крупных временных этапов, длиной в несколько столетий, и ограничивалась выделением самых общих признаков. В памятниках XV в. авторы видели все тот же строгий, лаконичный художественный язык, сформировавшийся в XII в. и утраченный впоследствии. Сравнивая их с реалистическими устремлениями ренессансных художников, ученые отмечали иную природу иконописи, как искусства, оторванного от жизни⁶¹.

Укоренившееся в науке представление о том, что XV век являлся последним периодом господства новгородской традиции, носившей преимущественно характер византийский⁶², просуществовало в науке почти до 1920-х гг. Отсутствие подлинной, не поновленной живописи во многом и было причиной того, что основной темой занятий исследователей являлись поиск исторических фактов – анализ текстовых документов и разнообразных изводов иконографии.

Серьезные изменения в европейском искусствознании, открывшего художественную ценность итальянского Треченто и Кватроченто, повлияли на интерес к изучению стилистической проблематики древнерусской живописи того

⁶⁰ Покровский Н.В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. С. 378.

⁶¹ Буслаев Ф.И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи [Репр. изд]. М.: Благовест, 1997. С. 31.

⁶² Буслаев Ф.И. Общие понятия о русском иконописании. С. 4.

же периода – XIV–XV вв., что впервые нашло отражение в трудах Н.П. Кондакова⁶³ и Н.П. Лихачева⁶⁴, в меньшей степени Н.В. Покровского⁶⁵.

Взгляды Н.П. Кондакова кардинально меняли традиционное представление о византийском искусстве XV в. как о бесстрастном, спокойном и величественном. Он полагал, что отличительной особенностью этого периода становится новый образ, который передает лирический подъем, связанный с индивидуализацией религиозного чувства⁶⁶. Данный критерий станет одним из важнейших в определении памятников XV столетия и поэтому требует более детального рассмотрения. Вслед за Н.П. Кондаковым, исследователи будут использовать это понятие, чтобы отметить выражение более подвижных, дифференцированных человеческих чувств, отсутствие резких черт, поэтизацию образа, более определенную по отношению к нему позицию молящегося. Действительно, благодаря этим чертам индивидуальное начало, которое проявляется в искусстве уже с XIII в., получает особую психологическую окрашенность, сообщающую лицам «умиленное выражение»⁶⁷.

По мнению Н.П. Кондакова, эти новые идеи отражаются как в иконографии, так и в стиле произведений, что он прослеживает на примере изображений Богоматери. Ученый полагал, что лучше всего их передает тип богородичных икон «Умиление», в котором изменяется строгий поклонный образ, и их эмоциональный строй, на что он обращал сугубое внимание. Теперь они «насыщаются» «особой жизненной мягкостью и плавным письмом»⁶⁸, важным становится изображение внутреннего мира Богоматери, ее материнской любви, скорбных предчувствий, именно в связи с этим, как он полагал, в иконографию

⁶³ Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса: Тип. Ульриха и Шульце, 1876; Толстой И.И., Кондаков Н.П. Русские древности в памятниках искусства. В 6 вып. Вып. 6. СПб.: Тип. А. Бенке, 1899.

⁶⁴ Лихачев Н.П. Манера письма Андрея Рублева. СПб.: Тип. М.М. Александрова, 1907.

⁶⁵ Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. СПб.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890; Он же. Очерки памятников православной иконографии и искусства. СПб.: Тип. А. Катанского и Ко, 1894.

⁶⁶ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1911.

⁶⁷ Там же. С. 153.

⁶⁸ Кондаков Н.П. Русская икона. В 4 т. Т. 3. Прага: Seminarium kondakovianum, 1931. С. 166.

вносятся более живые и разнообразные движения⁶⁹. Изменения, оживляющие композицию реалистическими мотивами, по мнению автора, преобразили былой строгий церковный характер изображений. Этим он объясняет особую роль небольшого келейного образа, предназначенного для личной домашней молитвы, который получил особое распространение в XIV–XV вв.

Н.П. Кондаков полагал, что эти черты нового стиля византийского искусства, появившиеся не без влияния искусства Италии эпохи Возрождения, в значительной мере определили развитие, в том числе русской живописи в XV в., и составили «характерную особенность писем Рублева»⁷⁰. Передаточным звеном этого художественного обмена автор считал итало-критскую школу, с произведениями которой русские художники могли знакомиться посредством контактов с Далмацией, Сербией, Молдавией, Буковиной, Галичем, генуэзскими факториями в Крыму (Кафа, Херсонес), а также благодаря приезду греческих мастеров. К числу греческих художников, знакомых с итальянской манерой, он был склонен относить Феофана Грека⁷¹.

Труды этого ученого знаменовали собой прорыв в отношении существовавших в его время методов исследования. Подчеркнем, что Н.П. Кондаков, обращаясь к характеристике стиля, не отделяет его от иконографии и эмоционального выражения образа. В них равным образом ученый видит проявление духовного идеала времени.

Иную позицию, нежели Н.П. Кондаков, занимал Н.П. Лихачев. Прежде всего, он считал, что изменения в области иконографии не обязательно связаны со стилем произведения. По его мнению, существовали лишь иконографические заимствования из западного искусства – к таким мотивам он относил иконографию «Умиления», которая, как он считал, была выработана на основании изучения изображений на печатях-моливдовулах IX–XIII вв.⁷², и до XIV–XV вв. не была распространена в византийском искусстве. Значительным он также

⁶⁹ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. С.25.

⁷⁰ Кондаков Н.П. Русская икона. С. 167.

⁷¹ Там же. С. 159.

⁷² Изучение моливдовулов было важнейшим аспектом исследований ученого. См.: Лихачев Н.П., Моливдовулы греческого Востока // Научное наследие. Т. 19. М.: Наука, 1991.

считал влияние новых идей, заимствуемых в эпоху Возрождения из искусства итальянского⁷³. Однако новый стиль византийской живописи, по его мнению, не испытал на себе итальянское влияние: XIV столетие было «веком Возрождения одинаково и для итальянской, и для византийской иконописи»⁷⁴. Искусство палеологовского Возрождения, по мнению ученого, охватывает все Балканы и оттуда приходит на Русь, что подкреплялось им ссылками на исследования зарубежных ученых⁷⁵. Согласно концепции Н.П. Лихачева, можно говорить «о наличии редких благоприятных условий, когда два искусства стояли бок о бок, не чуждаясь друг друга, и ... существовало еще такое византийское искусство, которое могло претворять целые чужие композиции»⁷⁶.

Сдержаннее относительно вопроса итальянского влияния высказывался Н.В. Покровский, сомневавшийся в том, что тема «умиления» имела западное происхождение. Об этом свидетельствует его справедливое замечание в отзыве на книгу Н.П. Лихачева: «мы так мало знаем еще Византию в ее ученых и художественных проявлениях, особенно в разные периоды ее истории, что утверждать отсутствие в византийском искусстве всякого реализма и видеть в нем только одно «святое святых», чуждое всяких житейских попечений, – одно точное выражение христианской догмы, – невозможно»⁷⁷.

Большое значение для дальнейших исследований искусства XV в. имели труды младшего современника Н.П. Кондакова и его ученика, крупнейшего византиниста того времени Д.В. Айналова⁷⁸. Он доказал, что не только в живописи XII в. существовало обращение к классическому, эллинистическому искусству, но и в эпоху Палеологов, что определило стиль важнейших

⁷³ Данные, полученные на основании изучения византийских свинцовых вислых печатей, заставили его считать, что ранее этот тип не был распространен в Византии.

⁷⁴ Лихачев Н.П. Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богородицы в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. СПб.: Императорский археологический институт, 1911. С. 217.

⁷⁵ Millet, Gabriel Byzance et non l'Orient. // Revue archéologique. 4e série, tome XI, 1908. P. 171–189.

⁷⁶ Лихачев Н.П. Историческое значение итало-греческой иконописи. С. 217.

⁷⁷ Покровский Н.В. Отзыв о сочинении проф. Н.П. Лихачева «Историческое значение итало-греческой иконописи» // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 24. М.: Тип. Г. Лисснера и М. Собко, 1914. С. 231.

⁷⁸ Айналов Д.В. Византийская живопись XIV столетия. Пг.: тип. Я. Башмаков и К°, 1917.

памятников XIV–XV вв. (Кахрие Джамии, Волоотово, фрески Мистры)⁷⁹. По его мнению, византийские мастера восприняли на этом этапе эллинистическую основу через знакомство с новым художественным стилем в Венеции, и вместе с ним заимствовали некоторые черты итальянского искусства⁸⁰. Работы Д.В. Айналова впоследствии стали основой для осознания того, что классическая традиция является неотъемлемой и составной частью византийского искусства как наследие древнегреческой и эллинистической культуры⁸¹. Однако для русских художников она все же не была исконной, так как была воспринята ими опосредовано. Соответственно, обращение к античной традиции стало рассматриваться как более осознанное, целенаправленное, и так же как примета искусства XV в.

В исследованиях Н.П. Кондакова, Н.П. Лихачева, Д.В. Айналова основой для суждения о сложных художественных явлениях стали не только исторические факты, но анализ самой изобразительной ткани произведений искусства⁸². В их работах существуют попытки определить и очертить круг произведений XV в., появляются более конкретные датировки, отвечающие приобретенному к тому времени опыту сравнительного изучения, описания и оценки памятников, впрочем, все еще в значительной мере основанного на знаточеском методе⁸³.

Несмотря на то, что большинство памятников по-прежнему на тот момент продолжало оставаться под записями, в работах Н.В. Покровского, Н.П. Кондакова, Н.П. Лихачева XV век впервые стал выделяться как эпоха, со своим собственным стилем и содержанием. Предметом их изучения в значительной мере оставалась иконография, но которую они начали рассматривать, в том числе и как один из элементов стиля. С их точки зрения, она изменяется наряду со стилем (хотя и не так заметно) под влиянием идей той или иной эпохи. Византийское

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб.: тип. И.Н. Скороходова, 1900.

⁸¹ Grabar A. Christian Iconography: a Study of its Origins, Mellon A.W. Lectures in the Fine Arts, 1961; *Грббар А.* Император в византийском искусстве. М: Ладомир, 2000.

⁸² Относительно метода Д.В. Айналова этот было отмечено В. Г. Пуцко. См.: *Пуцко В.Г.* Дмитрий Власьевич Айналов: методы изучения раннехристианских и византийских древностей на рубеже XIX – XX веков // Софія Київська. Візантія, Русь, Україна. Вип. 2. 2012. С. 38.

⁸³ «Письмо» определяется в традициях знаточества главным образом как манера, отличающаяся способом нанесения слова живописи ликов.

искусство, частью которого учеными той поры считалась и русская («новгородская») живопись XIV и XV вв., в их концепции сближается с западной ренессансной традицией, оживляемой символическими образами, которые посредством впечатлений от реальной жизни, передают чувства умиления или нежной любви.

Первые десятилетия XX в. отмечены особым интересом исследователей к новым раскрытым памятникам, которые позволили бы составить более конкретные представления о художественном стиле XV в.

Важнейшим событием этого периода, кардинально изменившим представление о «новгородской живописи» и мощно подтолкнувшим развитие науки, стало первое раскрытие «Троицы» Рублева В.П. Гурьяновым в 1904 г. Реставратор, составивший по окончании работы подробный отчет, отмечал, что древняя живопись иконы была полностью записана, при этом верхний слой поновлений был выполнен в стиле палехской манеры письма XIX в. В.П. Гурьянов, хорошо знакомый со старообрядческой классификацией иконописных писем, утверждал, что все прежние представления о манере Рублева были ошибочными⁸⁴.

Он отмечал сходство с фресками того времени, а также подчеркивал значение линии в изображении формы. Контуры, по его словам, «сделаны массивно, пробелы же сделаны в несколько красок, наложенных одна на другую очень плотно широкими, жирными большими мазками»⁸⁵. Эти приемы, линейные по своей сути, передают скорее живописные и пластические ценности, о чем и пишет В.П. Гурьянов: «контуры же представляют собой резкую выпуклость, в особенности же белые отметки на пробелах». Выделенные автором индивидуальные особенности манеры письма художника в его понимании являются одновременно и особенностями стиля. Подобное отождествление понятий «манера» и «стиль» будет еще очень долго удерживаться в научной литературе.

⁸⁴ Гурьянов В.П. Две местные иконы Св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой лавры и их реставрация. М.: печ. А.И. Снегиревой, 1906.

⁸⁵ Там же. С. 9.

Открывшаяся миру подлинная живопись «Троицы» Андрея Рублева сильно повлияла на признание культурной частью общества эстетических качеств русской иконы, и дала импульс для изучения стилистической проблематики русской живописи XV в. Первой реакцией в науке, последовавшей сразу же после раскрытия знаменитого шедевра, стала книга Н.П. Лихачева⁸⁶. Изучив тип вохрения, формы горок и изображение одежд на раскрытой «Троице», исследователь доказал, что составленные старообрядческими иконниками описания новгородских, московских и рублевских писем не имеют ничего общего с действительностью, так как были выполнены под впечатлением от памятников XVI–XVII вв. Ученый счел важным отметить, что древним иконам времени Рублева присуще вохрение не темное, как считалось ранее, а наоборот светлое, бледно-розовое или светло-желтое, с яркими оживками, как то, которое открылось после реставрации на ликах ангелов. На основании этого признака близкими по времени «Троице» он считал такие памятники, как Евангелие Успенского собора (ГММК), и иконы «Предста Царица» (ГТГ), «Апостол Фома» (ГРМ), «Св. Параскева и Св. Анастасия» (ГРМ).

Согласно взглядам исследователя, «Троица» может считаться эталоном для понимания стилистических особенностей русской живописи XV в. По его словам, каким бы ни был Рублев особенным художником, он не мог писать в совершенно другом стиле, чем его современники⁸⁷. Эти представления нашли отражение в «Кратком описании икон собрания П. М. Третьякова», изданным им же в 1906 г.⁸⁸

Исключительно важные замечания о стиле «Троицы» были высказаны В.Н. Щепкиным. Он, по сути дела, первым стал рассматривать икону в сравнении с другими памятниками, которых не коснулись поновления – с еще не прописанными артелью Н.М. Сафонова фрагментами фресок Успенского собора во Владимире 1408 г., миниатюрами рукописей XIV–XVI вв. В сфере внимания

⁸⁶ Лихачев Н.П. Манера письма Андрея Рублева. СПб.: тип. М.А. Александрова, 1907.

⁸⁷ «Андрей Рублев не мог не отражать техники времени, вкусов окружающей среды. Если все писали с светлым вохрением, широкими пробелами и резкими оживками, то и он должен был в большей или меньшей степени подчиняться господствующему течению». См.: Лихачев Н.П. Манера письма Андрея Рублева. С. 89.

⁸⁸ Лихачев Н.П. Краткое описание икон из собрания П.М. Третьякова. М.: Синод. Тип., 1905.

исследователя оказываются как художественные признаки, так и проблема идеала, поднятая ранее Н.П. Кондаковым⁸⁹.

Определение В.Н. Щепкиным образного решения «Троицы» и святых в фресках Успенского собора, хотя и является близким, но все же отличается от того, которое давал Н.П. Кондаков относительно искусства XV в. Это, по его словам, не просто поэзия «теплого чувства», но поэзия «чувства вдумчивого», которая отделяла и накапливала из «богатой опытом жизни ... одни эстетические и моральные впечатления и проходила мимо остального»⁹⁰. Он полагал, что идеал, который предстает в творчестве Рублева уже полностью сложившимся, отражает особенности духовного и нравственного устройства русского народа⁹¹. Впервые автор рассматривает московскую иконопись отдельно от новгородской. Он видел в ней ведущую традицию, имеющую свой путь развития, начавшийся еще в XIV в. (миниатюры «Сийского Евангелия») и ставшую одновременно национальной, отличной от греческой и южнославянской⁹².

Стилистическое развитие русской живописи (XV–XVI вв.), по мнению В.Н. Щепкина, шло по пути постепенного убывания индивидуального и усиления абстрактного начала, что он прослеживал по сохранившимся и датированным миниатюрам рукописей⁹³ – Евангелия 1401 г., так называемого Зарайского, и Евангелия 1567 г. (оба из собрания Румянцевского музея, сейчас в РГБ)⁹⁴. Важно, что в выявленном им эволюционном процессе живопись начала XV в. оказывалась где-то посередине. Так, в описании миниатюр Румянцевского Евангелия («Зарайского»), наиболее близкого по времени к «Троице» Рублева, он отмечал такие подробности, на которые до него не обращали внимание исследователи: живописную свободу исполнения, пространственный характер композиций (моделировки, учитывающие перспективный разворот предмета,

⁸⁹ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1911.

⁹⁰ Щепкин В.Н. Московская иконопись / Москва в ее прошлом и настоящем. М., 1910. № 5. С. 111.

⁹¹ Формирование его он отнес к XIV веку: в миниатюрах Сийского Евангелия 1340г. пластическая форма передана в византийской традиции, но лики русифицированы.

⁹² Щепкин В.Н. Московская иконопись. С. 106–129.

⁹³ Щепкин В.Н. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. С. 183–208.

⁹⁴ «Я нарочно помещаю здесь эту позднейшую из рассмотренных мною рукописей, чтобы на двух миниатюрах одинакового содержания показать изменения, которые за полтора века успели произойти в новгородской школе». См.: Щепкин В.Н. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. С. 194.

реалистические мотивы в изображении горок и палат на заднем плане, передачу объемной формы лика и фигуры). Важнейшей особенностью текстов В.Н. Щепкина является то, что он, в отличие от В.П. Гурьянова и даже Н.П. Лихачева, отчетливо различает понятия «*стиль*» и «*манера исполнения*». Даже такую особенность «новгородской школы» как, резкий рисунок, В.Н. Щепкин считал высокохудожественным приемом, свидетельствующем о решительности, выраженной в свободном, смелом отношении к воспроизводимому образцу. Он тонко замечает важные отличия в образном решении памятников XIV и XV вв.: «Характерна активность новгородских ликов: они как бы предполагают внешний мир, они обращаются к зрителю. Выражение более тонкое, внутренняя жизнь более богатая и изящная, при известного рода мечтательной погруженности в себя – прямо характеризует кисть неновгородскую. Таковы бывают хорошие греческие лики еще в XIV в. В России этот психический тип доведен до высокого поэтического совершенства несравненным Андреем Рублевым»⁹⁵.

Как и представители иконографической школы (Н.П. Кондаков, Н.П. Лихачев, отчасти даже Д.В. Айналов) В.Н. Щепкин, придавая большое значение иконографии памятников, не отделял ее от свойственных им стилистических признаков.

Раскрытие «Троицы» Рублева пробудило интерес к изучению стилистического облика его эпохи и впоследствии стало определять представления об искусстве всего XV в. Это произведение, уже вскоре после раскрытия, стало вызывать спорные суждения, касающиеся связи искусства Рублева с предшествующей византийской традицией. Если Н.П. Лихачев видел в стиле памятника ее продолжение, то В.Н. Щепкин полагал, что Рублев выразил особый национальный духовный идеал.

Не менее существенным событием, оказавшим влияние на понимание особенностей стиля живописи XV в., стало открытие и публикация в 1911 г.

⁹⁵ Щепкин В.Н. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. М.: Печатня А. И. Снегиревой, 191-? С.8

росписей собора Ферапонтова монастыре (1502 г.)⁹⁶, хронологически завершающих этот период.

Взгляды первого исследователя памятника В.Т. Георгиевского на стиль фресок Дионисия отражают научные представления его времени. Он характеризует искусство конца XV в. как эпоху переходную, обращая внимание на сочетание в живописи художника признаков XIV и XVI столетий, а также двух традиций – византийской и итало-критской, появившейся, как он считал, под влиянием западного искусства. С одной стороны, множество светлых красочных оттенков и голубой тон фона, по его мнению, находят аналогии в памятниках «моравской школы», с другой – «яркость и богатство красочных эффектов» ближе к поздним итало-греческим памятникам, а в палатном письме и изображениях одежд предчувствуется традиция XVI в.⁹⁷ Основное отличие фресок Дионисия от фресок Новгорода и моравской школы конца XIV – начала XV вв. автор видел в художественном идеале – в спокойствии и церемониальном величии дионисиевских образов проявляется утрата ими былой жизненности и экспрессии.

В трудах исследователей конца XIX – начала XX вв. поднимаются проблемы, определившие дальнейшее развитие науки. Появляются первые работы, в которых сравнение произведений по иконографическому признаку сочетается с решением стилистических проблем. Однако и в начале XX в. объективным сдерживающим фактором по-прежнему являлась недоступность древних памятников для исследования. Несмотря на раскрытие «Троицы» Рублева, нескольких икон из собрания П.М. Третьякова и главного памятника, связанного с творчеством Дионисия – фресок Ферапонтовского монастыря ок. 1502 г., искусство «глубинного» XV века продолжало оставаться неизвестным ученым.

Впервые возможность составить самое общее представление о нем появляется благодаря выставке древнерусской иконописи, организованной в Москве в 1913 г. На ней были представлены раскрытые из-под поздних записей и

⁹⁶ Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. С. 2.

⁹⁷ Там же. С. 77.

темной олифы иконы «новгородской эпохи» из многих частных коллекционных собраний, в частности, И.С. Остроухова, С.П. Рябушинского, Б.И. Ханенко⁹⁸. Выставка стала откровением даже для знатоков⁹⁹ и полностью перевернула господствовавшие до этого в науке представления о древнерусской иконописи. Происходит осознание ее высокой эстетической ценности, теперь ее ставят в один ряд с искусством Европы и Византии. Так, по словам Н.М. Щекотова, в новой истории восточно-христианского средневекового искусства, «одну из драгоценнейших глав... займет художество Древней Руси»¹⁰⁰.

Среди важнейших тенденций того времени, нашедших отражение в практике датировки вещей, стала оценка их качества в зависимости от древности. Если раньше эпохой расцвета русской живописи считался XVII век, то после московской выставки такое признание закрепляется за иконописью XIV–XV вв.¹⁰¹ Памятник, признаваемый шедевром, мог скорее, быть отнесен к этой эпохе, чем к XVI или XVII вв., которые стали оцениваться как время начинающегося заката и даже упадка в русской живописи. Эта позиция отразилась в «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря 1913 г.¹⁰², где «...достоинство того или иного изображения определяется его близостью к выражению, которое нашла данная или близкая тема [в живописи] в XV – первой половине XVI века»¹⁰³.

В появившихся вслед за Выставкой 1913 г. работах Н.М. Щекотова, Н.Н. Пунина, П.П. Муратова изучение стиля русского искусства XV в. становится самостоятельной и основной проблемой, не связанной с иконографией. По словам Н.М. Щекотова, «главное течение художественной жизни обнаруживается не

⁹⁸ С датировкой XV в. были выставлены иконы: «Св. Николай», «Вход в Иерусалим», «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Шестоднев» из собрания И.С. Остроухова; «Тайная вечеря», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Чин с праздниками» из собрания Б.И. Ханенко; «Вознесение» из собрания С.П. Рябушинского.

⁹⁹ По словам Н.Н. Пунина: «Эта выставка – событие... Поистине приоткрылись врата в страну сказочных сокровищ. И мы стоим перед ними благоговейно восхищенные, стыдясь своего неведения...». *Пунин Н.Н.* Выставка древне-русского искусства в Москве // *Аполлон*. 1913. № 5. С.38.

¹⁰⁰ *Щекотов Н.М.* Иконопись как искусство. По поводу собраний икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // *Русская икона*. Пг. 1914. Сб. 2. С. 126.

¹⁰¹ *Муратов П.П.* Выставка древнерусского искусства. Эпохи древне-русской иконописи // *Старые годы*. 1913. № 4. С. 33.

¹⁰² *Муратов П.П.* Русская живопись до середины 17-го века. С. 5–408.

¹⁰³ Это меткое замечание принадлежит Г.В. Жидкову. См.: *Жидков Г.В.* К постановке проблемы о русском барокко // *Барокко в России*. М.: РАНИОН, 1926. С.96.

столько в иконографической, сколько в стилистической стороне искусства»¹⁰⁴. Хотя и в форме историко-художественного эссе, эти авторы используют метод, претендующий на стилистический анализ, применительно к древнерусской иконописи, вводя новые критерии для характеристики памятника, такие как: «пространственные планы», «ритм движения», композиция, силуэтность, скульптурное начало в моделировке, «художественная воля», но при этом не определяя меру их подвижности в пределах конкретной стилистической идиомы. Впрочем, в ту пору таких представлений европейская и отечественная наука еще не выработала.

Н.М. Щекотов был сторонником концепции самостоятельного пути развития русского искусства в «эпоху новгородского расцвета», представленной прежде в работах В.Н. Щепкина¹⁰⁵. Он обратил внимание на то, что линии в «новгородской живописи», не просто обобщают форму, но также образуют очень определенный ритм, которому подчиняется вся композиция. По его мнению, именно ритм и создает то уникальное свойство, которое отличает произведения XV столетия, рождающее при взгляде на них особое эстетическое переживание, лирическое «волнение». Эту особенность он считал национальной русской чертой, которая проистекает из любви к узорам¹⁰⁶. Исследователь полагал, что силуэтность в передаче формы и ритмическая согласованность линий, были чужды византийскому искусству, где изображение пластической формы сохранялось как наследие античной традиции¹⁰⁷. При этом автор не принимает во внимание, описание особенностей письма «Троицы», данное Н.В. Гурьяновым, указывающим не только на значение линий силуэта, но и линий разделки складок и роль пробелов, передающих объем формы.

В качестве ключевых памятников «новгородской эпохи» XV в. Н.М. Щекотов рассматривал иконы «Снятие с креста», «Положение во гроб» из собрания И.С. Остроухова; «Усекновение главы Иоанна Предтечи» из собрания

¹⁰⁴ Щекотов Н.М. Иконопись как искусство. С. 126

¹⁰⁵ Щекотов Н.М. Некоторые черты стиля русских икон XV века. С.41

¹⁰⁶ Творческая воля (Kunstwollen) – интуитивное стремление к стилю. Одно из основополагающих понятий концепции Алоиза Ригля, одного из главных представителей Венской школы.

¹⁰⁷ Щекотов Н.М. Некоторые черты стиля русских икон XV века. С. 41

Б.И. Ханенко, доверяя неточной, как выяснилось на много позднее, датировке, основанной на понятиях, заимствованных у старообрядческих иконников. Более того, поскольку все эти произведения относятся приблизительно к одному периоду – к первой трети – первой половине XVI столетия, то их сходство не позволило исследователю почувствовать динамику развития стиля. В результате признаки, характерные для памятников 1530-х гг., по мнению исследователя, свидетельствуют об усилении абстрактного начала («манера,... удаляющаяся от природы в область орнамента») и рассматриваются им как основные черты русской живописи уже XV в. (О принадлежности указанных памятников к иной, нежели XV в., эпохе, свидетельствует такая, отмеченная тем же автором, особенность их эмоционального строя, как сочетающаяся с лиричностью торжественность, т.е. некоторая важность, официальность, свидетельствующая об утрате начала личного, индивидуального).

Важной вехой в осмыслении «новгородского периода» в русской живописи на основании представленных на московской выставке памятников стал очерк о русском средневековом искусстве П.П. Муратова, опубликованном в 1913 г. в «Истории русского искусства», издававшейся под редакцией И.Э. Грабаря¹⁰⁸. Именно П.П. Муратов выделял искусство XV столетия как отдельный этап в русской живописи, начавшийся рублевским творчеством и завершившийся фресками Ферапонтова монастыря. По его мнению, оно значительно отличается от искусства XIV столетия, наполненного реалистическими, жизненными впечатлениями, стремлением видеть «природу и жизнь»¹⁰⁹, появившихся под влиянием античной традиции. Живопись дорублевской поры предполагала, по данному им определению, «возможность распространения в ней типов «Умиления» и ему подобных»¹¹⁰, поскольку «человечность ...была неотъемлемой чертой искусства эпохи Палеологов»¹¹¹. Русской живописи XIV в., по его мнению, были присущи те же черты. Однако, начиная с XV столетия, она выходит на

¹⁰⁸ Муратов П.П. Русская живопись до середины 17-го века // История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря в 6 т. Т. 6: История живописи: Допетровская эпоха. М.: Изд. И. Кнебель, 1913. С. 5–408.

¹⁰⁹ Там же. С. 80.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Там же. С. 82.

самостоятельный путь развития, который состоял в появлении иного — абстрактного, идеального начала. Согласно взглядам П.П. Муратова, при этом происходит удержание эллинистической основы, полученной от византийской живописи эпохи Палеологов, но она приобретает вид, «очищенный» от непосредственных жизненных наблюдений. Этот новый путь, по мнению автора, был открыт Андреем Рублевым, в чем состояла особая заслуга этого художника. В «Троице» П.П. Муратов отмечает «античный очерк ангельских ликов», называя это произведение «видением чисто идеальной, неземной красоты...». «Греческая манера», формы и приемы византийской живописной традиции предстают здесь перед нами как бы приподнятыми на высшую ступень отвлеченности, идеализации»¹¹². Как и Н.М. Щекотов, он указывает на снижение значения индивидуального, личного начала и усиления общего впечатления от композиции: «Художественная тема в них не заслонена темой молитвенной, и столь определенно выступает на первое место как это должно быть в картинах»¹¹³.

Важно отметить, что эти представления были составлены не только под впечатлением от «Троицы», но в основном в результате созерцания произведений значительно более поздних, нежели иконы XV в. — первой половины XVI в., таких как ранее упомянутые иконы «Усекновение главы Иоанна Предтечи» и «Тайная Вечеря» из собрания Б.И. Ханенко, «Снятие с Креста» и «Положение во Гроб» из собрания И.С. Остроухова. Важно отметить, что на основании признаков, которые П.П. Муратов считал характерными для более ранней поры (активная пластика, личностное, индивидуальное начало), он отнес к XIV в. ряд памятников XV столетия — «Илья Пророк» из собрания И.С. Остроухова (ГТГ), «Св. Параскева Пятница» из Покровского собора на Рогожском кладбище, «Знамение» с предстоящими» (ГРМ) и целый ряд других.

Иной взгляд на особенности художественного стиля XV в. был высказан в работах Н.Н. Пунина. По его мнению, представленные на выставке иконы «новгородской школы», должны быть сопоставлены с единственным надежно

¹¹² Там же. С. 230.

¹¹³ Там же. С. 242.

датированным иконописным памятником, известным в то время, – «Троицей» Андрея Рублева. Он, как и Н.П. Кондаков, считал, что художник выразил в своем произведении идеал, общий в ту эпоху, как для византийской, так и для европейской живописи: «Все черты времени, черты того художественного движения, которое мы можем назвать великим общеевропейским возрождением, в иконе Св. Троицы налицо»¹¹⁴. Н.Н. Пунин отмечал в образах Рублева удлинённые пропорции, особую грацию фигур, «натурализм» жеста, близкие готическому искусству. Развивая взгляды Д.В. Айналова, Н.Н. Пунин полагал, что античная традиция попала в палеологовское искусство из итальянского с примесью готики, из которой Рублев мог заимствовать свои линии. Важной особенностью этого произведения, характеризующей эпоху и русскую живопись XV столетия в целом, он считал сочетание стремления к идеализации (эллинистическое начало) с ярко выраженным индивидуальным началом. Автор видел его как в содержании иконы (в «тончайшем разделении внутренне и внешне связанных состояний духа» ангелов Троицы¹¹⁵), так и в глубоко творческом осмыслении устойчивой композиции и переработке стиля¹¹⁶. Объяснение этому синтезу он находил в трудах Д.В. Айналова, считавшего, что художественная природа византийского искусства была основана на двух традициях – античной (эллинистической) и восточной¹¹⁷.

По мнению Н.Н. Пунина, в творчестве Рублева соединились, а затем в искусстве XV в. вновь разошлись эти два течения, за которыми стоят разные проявления «декоративности». Он находил их выражение в двух родах молитвы, которые могут быть выражением «экстаза счастья и экстаза страдания»¹¹⁸, в зависимости от мировоззрения – «светлого, героического, утверждающего жизнь» и наоборот «скорбного, отрицающего жизнь, сознающего его суету»¹¹⁹. В первом течении, идущем от Рублева к Дионисию, где большую роль играет ритмическое

¹¹⁴ Пунин Н.Н. Андрей Рублев. С. 21.

¹¹⁵ Там же. С. 19.

¹¹⁶ Он считал, что Рублев соединил эллино-итальянские и готические образцы были с национальными устремлениями «через подчинение иконы ритму иконостаса и внесения в иконописный стиль лаконичной и сильной стенописной манеры» См.: Пунин Н.Н. Андрей Рублев. С. 22.

¹¹⁷ Пунин Н.Н. Эллинизм и Восток в иконописи // Русская икона. СПб. 1914. Сб.3. С. 186.

¹¹⁸ Там же. С. 187.

¹¹⁹ Там же. С. 196.

повторение линий, единственным, или, во всяком случае, преобладающим содержанием найденной формы является чистая гармония, проявляется «античный принцип строить композицию», а не особенности национального способа художественного видения (заимствованный из орнамента)¹²⁰.

Особенностью второго направления, «восточного», которому, по мнению Н.Н. Пунина, также не было чуждым искусство Рублева, является повышенный интерес к воплощению другого античного начала – объемной пластической формы. Содержанием ее «будет духовное напряжение, ... нечто жизненное, человеческое по самому своему существу»¹²¹. В качестве примера автор приводил икону «Илья Пророк» из собрания И.С. Остроухова (ныне в ГТГ). Этот памятник, который сегодня обоснованно относится к середине XV в.¹²², в отличие, от остальных слишком поздних по времени произведений, к которым обращались в своем анализе другие исследователи, действительно может считаться важным для характеристики искусства XV столетия. Н.Н. Пунин приходит к выводу о том, что «эллинистическое мирозерцание»¹²³ вместе с большой свободой, «живописностью», пластичностью, и личным началом были заимствованы русской живописью XV в. у Рублева и сохранены вплоть до Дионисия включительно¹²⁴. Утрата этих ценностей, по его мнению, является главным признаком смены эпох только в конце XV столетия¹²⁵.

Взгляды Н.Н. Пунина на существование противоположных идеалов в русской живописи XV в. имеют большое значение и для современной научной дискуссии. К схожим представлениям сегодня приходят исследователи после длительного периода, когда считалось, что выражение драматизма и экспрессии, пластическая активность служат приметами искусства дорублевского времени¹²⁶.

¹²⁰ В частности, он отмечает такой ритмический принцип в композиции рельефа «Рождение Венеры» (Рим, Музей Терм). Пунин Н.Н. Эллинизм и Восток в иконописи. С. 190.

¹²¹ Там же. С. 186.

¹²² Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. Кат. № 16. С. 226–227.

¹²³ Пунин Н.Н. Андрей Рублев. С. 16.

¹²⁴ Эллинистическое начало в искусстве автор понимал как стилистическую категорию, как «метод видеть, писать, компоновать, творить памятник искусства» См.: Пунин Н.Н. Эллинизм и Восток в иконописи. С. 184.

¹²⁵ Пунин Н.Н. Андрей Рублев. С. 16

¹²⁶ Осташенко Е.Я. Стилистическая концепция живописи середины XV века. С. 271–294.

Исследования 1910–1910-х гг. знаменуют собой важные изменения в науке. В это время предметом изучения и осмысления становится собственно художественная сторона произведений древнерусской живописи. Ученые вступили на путь поиска критериев для определения стилистических особенностей, которые поначалу складывались во многом под влиянием поэтики символизма с его идеей гармонизации мирового хаоса. Особенностью искусства XV в. признается лирический, поэтический образ, побуждающий к эмоциональному восприятию произведения. Некоторые исследователи видели особенность изучаемого стиля в стремлении к созданию образа, построенного на идеальной возвышенной гармонии, оторванной от иллюзионистических тенденций палеологовского искусства (Н.М. Щекотов, П.П. Муратов). Другие, прежде всего Н.Н. Пунин, полагали, что в искусстве XV в. абстракция сочетается с интересом к передаче жизненного содержания, что в ряде случаев проявляет себя в появлении образа, имеющего обостренные индивидуальные характеристики и «натурализм» в изображении жеста, движения. На этом этапе начинает приобретать конкретность полемика о византийском или национальном русском характере появившегося стиля¹²⁷.

Работы дореволюционного периода свидетельствуют, что искусство XV в. по-прежнему, в силу ограниченного числа доступных исследователям для изучения памятников, оставалось мало им знакомо. За широко использовавшимся в ту пору понятием «новгородская школа» скрывалось отсутствие документальных данных о еще не известных в ту пору художественных центрах¹²⁸. Хотя Н.П. Лихачев писал, что «несомненно, должны существовать московские иконы XV века и новгородские XVI–XVII вв.», а «разграничение памятников по местностям производства — одна из главных задач исследователя»¹²⁹, но достигнуть определенности в этом вопросе не удавалось практически до середины 1950-х гг. Препятствием для их изучения являлись, в том числе и особенности формирования частных собраний, составивших

¹²⁷ Щекотов Н.М. Некоторые черты стиля русских икон XV века. С. 38–42.

¹²⁸ Грищенко А.В. Вопросы живописи. Икона как искусство живописи. М.: Автора, 1917.

¹²⁹ Лихачев Н.П. Краткое описание икон собрания П.М. Третьякова. С. 9.

впоследствии основу складывавшихся после 1918 г. государственных музейных фондов. Произведения, как правило, приобретались у мелких торговцев-офеней, которые скрывали их точное происхождение. А.И. Анисимов в 1914 г. отмечал: «Громадное большинство икон, составляющих теперь музейные и частные собрания, – случайные найденыши, заброшенные злой судьбой на далекую чужбину»¹³⁰. Этот исследователь одним из первых предложил принципиально новый взгляд на проблему. Выступая против применения термина «новгородская школа» ко всем иконам XIV–XV вв., получившим высокую оценку знатоков¹³¹, А.И. Анисимов формулирует новую задачу – изучение каждой «школы» как художественного центра, а не как синонима эпохи¹³².

Принципиально новый этап в науке начинается после революции. Он был ознаменован деятельностью Всероссийской комиссии по раскрытию и сохранению памятников древнерусской живописи, возглавленной И.Э. Грабарем в 1918 г. Благодаря организованным ею экспедициям, музейные фонды пополняются иконами, происхождение которых не вызывало сомнений, поскольку они поступали не из частных собраний, а из храмов и монастырей. Памятники из Москвы, Владимира, Коломны, Переславля-Залесского, Звенигорода, Кириллова, Киева, Новгорода, Пскова, Ярославля, Твери и многих других городов наглядно свидетельствовали о существовании различных художественных центров. Начиная с рубежа 1910–1920-х гг. понятие «новгородская школа» в прежнем значении перестает использоваться.

Работа реставрационной Комиссии оказала огромное влияние на процесс объективации представлений о русской живописи XV в. В первый же год ею были открыты фрески в Успенском соборе во Владимире, а также отреставрированы и представлены на I Выставке национального музейного фонда (1918 г.) памятники из Московского Кремля – икона «Страшный Суд» из Успенского собора, праздники и «Деисус» из иконостаса Благовещенского собора. На «II реставрационной выставке» демонстрировались заново раскрытая «Троица»

¹³⁰ Анисимов А.И. Этюды о новгородской живописи // Анисимов А.И. О древнерусском искусстве (Сборник статей). М.: Советский художник, 1983. С. 17. (1914 г.)

¹³¹ Там же. С. 12.

¹³² Там же.

Рублева, все иконы праздников Благовещенского собора, «Звенигородский чин», «Знамение» и «праздничные» иконы из Кашина¹³³; на «III реставрационной выставке» – несколько икон из Васильевского чина. Все эти произведения обогащали представления о творчестве Рублева и Феофана Грека и требовали основательного пересмотра «новгородской» теории. Постепенно становилось очевидно, что в период, отождествляемый с «расцветом новгородской школы», ведущим художественным центром русского искусства, по крайней мере, со второй половины XIV в., была Москва.

Результаты реставрационных работ способствовали тому, что в 1920-е гг. исследователи вновь обращаются к обсуждению «рублевской проблемы». По словам А.И. Анисимова, «три выдающиеся художественные индивидуальности, стоящие, как вехи, на историческом пути развития древнерусской живописи... – грек Феофан, Андрей Рублев, и автор ферапонтовской стенописи Дионисий, – были для всех нас загадкой, на которой неотразимо сосредотачивается внимание исследователя, ищущего опорных точек в неустойчивой, зыбкой массе обширного материала»¹³⁴. После открытия шедевров древнерусского искусства в Благовещенском соборе Московского Кремля, во Владимире, Звенигороде, Троице-Сергиевой лавре (особенно после новой реставрации рублевской «Троицы» из Троицкого собора) памятники, и до этого характеризовавшие наиболее выдающиеся достижения древнерусской живописи, стали восприниматься иначе, чем раньше. О впечатлении, которое производили на исследователей раскрытые «Деисус» и праздники Благовещенского собора, свидетельствуют слова А.И. Анисимова: «Оба ряда представляют собой такие памятники живописи, что многое, если не все лучшее, что было известно нам до сей поры в частных собраниях, понизилось в своей высокой прежде оценке»¹³⁵.

Вопрос о происхождении творчества Андрея Рублева, через который можно было подойти к пониманию дальнейших процессов в искусстве XV столетия,

¹³³ III Реставрационная выставка. Апрель – Май 1927 г. М., 1927. С. 5.

¹³⁴ Анисимов А.И. Раскрытие памятников древнерусской живописи // Анисимов А.И. О древнерусском искусстве [Сборник статей] М.: Совет. Худ-к, 1983. С. 86. (Сообщение, сделанное в торжественном собрании Общества археологии, истории и этнографии 31 августа 1919 г. в присутствии членов Коллегии Всероссийского отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины)

¹³⁵ Там же. С. 93.

остается одним из важнейших в трудах ученых 1920–1930-х гг. – И.Э. Грабаря, Г.В. Жидкова, М.В. Алпатова, Ю.А. Олсуфьева, А.И. Некрасова. Они используют усовершенствованный на основе достижений школы формального анализа и Венской школы искусствознания метод исследования, а также привлекают для изучения значительно более широкий круг памятников, чем их предшественники.

Следование принципам Венской школы искусствознания (в частности, концепции Макса Дворжака), которые провозглашали нераздельное единство формы и содержания, способствовало появлению новой концепции школ, в основу которой был положен такой признак, как духовный идеал. Первые шаги в этом направлении были сделаны несколько ранее, в частности В.Н. Щепкиным, А.И. Анисимовым.

Несколько произвольно новый принцип аналитики, в сочетании приемами журнальной эссеистики был использован И.Э. Грабарем в монографическом очерке, посвященном Андрею Рублеву (1926 г.)¹³⁶, который появляется вскоре после раскрытия фресок Рублева во Владимире, а также ранее неизвестных икон, вывезенных экспедициями ЦГРМ из Звенигорода, Суздаля, Вологды, Подвинья и других мест. Знакомство с новооткрытыми московскими памятниками показало, что стиль искусства XV столетия не столь безусловно тяготеет к абстрагированию, полному уходу от мира молящегося в сферу идеала, как это представляли себе Н.М. Щекотов и П.П. Муратов. Произведения, ставшие теперь известными И.Э. Грабарю, А.И. Анисимову, Ю.А. Олсуфьеву и другим исследователям, подтверждали верность взглядов ученых рубежа XIX–XX вв., в первую очередь Н.П. Кондакова и В.Н. Щепкина, отмечавшие в искусстве XV в. образы более жизненные, чем ранее. К мнению В.Н. Щепкина присоединился И.Э. Грабарь, который видел в творчестве Рублева появление образа человека доброго, душевного, сердечного, что он также связывал с этическими и эстетическими предпочтениями именно русских художников. Под влиянием В.Н. Щепкина И.Э. Грабарь ввел в статью понятие «национального идеала», хотя не

¹³⁶ Грабарь И.Э. Андрей Рублев. Очерк творчества художника. С. 7–112.

мог не осознавать, учитывая, что это понятие чрезвычайно условное (о сложении нации можно говорить по отношению к значительно более позднему времени). Как и Н.Н. Пунин, И.Э. Грабарь, считал, что в искусстве XV в. следует различать два разных типа художественного сознания, хотя и родственных друг другу в том, что тому и другому близок мир человека. Различия между ними, согласно созданной И.Э. Грабарем искусственной, но яркой концепции, были определены особенностями развития и менталитета двух основных типов культурных традиций и художественного сознания. Один из этих типов он определил, как «новгородский», другой – как «суздальский».

«Новгородский» идеал И.Э. Грабарь связал с влиянием эстетики и стиля византийского искусства середины – второй половины XIV в., прежде всего, экспрессивного стиля живописи Феофана Грека, обладавшего большей жизненной силой, но, как он считал, и что позже было поддержано В.Н. Лазаревым, не имевшего аскетической направленности. Исследователь видел в этом искусстве проявление идеала физической и духовной силы, что, по его мнению, было близко сознанию простого новгородца – воина, строителя, покорителя северных земель. Примеры воплощения его он видел в новгородских памятниках с заметно выраженной активной пластикой, с предпочтением, отдаваемым ярким цветовым сочетаниям, вроде икон «Битва Суздальцев с новгородцами» (Новгородский музей), «Четырехчастная» (ГРМ) – памятниках второй четверти XV в., которые в то время датировались последней четвертью XIV в. – временем работы Феофана Грека в Новгороде¹³⁷.

Второй тип художественного сознания – по терминологии И.Э. Грабаря «суздальский» – был, по его мнению, представлен в творчестве художников Москвы, и, прежде всего, Андрея Рублева. Исследователь утверждал, что, несмотря на совместную работу с Феофаном Греком в 1405 г., художник затем решительно отходит от феофановской традиции, подчиняя искусство поиску гармонии, изящества, эстетической меры. В этом положении явно сказывается получающая распространение в 1920-е гг. концепция почти полного

¹³⁷ Грабарь И.Э. Андрей Рублев. Очерк творчества художника. С. 44.

освобождения искусства Руси от влияния Византии. И.Э. Грабарь, по сути первым, сделал попытку применить к древнерусской живописи понятия, введенные в историю искусства Г. Вельфлиным: «графическая» и «живописная» манеры. К приметам «суздальской эстетики» исследователь относил любовь к выразительной, изящной линии, вытянутым пропорциям фигур, колориту с преобладанием холодных тонов. Он полагал, что под ее влиянием Рублев перевел «все живописные приемы на язык графики», в его палитре начали преобладать более высветленные голубые, сиреневые и холодноватые оттенки розового, соединенные в тонкую гармонию. В большой монографической статье, посвященной Рублеву, автор различает изображения, написанные самим Рублевым и его соратником Даниилом, приходя к выводу о том, что последний не смог отойти от живописной манеры предшествующего столетия. В данном случае понятие «личная манера», перекликается с понятиями «вкус» и «мастерство», незаметно подменяя описание особенностей стилистических форм – построения и соотношения пластики и композиционного пространства. «Суздальский» художественный идеал, по мнению И.Э. Грабаря, порождает в искусстве лирический, поэтический образ, лучшим примером которого он считал икону «Владимирской Богоматери» (ВСМЗ)¹³⁸, созданную для Успенского собора во Владимире¹³⁹. Рублев, как писал исследователь, переложил на свой лад «чарующую песнь материнства, задолго до итальянских примитивов воспетую вдохновленным византийцем, и если она не так складна, как та, то она, наверное, душевней и еще пленительней»¹⁴⁰.

И.Э. Грабарь считал, что оба эти столь разные художественные подходы («новгородский» и «суздальский») существовали на протяжении всего XV столетия, не претерпевая каких-то существенных перемен. Воплощение «суздальского» идеала автор видел в московских памятниках круга Рублева и Дионисия, делая вывод о том, что «московская живопись на протяжении XV века

¹³⁸ Грабарь И.Э. Андрей Рублев. Очерк творчества художника. С. 103.

¹³⁹ «Бесконечно русское, быть может впервые столь непреложно русское, это произведение в такой же мере излучает из себя чудесную силу художественных накоплений новой эпохи, как и «Троица»: ими окончательно определены дальнейшие пути русского искусства, *наконец-то* отрешившегося от византийских традиций». См.: Грабарь И.Э. Андрей Рублев. Очерк творчества художника. С. 198.

¹⁴⁰ Там же. С. 103.

не могла уйти из-под властного гипноза рублевского искусства, являя в своем развитии непрерывную цепь тех же образов, мыслей, чувств и форм»¹⁴¹ (курсив мой. – Е.С.), т.е. по сути в стилистическом отношении почти не эволюционировала. Новгородская живопись, по его мнению, в свою очередь сохраняла в XV в. тип образа, найденный в конце XIV в., и, что следовало из предложенного им сравнения таких памятников, как «Четырехчастная» (ГРМ) и «Битва суздальцев с новгородцами» (ГРМ) с датированным памятником «Молящиеся новгородцы» ок. 1467 г. из Новгородского музея¹⁴².

Концепция И.Э. Грабаря, основанная на представлениях о совершившемся «отрешении» русского искусства XV в. от византийского наследия и о разных идеалах, определявших лицо московской и новгородской школ, быстро завоевала популярность. Тем не менее, она не была принята всеми исследователями. С резкой, но справедливой критикой взглядов И.Э. Грабаря выступил Г.В. Жидков, который указал, что автор почти не пользуется «обычными, хорошо в науке разработанными методами сравнительно-стилистического анализа, датировки даются по впечатлению – на веру читателя»¹⁴³. По его точному замечанию, «основной пафос» этой работы заключен в желании «приписать [данное] произведение не только определенному времени, но и определенному мастеру»¹⁴⁴. Правильно оценивая состояние, в котором находилась наука о древнерусском искусстве в 1920-е гг., где было «так много неясного в отношении самой эволюции стиля», Г.В. Жидков отметил, что «авторизация памятников» пока не является «наиболее насущной задачей»¹⁴⁵. По его оценке, использовавшийся И.Э. Грабарем метод собирания вокруг имени Рублева весьма разнородного материала не дал надежного результата, образ великого живописца остался все столь же неясным, как и прежде – «дымом писанным»¹⁴⁶.

¹⁴¹ Там же. С. 112.

¹⁴² Там же. С. 44.

¹⁴³ Жидков Г.В. Рецензия на кн.: И. Грабарь. Андрей Рублев; очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918-1925 гг. // Известия на Българския археологически институт. Т. IV. София, 1926–1927. С. 356.

¹⁴⁴ Там же. С. 354.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ Там же.

Стремлением к более углубленному стилистическому анализу отмечены исследования 1920-х – начала 1930-х гг. В трудах Г.В. Жидкова, М.В. Алпатова, Ю.А. Олсуфьева, А.И. Некрасова, А.Н. Свирина, Н.А. Щербакова произведения древнерусской живописи рассматриваются как целостные художественные явления, иконография которых находит интерпретацию и воплощение в их пластическом решении. Г.В. Жидков писал, что «изучение интересующего нас памятника следует начинать рассмотрением его со стороны иконографии ... Под иконографическим или типологическим анализом мы разумеем изучение характера трактовки изобразительных элементов, как в отдельности, так и в их взаимоотношениях. Имея в виду таким образом не сюжетологию, а, скорее, порядок отклика на проблему изобразительности, не станем противопоставлять анализа иконографического – стилистическому»¹⁴⁷.

Применение им этого метода к исследованию московской живописи XIV в. доказывало существование палеологовского искусства в Москве, начиная с авторов миниатюр Сийского Евангелия 1340 г. и с момента приезда в 1344 г. мастеров-греков митрополита Феоноста. С этого времени, по его мнению, русское искусство стало развиваться синхронно с константинопольской традицией, представляя ему точную аналогию, и впоследствии создав почву для появления творчества Рублева. Г.В. Жидков считал, что его искусство принадлежит к традиции, воспитанной на стиле мозаик и фресок монастыря Хора, а не на стиле произведений Феофана Грека, и на момент приезда Феофана Грека в московском искусстве уже существовал достаточно высокий уровень художественной культуры. Исследователь полагал, что особенностью стиля Рублева был не отход от византийской традиции, а возвращение на новом уровне к истокам палеологовского искусства. Правда, следует отметить, что стилистический контекст искусства Феофана в ту пору, когда писал свои тексты Г.В. Жидков, оставался еще не уточненным.

Принципиальное важное методологическое значение имело исследование Г.В. Жидкова, посвященное иконам, написанным на один сюжет, – псковской

¹⁴⁷ Жидков Г.В. Московская живопись середины XIV века. С. 16.

иконы «Троица» рубежа XV–XVI вв. и одноименной иконы из ГИМ XVI в. (обе из собрания А.В. Морозова)¹⁴⁸. В этой небольшой статье, построенной на методе иконографического и не отделенного от него стилистического анализа икон «Троицы», автор доказывал, что в памятниках одного времени, но разных школ, в частности московской (фрески Дионисия) и псковской, идеал совпадает, что опровергало главные постулаты концепции И.Э. Грабаря¹⁴⁹.

Сравнение с более поздней новгородской иконой «Троица» дало возможность Г.В. Жидкову судить о нарушении веками сложившихся принципов построения композиции, и соответственно о начале поствизантийского этапа в живописи XVI в.: композиция становится атектонической; более важное значение приобретает пейзаж – «фигуры не растворились в нем, но и почти не доминируют над ним»¹⁵⁰, что еще отсутствовало в памятниках конца XV в.

Вопрос о том, какие признаки свидетельствуют о начале поствизантийского периода в русской живописи XV в., был поднят Н.А. Щербаковым и А.Н. Свириным в совместной статье, посвященной творчеству Андрея Рублева, в которой они также обращаются к иконографии для исследования стилистических проблем. Исследователи пересматривают позицию П.П. Муратова, видевшего в классической основе русской живописи признак, отделяющий ее от византийского искусства того же времени. По их мнению, обращение к классическим античным памятникам V–IV вв. до н.э. не было уникальным решением Рублева, по этому пути пошли и византийские художники позднепалеологовского времени, что отличает их работы от произведений раннепалеологовской живописи, ориентированных на идеалы искусства эпохи эллинизма.

Н.А. Щербаков и А.Н. Свирин полагали, что сходство произведений Рублева с памятниками древней культуры настолько глубокое, что оно проявляется не просто в характере изящно изогнутых линий, а в совпадении типов, отдельных изобразительных мотивов и целых композиций, и находит

¹⁴⁸ Жидков Г.В. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. С. 113–122.

¹⁴⁹ Грабарь И.Э. Андрей Рублев. Очерк творчества художника. С. 7–112.

¹⁵⁰ Жидков Г.В. Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв. С. 114–115.

отражение как в стиле, так и в иконографии¹⁵¹. Авторы считали, что сам древнерусский художник вряд ли знал эти древние образцы, он воспринял их опосредованно через произведения современных ему византийских мастеров. Параллели, встречающиеся в творчестве Рублева с древней традицией, по мнению авторов, проистекают из «созвучия характера двух отдаленных, но культурно не чуждых эпох»¹⁵² (Греции эпохи Перикла – битвы при Марафоне, и Руси после Куликовской битвы).

С взглядами Н.А. Щербакова и А.Н. Свирина был согласен М.В. Алпатов, который также утверждал, что общность идеала пробуждала тенденции к поиску и к появлению типологически схожих с античными произведениями форм и композиционных решений¹⁵³. Отмечая различия между искусством «эллинистическим» и «эллинским», авторы имели в виду большую идеальность последнего.

Проблема соотношения реального, жизненного и идеального, абстрактного в искусстве XV в. продолжает волновать исследователей. Наиболее ярко это проявилось в трудах Ю.А. Олсуфьева, который считал, что обращающиеся к античной традиции византийское искусство XIV в. и русская живопись XV столетия, направлением поиска идеала отделены от предшествующего и последующего этапов (XIII и XVI вв.), когда искусство начинало уклоняться в сторону натурализма. Большое влияние на взгляды Ю.А. Олсуфьева имели труды П.А. Флоренского, посвященные художественному языку русской иконописи, которые, в частности, нашли выражение в докладе «Обратная перспектива» (1919 г.). В этой работе было отмечено, что русским иконам XIV–XV и изредка XVI вв. присуще абсолютно чуждое реалистическому восприятию изображение мира. П.А. Флоренский считал искусство иконы этого времени наиболее точным визуальным откровением о Боге. Он не признавал существование в нем чего-либо случайного, субъективного, связанного с индивидуальным жизненным опытом, т.е., тех признаков, о которых писал Н.П. Кондаков. Одновременно, П.А.

¹⁵¹ Щербаков Н.А., Свирин А.Н. К вопросу о творчестве Андрея Рублева. Сергиев: Изд. Гос. Сергиевского Историко-Художественного Музея. 1928. С. 8–9.

¹⁵² Там же. С. 14.

¹⁵³ Алпатов М.В. К вопросу о западном влиянии в древне-русском искусстве // *Slavia*, R. III, S.I. Praha, 1924. S. 112.

Флоренский упрекал Н.П. Кондакова за то, что не остановился отдельно на рассмотрении пядничных моленных икон преподобного Сергия («Богоматерь Одигитрия» и «Св. Николай Чудотворец» в СПМЗ)¹⁵⁴, хотя упомянул о важности произведений, связанных с личным благочестием. По его мнению, такие памятники дают возможность «эстетически и исторически обследовать, что именно в искусстве признавалось и высоко ценилось носителями духа»¹⁵⁵. «Если икона Троицы – это то, что преподобный Сергий творчески внес в русскую историю, то его ««моленные иконы» – полученное им от вселенского сознания через своих предков лично»¹⁵⁶. Любопытно, что автор не отрицает полностью существование в этих памятниках начала жизненного, человеческого, но рассматривает его во взаимосвязи с возвышенным вневременным идеалом.

В свою очередь, Ю.А. Олсуфьев, который много размышлял об особенностях художественного языка памятников XV в., считал, что в них одновременно органично сочетается сохраняющееся общее впечатление от реальной формы с принципами ее абстрагирования, выраженными в линейной структуре образа. Одним из главных проявлений высокого художественного синтеза искусства этого времени исследователь считал способ изображения объемной формы с помощью света – так называемого «встречного» пробела, который «является, быть может, высшей точкой символического обобщения светового пятна на выпуклой поверхности, является деталью темы, переданной с наибольшим отрешением от ее натурального выявления в жизни»¹⁵⁷. Размышления Ю.А. Олсуфьева на эту тему остаются недооцененными практически до нашего времени. Особенно важна его мысль о том, что свет в иконописи XV в. не связан тем или иным источником света, то есть, пробела не трактуются как освещение, а являются «необходимыми составными элементами

¹⁵⁴ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. М.: Искусство, 1977. Кат. 96, 97. С. 71–72.

¹⁵⁵ Флоренский Павел, священник Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской Патриархии. М. 1969. №9. С. 80–81. (1919 г.)

¹⁵⁶ Там же. С. 81.

¹⁵⁷ Олсуфьев Ю.А. О «встречных» пробелах. Доклад, читанный в Комиссии по охране памятников искусства б. Троице-Сергиевой Лавры 22 июля 1925 г. Сергиев: тип. Иванова, 1925. С. 3. (См. также: Олсуфьев Ю.А. Икона в музейном фонде. Исследования и реставрация. Антология. М.: Паломник, 2006. С. 15).

творческого построения»¹⁵⁸. Он первым из исследователей обратил внимание на существование множества вариантов интерпретации света в иконописи. Для целей нашей работы в этих опытах Ю.А. Олсуфьева осмысления языка иконы важна попытка установить глубинную связь между якобы формальными, как бы техническими приемами и смыслом, за ними лежащим.

Представления о живописи XV в., прежде всего о произведениях Рублева и его современников, как о высочайшей формуле синтеза, нашли отражение в очерке «Вопросы форм древнерусской живописи»¹⁵⁹, а также в работе Ю.А. Олсуфьева над «Описью икон Троице-Сергиевой лавры»¹⁶⁰, где в коротких описаниях каталожного типа автор определяет признаки, обосновывающие датировку памятников XIV, XV, XVI веком. Например, по мнению Ю.А. Олсуфьева, икону «Богоматерь Одигитрия» Анны Микулинской, в которой он видел ближайшую аналогию «Троице» Рублева, характеризуют «параболизм контура; прямые и стильно, строго символично изогнутые линии внутренних очертаний»¹⁶¹, но при этом остается не утраченным ощущение реального объема пластической формы. К началу XV столетия ученый отнес, имея в виду обобщенность силуэтов и ритмически повторяющиеся линии композиции, икону «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях», которую сегодня исследователи связывают с кругом Дионисия, или даже непосредственно с именем этого мастера¹⁶². Приведенные датировки свидетельствуют о том, что указанные Ю.А. Олсуфьевым приметы стиля определяют особенности той традиции искусства, которая была неразрывно связана с творчеством Рублева.

Памятники (ныне датируемые второй четвертью — серединой XV в.), в которых отсутствует стремление к согласованности между собой всех линейных

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Олсуфьев Ю.А. Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1935. № 6. С. 21–36; 1936. № 1. С. 61–78; № 2. С. 39–59 (переиздано: Олсуфьев Ю.А. Икона в музейном фонде. Исследования и реставрация. Антология. М., 2006. С. 76–138).

¹⁶⁰ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920.

¹⁶¹ Там же. С. 80.

¹⁶² Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М.: Северный Паломник, 2002. Кат № 41. С. 169–173; Лифшиц Л.И., Попов Г.В. Дионисий. М.: Северный Паломник, 2006. С. 60–62.

очертаний, Ю.А. Олсуфьев датировал XIV в. («Богоматерь Тихвинская», «Богоматерь Одигитрия»)¹⁶³. В отличие от Н.Н. Пунина автор не предполагал возможности существования в искусстве XV в. разных и даже противоположных идеалов.

Представленные в «Описи» наблюдения, касающиеся характера моделировки пластической формы и меняющейся роли изображения света в данном контексте, характера построения композиции, и сегодня имеют непреходящую ценность для исследования упомянутых в ней икон, хотя предложенные автором датировки, как правило, требуют уточнения. В то же время, в ряде случаев принципы определения Ю.А. Олсуфьевым времени написания образа даже по прошествии столетия сохраняют актуальность. В статье, посвященной иконам Богоматери «Пионовской», «Донской» и «Одигитрии» из собора Рождества Богородицы в Муроме, Ю.А. Олсуфьев, используя тот же аппарат критериев художественного анализа, но ограничивая круг рассматриваемых произведений памятниками близкими по иконографии, точно распределяет их по хронологии в рамках небольших временных отрезков (конец XIV в., рубеж XIV–XV вв., начало XV в.), что позволяет делать выводы об эффективности данного подхода¹⁶⁴.

Труды Ю.А. Олсуфьева дали серьезный импульс для дальнейшей разработки методов анализа изобразительных форм, но силой непреодолимых жизненных обстоятельств не получили продолжения.

Первым опытом обобщения результатов исследований, проведенных в 1910–1930-е гг., стала книга А.И. Некрасова, вышедшая в 1937 г. В ней им был предложен новый принцип систематизации материала. Вёльфлиновский метод формального анализа памятников он пытается сочетать с рассмотрением художественных явлений в контексте тех представлений об истории, которые получили распространение в марксистской социологии искусства. По сути, эта

¹⁶³ Олсуфьев Ю.А. Описание икон Троице-Сергиевой лавры. С. 76, 78.

¹⁶⁴ Кызласова И.Л. Из творческого наследия Ю.А. Олсуфьева. К публикации рукописи 1936 г. «Три иконы «Божией Матери» эпохи Палеологов в Третьяковской Галерее (их стилистические формы и школы)» // Византизм в контексте мировой культуры. Материалы конференции, посвященной памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984). Труды Государственного Эрмитажа. Т. LI. С. 45–73.

книга представляет собой своеобразный лабораторный эксперимент, который должен был показать, какими путями в дальнейшем в новых исторических условиях могла бы выживать и идти далее наука о древнерусском искусстве.

Важным вкладом А.И. Некрасова стало представление истории древнерусской живописи как истории развития идей. По его мнению, в XI–XII вв. главным становится образ «искупления», в XIII в. и XIV в. – «покаяния», для XV в., по его мнению, характерно – «умиление, чувство, более индивидуализированное и утонченное»¹⁶⁵. А.И. Некрасов разделял взгляд на искусство XV в., как сочетающее в себе идеальное и жизненное. Созерцательное и вместе с тем декоративное, полное абстракции и одновременно «усложненное субъективными лирическими переживаниями»¹⁶⁶. По мнению исследователя, оно обязано своим появлением стилю интернациональной готики, имеющей те же особенности (ее проникновение в русское искусство он связывает с тем, что произведения славянского, или по-другому, балканского искусства были хорошо известны на территории русских земель).

Ученый отмечал, что это новое содержание имеют уже памятники, которые отмечают нижнюю границу XV в. («Троица» Рублева, и хранящиеся в ГТГ «Деисус» из с. Кривое, «Донская Богоматерь»). Так, «Троице» Рублева присуща, по его словам, «меланхолическая мечтательность»; «Деисус» из с. Кривое представлен «не в виде торжественной сцены из царства небесного», а как в своем роде «святое семейство»¹⁶⁷. В отличие от фресок Волотова, по его замечанию, в облике «Донской Богоматери» нет страстности и порывистости. Спокойствие передает пирамидальное построение композиции, а волнистые линии создают лирическое настроение¹⁶⁸. При этом А.И. Некрасов сделал ряд принципиально важных оценок, связанных с проблемами поэтапного развития искусства XV в. Он считал, что реалистические и лирические моменты, появившиеся у Рублева, начиная уже со второй половины XV в., постепенно уходят. В фресках Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля, которые ученый

¹⁶⁵ Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. С. 222.

¹⁶⁶ Там же. С. 242.

¹⁶⁷ Там же. С. 225.

¹⁶⁸ Там же. С. 228.

считал созданными ок. 1459 г., по его мнению, «мягкость выражения» уже сочетается с вытянутостью фигур, важностью осанки и репрезентативностью, а к моменту росписи Ферапонтова монастыря (1502 г.) этот процесс завершается. Там абстракция соединяется с «величественностью, характерной для осознающей свою силу феодальной монархии»¹⁶⁹, и образ больше не предполагает личного общения с предстоящим. Это мнение ученого впоследствии будет во многом определять взгляды следующего поколения исследователей на творчество Дионисия. Не менее важно, что именно он обратил внимание на существование механизма регулирования принципа «общения» молящегося с иконным образом.

Важной составляющей исследовательского метода А.И. Некрасова было широкое привлечение наравне с живописью датированных произведений декоративно-прикладного искусства (резьбы, скульптурных изображений, лицевого шитья). По его мнению, что исключительно важно в плане методологическом, эти произведения отражали те же художественные процессы, что и памятники живописи, и могут использоваться в качестве «опорных» памятников при анализе движения стиля. Их изучение позволило исследователю утверждать, что «соединение реального с абстракцией» присуще памятникам вплоть до третьей четверти XV в. По его словам, оно замечательно выражено в рельефе «Богоматерь с младенцем» 1462 г. (СПМЗ)¹⁷⁰ и скульптурном образе «Св. Георгий» из Кремля (ГТГ). Принципам того же «живописно-декоративного стиля», согласно его концепции, подчиняются работы резчика Амвросия середины XV в. Ценность книги также заключена в том, что автор опубликовал массу памятников, ранее мало знакомых даже профессиональной аудитории, сопроводив их часто очень тонким и точным комментарием. Но, пожалуй, самым главным в его работе стал опыт поиска понятий и критериев, которые могли бы позволить раскрыть сущность анализируемых произведений. Сами эти признаки (монументальное, абстрактное, живописное, примитивное) имели даже

¹⁶⁹ Там же. С. 260.

¹⁷⁰ Там же. С. 246.

второстепенное значение, по сравнению с задачей создания общей картины, в которой были бы обозначены сосуществующие тенденции.

Усилия ученых послереволюционного времени были сосредоточены на разработке и углублении методов исследований. Большое внимание они уделяли уточнению критериев, которые позволяли по-новому взглянуть на такие проблемы, как: а) определение признаков начала поствизантийского периода; б) особенности и взаимосвязь отдельных школ живописи XV в. При этом, как и в предыдущем периоде, взгляды ученых заметно различались. Стиль, сочетающий особое эмоциональное воздействие, передающее чувства близкие обычному человеку, и абстрактность средств художественного воплощения, И.Э. Грабарь считал исключительным свойством национальной традиции, особенно подчеркивая ее нравственный аспект. М.В. Алпатов, Н.А.Щербаков и А.Н. Свирин, П.А. Флоренский, Ю.А. Олсуфьев утверждали, что искусство XV в. предельно возвышается над реальностью, но, однако, только настолько, чтобы не потерять с ней связь, и не уйти полностью в область абстрактного, что, по их мнению, и было аналогично идеалам классической античной традиции. В свою очередь, А.И. Некрасов указывал на присущую произведениям XV в. яркую индивидуальность, что в сочетании со стремлением к абстрактности художественного языка, по его мнению, свидетельствовало о близком родстве их с искусством поздней готики.

По-прежнему остается актуальной проблема ограниченности возможностей художественного анализа без учета своеобразия иконографического решения. Поднятая, прежде всего такими исследователями как Г.В. Жидков и М.В. Алпатов, она в условиях развернувшейся атеистической пропаганды не могла рассматриваться в полном объеме.

1920–1930-е гг. были отмечены интенсивным формированием музейных фондов древнерусской живописи, в которые поступают произведения, найденные во время экспедиционной деятельности, а также те, что прежде хранились в частных собраниях (например, из собраний И.С. Остроухова, А.И. Анисимова, А.В. Морозова), и из «Антиквариата». В 1924 г. в Сергиевском музее открывается

ставшая основой постоянной экспозиции выставка «Иконы XIV–XV вв.», где были представлены наиболее выдающиеся из иконы-пядницы XV в., прежде хранящиеся в ризнице Троице-Сергиевой лавры, в частности «Благовещение», «Богоматерь Донская» и «Богоматерь Владимирская»¹⁷¹. С конца 1920-х и в 1930-е гг. лучшие памятники из провинциальных музеев, и из ГИМ передаются в ГРМ и ГТГ, в частности все найденные произведения Андрея Рублева и близких ему по времени художников. В ГТГ поступает прежде хранившаяся в Сергиевском музее «Троица» Рублева, а позднее – иконы-пядницы: «Богоматерь, Троица и избранные святые на полях», «Спас Вседержитель», «Богоматерь Одигитрия» в византийском окладе XIV в., «Благовещение», которые рассматривались учеными в связи с «проблемой Рублева»¹⁷². В это время в ГТГ работали выдающиеся исследователи древнерусского искусства А.И. Некрасов (возглавивший отдел древнерусского искусства с середины 1930-х гг.), Г.В. Жидков, Ю.А. Олсуфьев, А.Н. Свиринов, Н.А. Дёмина, реставраторы Е.А. Домбровская, И.И. Суслов, И.В. Овчинников, И.А. Баранов. Богатый опыт этих ученых во многом повлиял на взгляды В.И. Антоновой и Н.Е. Мневой, авторов первого каталога собрания ГТГ (1963 г.). Работа над этим фундаментальным исследованием длилась долгое время, так, по свидетельству В.И. Антоновой, составление списков, первичных описаний и карточек начинается еще в 1930-е гг.¹⁷³

Одновременно с музейной атрибуционной и исследовательской работой происходит сложение новых представлений, касающихся общих проблем истории русского искусства. Важнейшей вехой в развитии науки в этом направлении стали труды В.Н. Лазарева.¹⁷⁴ Как и А.И. Некрасов, В.Н. Лазарев считал, что закономерности художественного развития находятся в тесной связи с общим историко-политическим контекстом каждой эпохи. В написанных им главах, посвященных русской живописи XIV–XV вв., для «Истории русского искусства»

¹⁷¹ Смирнова Т.В. Об экспозиции икон в Сергиевском музее в 1920-е гг. // История собрания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства. Сборник статей по материалам научной конференции в ГТГ (25–28 мая 2010 г.). М.: ИНИКО, 2012. С. 443–460.

¹⁷² Антонова В.И. Древнерусская живопись в Третьяковской галерее // Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. С. 33.

¹⁷³ Там же. С. 37.

¹⁷⁴ Частично наблюдения, сделанные в работе над каталогом, были использованы В.Н. Лазаревым в «Истории русского искусства». См.: Попов Г.В. Иконопись // Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV – XVI века. М.: Наука, 1979. С. 10.

была представлена картина эволюции ее стиля¹⁷⁵. Разработанная В.Н. Лазаревым научная концепция основывалась на идее последовательного перехода от «живописного» стиля к «графическому». По мере приближения дионисиевской эпохи происходят заметные трансформации: пропорции фигур постепенно удлиняются; формы становятся более дробными, миниатюрными, изящными; объем тяготеет к плоскости; движение рук, теряя пластическую определенность, переходит в жест, лишенный психологической окраски; в колорите сочетание красок становится более простым и светлым.

Представление В.Н. Лазарева об искусстве XV в. созвучно взглядам исследователей, считавших, что в конце XIV – начале XV в. русская живопись порывает с византийской традицией и выходит на самостоятельный путь развития. Важным признаком эпохи расцвета, помимо более жизнерадостного, чем в XIV в., просветленного, поэтичного образа, В.Н. Лазарев, как и прежние исследователи, считал «особое чувство гармонии»¹⁷⁶, лаконизм художественного языка, представлявшие собой, по его мнению, «глубоко оригинальное творение русского народа»¹⁷⁷.

Как и И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев полагал, что в разных школах русского искусства был собственный художественный идеал. В этом отношении на сложение его взглядов большое влияние оказали идеи Бернарда Бернсона – известнейшего американского исследователя искусства Италии эпохи Возрождения, автора многочисленных работ, посвященных отдельным школам итальянской живописи¹⁷⁸. По мнению В.Н. Лазарева, XV столетие стало временем, когда особенности каждого художественного центра Руси получили наиболее яркое выражение.

¹⁷⁵ Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. С. 71–214; Он же. Дионисий и его школа. С. 482–541; Он же. Живопись и скульптура Новгорода. С. 72–283; Он же. Живопись Пскова. С. 340–373.

¹⁷⁶ «...все вызывает у зрителя ощущение какой-то внутренней легкости, когда все противоборствующие страсти приведены в согласие и когда возникает совсем особое чувство гармонии». См.: Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода. С. 242.

¹⁷⁷ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. С. 181.

¹⁷⁸ Например, Berenson B. The Venetian Painters of the Renaissance (1894), Florentine Painters of the Renaissance (1896), North Italian Painters of the Renaissance (1907). На русском языке см.: Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1965.

Помимо Москвы, В.Н. Лазарев выделял еще два основных художественных центра – Новгород и Псков, искусство которых обладало чертами очевидного своеобразия и «чистотой» стиля, в то время, как остальные центры, по его мнению, находились под их перекрестным влиянием. Представления об особенностях художественного образа Новгорода и Пскова автор составлял в основном по произведениям второй и третьей четверти XV в. (среди них особо выделялись новгородские краснофонные иконы, такие как «Илья Пророк» из собрания И.С. Остроухова (ГТГ), «Чудо св. Георгия о змие» из с. Минихино (ГРМ) и псковская икона «Похвала Богоматери» (ГТГ), которые тогда датировались им по традиции концом XIV в.). Как и И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев считал, что присущие им признаки экспрессивного выражения были связаны с влиянием творчества Феофана Грека, но идеал, выраженный в этих произведениях, не имел того же аскетического настроения – он становится более жизненным, отражающим чаяния и духовные нужды простого новгородца или псковича.

В отличие от П.П. Муратова, А.Н. Свирина, Н.А. Щербакова, В.Н. Лазарев полагал, что глубокое постижение классического идеала раннепалеологовского искусства свойственно только творчеству Феофана Грека и Андрея Рублева. Другие художники, в частности новгородские, по его словам, приближались к классике своим путем. Сложные палеологовские формы они упростили, добиваясь «античной» ясности замысла путем придания лаконизма рисунку и композиции¹⁷⁹; так же они поступили с колоритом, отдав предпочтение менее сложной гармонии ярких и светлых цветов. В искусстве Москвы, по его мнению, возникает новый, более гуманистический образ, который складывается под влиянием творчества Андрея Рублева. Как и И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев полагал, что именно Рублеву удалось наиболее полно выразить национальный нравственный идеал. Ученый считал, что на его сложение оказало влияние учения преподобного Сергия Радонежского. По его мнению, оно наглядно свидетельствуют о появлении интереса к индивидуальному душевному миру

¹⁷⁹ Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода. С. 239.

человека. Ему присуще иное понимание монашеской жизни, сосредоточенной не только на божественном, но на земном – на общении между собой братии, гармоничном сочетании духовного и физического труда.

Еще одним важным признаком эпохи расцвета, помимо более жизнерадостного, чем в XIV в., просветленного, поэтичного образа, В.Н. Лазарев, как и прежние исследователи, считал «особое чувство гармонии»¹⁸⁰, лаконизм художественного языка, представлявшие собой, по его мнению, «глубоко оригинальное творение русского народа»¹⁸¹.

Рассматривая XV в. как эпоху стилистически единую, В.Н. Лазарев вместе с тем, в отличие от И.Э. Грабаря и А.И. Некрасова, отмечает определенную эволюцию образа, дающую о себе знать уже в первой половине столетия. В его концепции творчество Рублева представляет собой выражение возвышенного личностного начала. В иконе «Троица» «символика чисто церковного типа перерастает в нечто гораздо более значительное – в образ человеческой любви и дружбы»¹⁸². В свою очередь, в иконах Троицкого иконостаса 1425–1427 гг., по его замечанию, начинают сказываться новые тенденции. Образы становятся более индивидуализированными, проявляются неповторимые черты характера, словно каждый из них проходит по своему особому духовному пути. Автор обращает внимание на множество психологических нюансов, переданных в выразительных жестах и позах, чертах эмоций, запечатленных на лицах, в которых нашли выражение живые жизненные впечатления мастеров¹⁸³. «В Троицком соборе личность художника впервые проявила свои права, начав борьбу за индивидуальные средства выражения», замечает ученый¹⁸⁴. Он полагал, что мастерами Троицкого иконостаса был открыт новый тип гармонии, в котором появляется не только более индивидуализированный образ, но и композиция, построенная на активизации ритма линий, в чем ученый видел нарушение

¹⁸⁰ Там же. С. 242.

¹⁸¹ Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 181.

¹⁸² Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. С. 149.

¹⁸³ Там же. С. 166.

¹⁸⁴ Там же. С. 180.

классических основ искусства раннерублевского времени. Таким способом, пусть и косвенно, он указывал на приметы нового этапа эволюции стиля.

Как прежде Н.П. Кондаков, А.И. Некрасов, И.Э. Грабарь, В.Н. Лазарев считал важнейшим признаком искусства XV в. живое, индивидуальное религиозное чувство и особую характерность, обусловленную многообразием локальных художественных традиций. Но на рубеже XV–XVI вв., по его мнению, происходит постепенный переход от локальных традиций к общему идеалу – в основе московскому – что он связывал с политическим процессом объединения земель вокруг Москвы. Именно в это время, вследствие проводимой государственной властью политики «последовательной регламентации», индивидуальное начало стала заменять все подчиняющая себе догма¹⁸⁵. Уже в произведениях Дионисия, по его мнению, в ликах святых сглажена индивидуальность, они становятся более однообразными. По словам ученого, этот мастер «в увлечении внешней оболочкой явления все чаще забывает о его внутренней сущности, и это делает его искусство, особенно при сравнении с произведениями Рублева, несколько декоративным»¹⁸⁶. Различия, между произведениями круга Рублева и круга Дионисия, образующими своего рода полюсы, оставались основным критерием оценки пути, пройденного русским искусством на протяжении XV в., определяя суть концепции «линейной эволюции». Детали, указывавшие на различия и сходства между полюсами, саму концепцию не изменяли. Этапы эволюции все еще не были выявлены, границы между ними оставались не очерченными. Во многом поэтому взгляды В.Н. Лазарева на датировки памятников XV в. не значительно изменились по сравнению с теми, что были предложены П.П. Муратовым в «Истории русского искусства» 1913 г. Многие из них, как и ранее, рассматривались им как произведения XIV или рубежа XIV–XV вв.

Промежуточные этапы между полюсами, приходившиеся на вторую и третью четверти XV в. по-прежнему оставались «темным периодом»,

¹⁸⁵ Там же. С. 496.

¹⁸⁶ Там же. С. 531

представленным очень ограниченным числом памятников, знакомых ученым еще в дореволюционный период. К числу таковых относили, например, иконы «Рождество Христово» из Звенигорода и «Вознесение» из собрания С.П. Рябушинского (обе в ГТГ). Среди причин, затруднявших надежное обоснование датировок произведений живописи этого времени, можно, прежде всего, назвать четыре основных. Во-первых – это сохраняющиеся пережитки концепции автономного развития русского искусства, не соотносившей ее с эволюцией стиля византийского, поствизантийского и европейского искусства. Во-вторых – излишне прямолинейное использование для анализа памятников иконописи понятий «графическое» и «живописное», распространявшееся главным образом на трактовку пластической формы вне связи ее с особенностями пространственной композиции, при том, что Г. Вёльфлин применял их при рассмотрении произведений ренессансных и барочных мастеров, связанных с феноменом непосредственных оптических впечатлений. Третья, не менее существенная причина – малое число памятников с надежно документированными сведениями об их происхождении и времени создания. И, наконец, четвертая причина – отсутствие надежной базы научно-реставрационных исследований.

Следует отметить и некоторые особенности трактовки характера формальной и образной структуры памятников. Так, для В.Н. Лазарева такие их качества, как «активно выраженная пластика», открытый драматизм образа были критериями для датировки произведения второй половиной – концом XIV в. В случае же, если подобного рода памятник имел точную документальную датировку, как, например, храмовая икона Успенского собора Московского Кремля (датировавшаяся по времени строительства храма – 1479 г.), данные особенности ученый объяснял его принадлежностью к течению, связанному с традицией искусства XIV в.

Проблемы периодизации живописи XV в. не обошел и М.А. Алпатов. Он занимал отличную от взглядов В.Н. Лазарева позицию по вопросу соотношения искусства Рублева и позднепалеологовской живописи. Этот исследователь

полагал, что русское искусство на рублевском этапе продолжало развивать традиции позднепалеологовского искусства. Изменение суровых, напряженных ликов византийских святых (например, таких, как праотцы Феофана Грека в фресках церкви Спаса на Ильине в Новгороде) на иной образ – «человека цельного, гармоничного, мудрого, доброго и прекрасного»¹⁸⁷ – в творчестве Рублева и его современников М.В. Алпатов считал свидетельством начала нового этапа в позднепалеологовской живописи, а не результатом обращения к национальному идеалу: «...если бы «Троица» стала известна византийцам, они признали бы в ней счастливой завершение своих многовековых исканий»¹⁸⁸.

Как и Ю.А. Олсуфьев, он считал, что идеал, который выражают рублевские образы, не был гуманистическим. Символический язык его творчества, по словам М.В. Алпатова, может быть сопоставлен с сочинениями Дионисия Ареопагита, которые в начале XV в. имели большую популярность в монашеской среде. Глубокое проникновение к основы классического искусства V в. до н.э., по мнению ученого, было присуще не только творчеству Рублева, но вслед за ним, и других художников XV столетия, вплоть до его конца, о чем, например, свидетельствуют отдельные изобразительные мотивы и очертания фигур на иконе «Апокалипсис» из Успенского собора Московского Кремля¹⁸⁹.

В отличие от В.Н. Лазарева, он полагал, что антикизирующие, исполненные высшей гармонии формы и идеал рублевского творчества получили широкий отклик не только в московском, но и в русском искусстве в целом, вероятно, еще при жизни Андрея Рублева. Как доказательство этому он приводил резное изображение «Троицы» на панагии новгородского архиепископа Евфимия II 1435 г., повторяющее рублевский образец, что вместе с тем опровергало устойчивое представление о разных идеалах, культивируемых в местных школах русской живописи.

¹⁸⁷ Алпатов М.В. Рублев и Византия. С.108.

¹⁸⁸ Там же. С. 103-111

¹⁸⁹ Алпатов М.В. Памятник древнерусской живописи конца XV века и икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Искусство, 1964; Он же. Русская живопись конца XV века и античное наследие в искусстве Европы // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1967. С. 175.

По мнению М.В. Алпатова, Рублев не был одинок в своих художественных решениях. Значение его творчества в том, что он сумел выразить идеал времени полнее других¹⁹⁰.

Аналитический метод ученого также отличался от принципов подхода к анализу памятников в работах В.Н. Лазарева. Большое значение он придавал целостному образному восприятию произведения, что касалось и иконографии, осмысление которой не отрывалось от рассмотрения особенностей колорита и композиционного пространства¹⁹¹. М.В. Алпатов убедительно показал, что памятники, источником которых были произведения Рублева, каждый раз представляют несколько иное, чем у этого мастера иконографическое и образное решение. Во многих случаях это было следствием создания их на ином этапе развития стиля.

Концепция В.Н. Лазарева на долгое время стала доминирующей в науке, равно как и метод анализа художественных произведений, опирающийся на изучение формальных признаков без учета нюансов интерпретации иконографии. Принцип рассмотрения русской живописи в границах каждой местной школы становится основным. Наиболее последовательным опытом его воплощения стал каталог древнерусской живописи ГТГ 1963 г., созданный В.И. Антоновой и Н.Е. Мневой¹⁹².

Атрибуционная работа, связанная с определением места создания памятников, стала ценнейшим вкладом авторов каталога в науку. Н.Е. Мнева выделила произведения тверской школы, определив ее особенности: «внутренняя напряженность образов, пластичность изображений, усиленная многочисленными пробелами, положенными по форме, пристрастие к разбеленному холодному тону, особенно голубому»¹⁹³. Она отнесла к Твери «Успение», найденное в

¹⁹⁰ Алпатов М.В. Икона времени Андрея Рублева // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1967. С. 99–102.

¹⁹¹ Его взгляды наиболее полно представлены в этюдах, посвященных изучению отдельных памятников. См.: Алпатов М.В. Икона «Вознесение» в Третьяковской галерее // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. Т. 1. М., 1967. С. 170–174; Он же. Иконографическая традиция и художественное творчество // Там же. С. 127–137; Он же. Икона «Сретение» из Троице-Сергиевой лавры // Там же. С. 138–145.

¹⁹² Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч.

¹⁹³ Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись древней Твери. Каталог выставки. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М.: Искусство, 1970. С.8. (Вступительная статья Л.М. Евсеевой).

Минске (так называемое «Голубое Успение», ГТГ). Особое внимание в каталоге уделено описаниям личного письма и особенностей колорита икон. Датировки произведений в целом определены по тому же принципу, что и в «Истории русского искусства», однако, существуют и некоторые важные отличия. Икона «Троица» Рублева была отнесена к 1420-м гг. – времени создания Троицкого иконостаса. Аргументировалось это предположением авторов о якобы существовавшей необходимости создать храмовую икону «в похвалу Прп. Сергию» в связи с обретением его мощей в 1422 г.¹⁹⁴ Такое предпочтение, отдаваемое произвольно выбранному историческому свидетельству, а не стилистическим особенностям памятника, говорит о том, что в период работы над каталогом традиция знаточеского опыта в науке по-прежнему превалировала над применением других научных методов¹⁹⁵.

Период 1960-х гг. был ознаменован многочисленными научными экспедициями, организованными центральными музеями (ГТГ, ГРМ, ЦМиАР), благодаря которым происходит значительное расширение круга памятников XV столетия. Многие из этих произведений можно было убедительно отнести к той или иной художественной школе, поскольку точно были известны местности и даже храмы, где они были найдены.

В связи с накоплением большого числа новых памятников, в том числе, относящихся к XV в., были вновь после большого перерыва (с 1927 г.) организованы крупные выставки, посвященные как проблемам реставрации, так и искусству отдельных школ: Ростово-Суздальской школе (ГТГ)¹⁹⁶, Северным письмам (ГТГ)¹⁹⁷, Пскова (Выставочный зал Союза Художников)¹⁹⁸, Новгорода

¹⁹⁴ Антонова В.И., Мнева Н. Е. Указ. соч. С.287.

¹⁹⁵ Лазарев В. Н. О принципах научного каталога. [Рец. на изд.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи в Гос. Третьяковской галерее, т. I–II. М., 1963] // Искусство. М., 1965. № 9. С. 66–71.

¹⁹⁶ Ростово-суздальская школа живописи.: каталог выставки (1966-1967; Москва, ГТГ) / Антонова В.И. М.: Совет. Художник, 1967.

¹⁹⁷ Выставка «Северные письма»: буклет / Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, Государственная Третьяковская галерея, Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская им. академика И.Э. Грабаря. М.: Тип. № 5, 1964.

¹⁹⁸ Живопись Древнего Пскова: из собраний Псковского историко-архитектурного музея, Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи: каталог. М.: Совет. Художник, 1970.

(ГРМ)¹⁹⁹, Карелии²⁰⁰, Твери (ЦМиАР)²⁰¹, Вологды²⁰². Данные выставки, на которых был представлены произведения искусства из разных собраний, давали прекрасную возможность задуматься о том, насколько верно был решен вопрос о происхождении того или иного памятника.

Во вступительной статье к одному из выставочных каталогов Э.С. Смирнова писала: «Такого обилия новых произведений не поступало в руки исследователей с первых революционных лет... Тщательное исследование новых находок, бесспорно, составит важный этап в развитии науки, подобный тому, который наступил после открытий 1920-х гг.»²⁰³.

Значительно меняло представление о живописи XV в. увеличившееся число новгородских произведений. Краснофонные иконы, которые до этого рассматривались как наиболее яркие памятники новгородской традиции и датировались концом XIV – началом XV в., были отнесены к более поздней эпохе, иногда с разницей в столетие по сравнению с ранее существовавшими датировками²⁰⁴.

Большой материал был собран по живописи Тверского княжества, что позволило составить представление об искусстве этого центра как о значительном явлении в русской живописи XV в. Поступления из этого региона способствовали сложению коллекции Музея древнерусского искусства и культуры имени Андрея Рублева. Таким образом, для дальнейшего развития интереса к изучению локальных традиций, провинциальных школ теперь появляется серьезное основание. Найденные экспедициями Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева в 1965–1967 гг. иконы из с. Ободово («Богоматерь» и «Иоанн Предтеча») и из с. Васильевское (выносная икона «Богоматерь Одигитрия» с образом «Св. Николая» на обороте и «Рождество Богоматери») не только значительно обогатили представление о тверской школе (если сравнивать с

¹⁹⁹ Живопись древнего Новгорода и его земель XII – XVII столетий: Каталог выставки / Государственный Русский музей. Л.: Гос. Русский Музей, 1974.

²⁰⁰ Живопись Древней Карелии. Каталог выставки. Каталог. М.: Совет. художник, 1968.

²⁰¹ *Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н.* Указ. соч.

²⁰² Живопись Вологодских земель XIV – XVIII веков. Каталог выставки. М.: Совет. Художник, 1976.

²⁰³ Древнерусское искусство: выставка «Итоги экспедиций РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства»: каталог. М.: Совет. Художник, 1966. С. 6.

²⁰⁴ Живопись древнего Новгорода и его земель XII – XVII столетий. Л., 1974. Кат. 60. С. 57.

каталогом ГТГ 1963 г.), но в последствие стали рассматриваться как одни из важнейших памятников, характеризующих русскую живопись XV столетия.

Целый ряд ранее остававшихся в тени произведений становится предметом пристального внимания исследователей в связи с их интересом к малоизученным региональным центрам, прежде всего к Ростову. Признается, например, что во время нашествия Батыя именно Ростов, а не Суздаль, как считал И.Э. Грабарь, являлся одним из главных центров искусства, оказывающим влияние на Ярославль, Углич, раннюю Москву, Русский Север. О сложности опознавания ростовских икон писала В.И. Антонова: «среди многих произведений обычно остаются незамеченными затерявшиеся в пестром изобилии русского средневекового художества неяркие ростовские иконы»²⁰⁵. Памятники Ростова, по мнению исследовательницы, отличаются «скромные краски», напоминающие цвета лугов, рек, лесов среднерусской природы, а также идеал внутренней стойкости, лишенной внешней эффектности. По ее словам, в них выражена «исконная поэзия отчей и дедней земли»²⁰⁶. К иконам ростово-суздальской школы В.И. Антоновой был отнесен целый ряд произведений Загорского музея – «Святитель Николай, поясной» (по преданию бывший келейным образом преподобного Сергия Радонежского), «Богоматерь Боголюбская», «Богоматерь Одигитрия» (княгини Неонилы Ростовской), «Богоматерь Умиление» (Толгская Подкубенская) – вклад Марии Хлоповой, «Леонтий Ростовский»²⁰⁷. В атрибуции этих произведений большую роль играли не столько стилистические признаки, сколько их происхождение, исторические сведения (связь с боярскими родами, выходцами из ростовских земель, к которым принадлежал сам основатель Троицкой обители Сергей Радонежский).

Выставочные каталоги, как и последующие издания, посвященные отдельным региональным центрам, показывают, что принятые ранее решения по вопросам атрибуции не всегда были однозначными, что косвенно опровергало мнение В.Н. Лазарева о том, что художественные центры развивались

²⁰⁵ Ростово-суздальская школа живописи. С. 5.

²⁰⁶ Там же. С. 6.

²⁰⁷ Там же. Кат. 27, 59, 61, 62, 64. С. 86, 96–97.

изолированно друг от друга. По-своему показательно, что в разных изданиях одни и те же иконы – например, «Митрополит Петр» второй четверти XV в. (ГТГ), «Богоматерь Одигитрия» Анны Микулинской (СПМЗ) – относятся то к Твери, то к Москве; икона «Рождество Богоматери» из суздальского Покровского монастыря (ГРМ) – к Твери и Ростову; «Никола и Георгий» из Гуслицкого монастыря (ГРМ) – к Новгороду или Москве. Отсутствие четкости в определении признаков школы и представлений о границе между искусством XIV и XV вв. отразилась в каталоге Загорского музея (1977 г.)²⁰⁸, в котором древние иконы-пядницы опубликованы большей частью без атрибуций²⁰⁹.

Начиная с 1960-х гг., с приходом нового поколения исследователей, происходит значительное увеличение вовлекаемых в науку материалов, углубление методов работы с памятниками. Особое внимание уделяется описанию, публикации и систематизации вновь раскрытых произведений и новому осмыслению многих десятков памятников, издавна находившихся в фондах музеев. Организуются выставки, создаются фундаментальные труды – монографии, своды памятников иконописи, книжной миниатюры, прикладного искусства, – посвященные изучению художественных традиций крупных культурных центров Древней Руси и отдельных ее регионов. Живописи Обонежья, новгородской иконописи и книжной миниатюре посвящены труды Э.С. Смирновой²¹⁰, лицевым рукописям Северо-Восточной Руси – Г.И. Вздорнова²¹¹, московской иконописи и миниатюре – Г.В. Попова и Э.С. Смирновой²¹², живописи и прикладному искусству Твери – Г.В. Попова и А.В.

²⁰⁸ Николаева Т.В. Древнерусская живопись загорского музея. М.: Искусство, 1977.

²⁰⁹ Исключение составляют «Богоматерь Тихвинская» отнесенная к Пскову (под вопросом), «Богоматерь Донская», которую связывали с деятельностью Феофана в Москве. Среди московских памятников рассматривается «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской, которая впоследствии будет отнесена Г.В. Поповым к тверской традиции. См.: Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 100, 101, 102. С. 74–76.

²¹⁰ Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XI–XVI вв. М.: Наука, 1967; Она же. Лицевые рукописи Великого Новгорода. М.: Наука, 1994.

²¹¹ Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. М.: Искусство, 1980.

²¹² Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV- начала XVI века. М.: Искусство, 1975; Он же. Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV – XVI столетия. М.: Индрик, 2009; Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. Л.: Изд. Аврора, 1988.

Рындиной²¹³, новгородской монументальной живописи – Л.И. Лифшица²¹⁴ и Г.И. Вздорнова²¹⁵, древнерусскому лицевому шитью – Н.А. Маясовой²¹⁶.

Памятники, открытые для науки благодаря экспедициям и выставкам 1960–1970-х гг., давали ясное представление о том, что многие критерии, на которые ориентировались ранее В.Н. Лазарев и авторы каталога ГТГ (1963 г.), нуждались в пересмотре, как и сама концепция развития стиля живописи XV в. Результаты исследований, проведенных в эти годы, хорошо прослеживаются при сравнении новых атрибуций и датировок хрестоматийных памятников с теми, что были закреплены за ними со времен издания «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря, а много позже повторены в каталоге ГТГ (1963 г.) и даже в некоторых фундаментальных изданиях, выходивших в свет еще в 1970–1980-е гг. Как примеры можно назвать: знаменитую краснофонную икону «Илья Порок» из собрания И.С. Остроухова, в каталоге 1963 г. датированную началом XV в.²¹⁷, а в монографии Э.С. Смирновой, В.К. Лауриной и Э.А. Гордиенко, вышедшей в свет в 1982 г., на полстолетия позже²¹⁸; икону «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря, долгое время причислявшуюся к кругу памятников рублевского времени, которая, как показала О.В. Лелекова, является органической частью соборного иконостаса 1497 г.²¹⁹, псковские иконы «Собор Богоматери» (ГТГ), «Свв. Параскева, Варвара, Ульяна» (ГТГ), ранее датированные второй половиной XIV в.²²⁰, теперь рассматриваемые как произведения второй четверти XV в.²²¹; считавшуюся псковской икону

²¹³ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч.

²¹⁴ Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV-XV вв. М.: Искусство, 1987.

²¹⁵ Вздорнов Г.И. Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М.: Искусство, 1989.

²¹⁶ Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье. ГИКМЗ «Московский кремль». Каталог. М.: Красная площадь, 2004.

²¹⁷ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 29. С.96.

²¹⁸ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. Кат. 16. С. 226–227.

²¹⁹ Лелекова О.В. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. М., 1988. №11. С. 96–97. Ранее датировалась первой четвертью XV столетия. См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 228. С. 280.

²²⁰ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 147. С. 188; Кат. 149. С.190.

²²¹ Лифшиц Л.И. Псковская художественная школа // Иллюстрированный словарь русского искусства. М.: Белый город, 2001. С. 371–373; Он же. Вновь о «варваринских иконах» // Археология Пскова и Псковской земли. Материалы 54 заседания (15–17 апреля 2008 года). Псков, 2009. С. 117–129. Турилов А.А. Заметки о палеографической датировке некоторых псковских икон XIV-XVI вв. // Древнерусское искусство: Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М.: Северный Паломник, 2008. С. 210–211.

«Богоматерь Знамение, Никола и Георгий» из села Ракулы (ГТГ), признанную ростовской²²². Результатом такого рода изменений в датировках и атрибуциях стало появление принципиально новых взглядов в целом на картину эволюции искусства XV в. и на методы анализа памятников.

Становится очевидно, что картина стилистического развития в живописи XV в. была значительно сложнее, чем она была представлена в очерках В.Н. Лазарева в «Истории русского искусства» (М., 1954, 1955). В монографии, посвященной искусству Москвы, Г.В. Попов отмечает, что лишь только небольшое число из известных произведений столичных мастеров «встраивается в строго эволюционную схему “от Рублева до Дионисия”»²²³. Особо пристальное внимание в этой связи он обращает именно на период, охватывающий вторую и третью четверти XV столетия, что подчеркивает само название его работы – «Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века»²²⁴.

Пожалуй, как никакой другой, обширный материал новгородского искусства давал возможность на данном этапе шаг за шагом проследить пути художественной эволюции в искусстве XV в. Во вступительной статье к упомянутой монографии, посвященной новгородским памятникам, Э.С. Смирнова указывает на назревшую необходимость нового обобщения накопленных знаний об отдельных произведениях, которые вступали в противоречия с прежними представлениями.

Отдельного внимания заслуживают замечания автора о методе исследования, которые свидетельствуют о том, что он становится более тонким и позволяет находить стилистически параллели не только внутри самой местной традиции, но и за ее пределами, не противопоставляя искусство Новгорода и Москвы. Так Э.С. Смирнова считает необходимым привлекать в качестве аналогий датированные произведения московской школы, других русских центров или даже византийской традиции, не ограничиваясь только иконописью,

²²² *Лифшиц Л.И.* Русское искусство X–XVII веков. М.: Трилистник, 2000. С. 100.

²²³ *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы. С. 6.

²²⁴ Там же.

но на равных правах с ней рассматривать фрески, миниатюры и памятники декоративно-прикладного искусства²²⁵.

Наиболее полное выражение новые взгляды относительно художественной эволюции в живописи XV в. нашли в трудах Г.В. Попова²²⁶, Э.С. Смирновой²²⁷, Е.Я. Осташенко²²⁸, И.А. Шалиной²²⁹ и др.

Основные проблемы, рассматриваемые ими, касаются: принципов периодизации искусства XV в.; факторов, определяющих своеобразие локальных художественных традиций; соотношения русского искусства с искусством Византии и югославянских стран позднепалеологовского и постпалеологовского времени; особенностей образной структуры памятников. Эта полемика во многом продолжала обсуждение идей, высказывавшихся ранее В.Н. Лазаревым и М.В. Алпатовым.

Одна из главных проблем в науке о древнерусском искусстве этого времени возникает в связи с дискуссией относительно взглядов В.Н. Лазарева о расхождении путей русского и византийского искусства в конце XIV в.

²²⁵ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А Указ. соч. С. 8.

²²⁶ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV- начала XVI века. М.: Искусство, 1975; Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч.; Попов Г.В. Тверская икона XIII – XVII веков. СПб.: Аврора, 1993; Он же. Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV- первая треть XVI века. М.: Северный Паломник, 2007; Он же. Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV – XVI столетия. М.: Индрик, 2009; Он же. Вопросы изучения творчества Дионисия // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный Паломник, 2005. С. 9–25.

²²⁷ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А Указ. соч.; Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. Л.: Изд. Аврора, 1988; Она же. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 2011; Она же. О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV-XV вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 229–245; Она же. Иконы Новгорода XI – XV веков // Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI веков. М.: Северный Паломник, 2008. С. 27–61.

²²⁸ Осташенко Е.Я. Византийская икона «Распятие» из Успенского собора Московского Кремля // Русско-Балканские культурные связи в эпоху Средневековья. София, 1982. С. 313–328; Она же. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. К вопросу о стиле икон // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире: Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 134–160; Она же. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 442–470; Она же. Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV века // Материалы и исследования / Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. ист.-культур. музей-заповедник “Московский Кремль”». М., 2014. Вып. 24. С. 154–184; Она же. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005.

²²⁹ Шалина И.А. Псковские иконы XIV–XV веков из собрания Русского музея: вопросы стиля и времени создания // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города. М. Северный паломник, 2008. С. 167–208; Она же. Икона св. Афанасия Великого – новый памятник псковской живописи середины XV века // Русское искусство. Проблемы и атрибуции. Вып. IV. М., 2014. С. 72–79; Она же. Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея и ее место в псковском искусстве XV в. С. 141–156.

Исследователи более не рассматривают позднепалеологовский стиль как «сухой и графический» и не противопоставляют его стилю русской живописи этого времени. Большое значение для изучения данной проблемы имели труды сербского ученого С. Радойчича, который привел веские доказательства того, что памятники Моравской школы представляют собой стилистические аналогии рублевским произведениям²³⁰. По мнению этого исследователя, Рублев и современные ему сербские мастера, расписавшие церковь в Калениче в первой четверти XV в., принадлежали к ведущему течению в позднепалеологовской живописи. Именно московскому мастеру, как писал С. Радойчич, удалось в наибольшей степени выразить идеалы своего времени и придать этому стилю законченную форму²³¹. Он считал, что «творчество Рублева представляет не только вершину древнерусской иконописи, но и последний приют последнего живого течения византийского искусства»²³².

Однако в отечественном искусствознании выводы С. Радойчича были восприняты не в полной мере. Наиболее распространенной стала точка зрения, согласно которой поэтический и созерцательный идеал хотя и формировался повсеместно в византийской культуре, но все же имел свои особенности в русской живописи. Н.А. Демина²³³, позднее О.С. Попова и Э.С. Смирнова отмечали, что Русь дала «свою интерпретацию палеологовской культуры, в значительной степени под воздействием Сергия Радонежского и его последователей»²³⁴. О.С. Попова указывала на появление «особого русского оттенка православной духовности»²³⁵ в памятниках, возникших в атмосфере духовного подъема в период после Куликовской битвы. По ее мнению, идеал, выраженный в русских иконах конца XIV – начала XV в., имел ярко выраженный

²³⁰ Радойчич С. Фрески Каленича//Андрей Рублев и его эпоха. Сб. статей. М.: Искусство, 1971.

²³¹ Там же. С. 259.

²³² Там же. С. 261.

²³³ Демина Н.А. Черты героической действительности XIV–XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР. Т. 12. М., Л., 1956. С. 311–324. См. также: Лихачев Д.С. Культура Руси эпохи Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М., Л.: Изд-во Акад. Наук СССР, Ленинград. отделение 1962.

²³⁴ Смирнова Э.С. О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны). С. 240.

²³⁵ Попова О.С. Русские иконы эпохи святого Сергия Радонежского и его учеников: православная духовность XIV века и ее русский вариант // Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный Паломник, 2006. С. 793.

нравственный аспект, значение которого выходило за границы традиционных аскетических представлений

Поскольку формирование этого идеала, по мнению всех исследователей, происходило в Москве, бывшей духовным центром Руси, то именно отсюда исходили основные импульсы для дальнейшего развития русской живописи и обретения ею масштабов крупного художественного явления, утратившего черты провинциализма, освободившегося от школьной зависимости, связанной с влиянием Византии. Отделяя русское, в первую очередь московское, искусство от византийского, но не противопоставляя их друг другу, Г.В. Попов, Э.С. Смирнова признают, что наиболее полное и совершенное воплощение новые идеи получили в творчестве Андрея Рублева. Не отрицая того, что в целом основные стилистические приметы искусства Руси рублевского времени соотносятся с понятием «позднепалеологовский период», они указывают на внятно проявляющиеся в нем черты национального своеобразия. Одной из них Г.В. Попов, вслед за некоторыми своими предшественниками, считает выраженное в живописи XV в. стремление к поиску более абстрактных средств выражения, т.е. к ослаблению собственно визуального начала, в чем в какой-то мере сказывается влияние взглядов П.А. Флоренского и Ю.А. Олсуфьева. Рублев, согласно концепции Г.В. Попова, представил решения, не характерные для византийской живописи. Новые качества живописи, согласно предложенному исследователем анализу стилистических особенностей праздничных икон Троицкого иконостаса 1420-х гг., дают о себе знать в первую очередь в изменении их композиционного строя. Изображения, рассматриваемые художником как бы издалека, предполагают иной, чем это было даже в начале XV в., способ молитвенного общения. По замечанию Г.В. Попова, «наиболее существенная («сокровенная») сторона произведения оказывается доступной лишь в своих внешних проявлениях»²³⁶. Изображение на иконе все в большей мере подчиняется «собственным символическим измерениям»²³⁷. Вопрос, в какой степени данный

²³⁶ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С.25.

²³⁷ Там же.

процесс в русском искусстве совпадает с тем, что происходит в искусстве Греции и стран юго-славянского мира, есть ли совпадение в последовательности смен этапов эволюции стиля напрямую исследователем не затрагивался.

Не рассматриваются прицельно эти вопросы и Э.С. Смирновой. Она указывает на не прекращающуюся связь русского искусства XV в. с палеологовской традицией, расценивая ее, скорее, не как постоянно обновляющуюся стилистическую основу, дающую импульсы для развития, а как особую культурную ауру, определяющую характер изобразительных форм, иконографические варианты образов. В этом качестве палеологовское начало, по мнению Э.С. Смирновой, существует в своей органической полноте вплоть до конца XV в., раскрывая зрителю богатые возможности духовного общения с иконным образом. Рублев, согласно этой концепции, соединил классицистическую традицию палеологовского искусства и особый духовный идеал русского монашества. Эти две основы стиля московской живописи сохраняются вплоть до времени Дионисия, которого она считает главным реформатором, чье творчество можно уже назвать поствизантийским. В его творчестве «ослабли ассоциации с реальным миром», и именно этот мастер «существенно снизил роль эллинистической традиции»²³⁸.

Принципиально иная, по сравнению с концепциями Г.В. Попова и Э.С. Смирновой, точка зрения представлена в работах Е.Я. Осташенко. Полностью разделяя взгляды С. Радойчича, она полагает, что стиль русской и византийской живописи был общим, однако не только в начале или в первой трети XV в., а на протяжении всего этого столетия²³⁹. В русской живописи указанного периода, по ее мнению, можно говорить лишь об оттенках, которые несет каждое отдельное творческое решение. Автор приводит в пример целый ряд греческих

²³⁸ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А Указ. соч. С.7. См. также: Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. С. 33, 37.

²³⁹ Осташенко Е.Я. Русское искусство XIV – начала XV века и византийское искусство эпохи Палеологов. К проблеме соотношения развития стиля // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). М.: Северный Паломник, 2005. С. 475–510.

произведений рубежа XIV–XV вв., которые «отличает та же эмоциональная тонкость и тишина»²⁴⁰, что и произведения Рублева.

Как и Э.С. Смирнова, она считает, что начало поствизантийского этапа связано с утратой актуальности художественных принципов палеологовского искусства. Но, по мнению Е.Я. Осташенко, следующий этап развития, который начинается, в 1430-е гг., также был общим для русского и греческого искусства. Отчасти соглашаясь с выводами Г.В. Попова, касающимися стиля Троицких праздников, она указывает на то, что приводимые им приметы характерны и для греческих памятников 1420-х – начала 1430-х гг.²⁴¹ Название «поствизантийский», согласно взглядам автора, означает отнюдь не переход на исключительно национальный путь развития, а обращение к новым источникам вдохновения, лежащим не только в постпалеологовской, но и в западноевропейской художественной культуре. В иконах второй четверти – середины XV в. исследовательница обнаруживает некоторое сходство с принципами характерными для построения «картинного» пространства, которое существует «автономно» от зрителя и «как будто не требует [от него] личных духовных усилий для понимания образа»²⁴². Предложенные Е.Я. Осташенко характеристики русских памятников первой половины XV столетия во многом перекликаются с выводами, содержащимися в трудах ученых, изучающих искусство балканских стран XV в. В частности, Д. Мурики, исследовавшая центральный византийский памятник 1420-х гг. – фрески кафоликона монастыря Пантанассы в Мистре, приходит к выводу о наступлении уже в это время разрыва с византийской традицией в искусстве и об обращении к ценностям западной художественной традиции за несколько десятилетий до падения Византии²⁴³.

²⁴⁰ Осташенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. С. 29.

²⁴¹ Осташенко Е.Я. Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV века. С. 154–184.

²⁴² Осташенко Е.Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV века из придела Благовещенского собора Московского Кремля // Образ Византии. Сб. ст. в честь О.С. Поповой. М.: Север. Паломник, 2008. С. 366–370.

²⁴³ Mouriki D. The wall-painting of the Pantanassa at Mistra: Model of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century // The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the Colloquium Held at Princeton University 8-9 May 1989. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. P. 217–250.

Но как бы ни рассматривался исследователями вопрос о соотношении русского, поздне- и поствизантийского искусства, все они согласны в том, что стилистический процесс в русской живописи в XV в., обладал несомненными признаками генетического единства и, по словам Г.В. Попова, «почти с математической точностью укладывается в рамки столетия»²⁴⁴. Всеми отмечался и ряд общих закономерностей, например, тот факт, что во второй и третьей четверти XV в. особенности местных художественных вкусов вновь, как некогда в середине XIII – первой половине XIV в., приобретают наибольшую отчётливость. Ученые объясняют это историко-политической ситуацией того времени – середина XV в. была ознаменована ослаблением Москвы в междоусобной войны и, одновременно, последним периодом независимого существования Твери и Новгорода. Напротив, в первой и последней четверти этого столетия исследователи наблюдают доминирование общей стилистической тенденции над локальными художественными традициями.

Господствующий в науке до начала 1970-х гг.²⁴⁵, взгляд на соотношение местных иконописных школ, представление о неизменности их примет и границ утрачивает былую категоричность. Например, со временем оказывалось, что произведения, приписываемые Твери и даже Новгороду, в действительности могут быть московскими или среднерусскими. Решение таких вопросов требовало усложнения методов стилистического анализа, в котором теперь большое внимание уделяется особенностям организации композиционного пространства и колорита, характеру интонационного звучания образа. Вопросы, связанные оценкой характера взаимовлияния локальных художественных традиций, постоянно переплетаются с возрастающим интересом к вопросу о развитии общестилевых тенденций и к проблеме их периодизации.

Так, согласно концепции Г.В. Попова, в московском искусстве существовало несколько направлений, каждое из которых брало свое начало в многогранном творчестве Рублева, хотя полностью его стиль никем не был

²⁴⁴ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С.7.

²⁴⁵ В частности, этот подход нашел отражение в тематической проблематике сборников «Древнерусское искусство» Института Истории Искусств Академии наук СССР (Например, «Художественная культура Пскова» М., 1968; «Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV – XVI вв.» М., 1970).

повторен²⁴⁶. Общее же развитие стиля, как считает Г.В. Попов, шло по пути усиления линейной стилизации и ритмической организации композиции, что нашло логическое завершение в творчестве Дионисия, которое в конце XV в. стало определять лицо всей русской живописи.

Иное, чем в Москве, понимание форм и композиционного ритма исследователь наблюдает в живописи Твери. Он отмечает, что в эталонном памятнике тверской школы второй четверти XV в. – Кашинском чине (ГТГ, ГРМ) композиции не подчинены ритмической организации, как в произведениях московского «преддионисиевского направления». Их особенностью является преобладание пластического ритма: «их ритм – ритм объема, за которым в свою очередь стоит особое художественное развитие, особая живописная культура...»²⁴⁷. Таким образом, в этом Г.В. Попов видит не столько примету особого стилистического этапа, сколько характерную черту тверской школы, где происходила столь же творческая трансформация основы палеологовского стиля, как и в Москве.

Под иным углом зрения проблему взаимодействия школ рассматривает Э.С. Смирнова. Она развивает идею существования процессов общих для всех местных традиций. Сравнивая новгородские и московские памятники, Э.С. Смирнова отмечает буквальное совпадение художественных идеалов и внешних примет стиля произведений первой трети XV в., тогда как, со второй четверти XV в. начинают отчетливо проявляться оригинальные признаки каждой из этих традиций, указывающие на расцвет местных школ²⁴⁸. Единство же стилю XV в., как особой эпохе, по ее мнению, придает созерцательный, эмоционально смягченный строй образа, найденный в рублевскую эпоху, который в искусстве Дионисия становится только более отрешенным²⁴⁹.

В своем понимании художественного процесса большинство авторов было едино. Вслед за В.Н. Лазаревым процесс изменения характера стиля живописи XV в. рассматривался ими как постепенная, последовательная и непрерывная

²⁴⁶ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С.7.

²⁴⁷ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 165.

²⁴⁸ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч.

²⁴⁹ Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. С. 33.

«линейная» эволюция, идущая прямо от Рублева к Дионисию. В самых общих чертах она прослеживается, по их мнению, в постепенном угасании черт палеологовской живописи. В частности, отмечается исчезновение глубины композиционного пространства, замена свободного движения фигур фиксированными жестами, выведение очертаний формы на передний план; усиление общего линейного ритма. В приемах написания личного эволюцию прослеживают в тенденции к упрощению рельефа лица, смене живописной техники начала XV в., своего рода «лепки» формы, приемами послойного письма, которое становится менее контрастным; фактура поверхности живописи делается более ровной и прозрачной. Указывается и на то, что приемы письма унифицируются, технически они даже могут усложняться, но заметно реже встречаются уникальные творческие художественные решения, снижается роль индивидуального начала. В итоге оказывалось, что искусство Дионисия являлось искомой целью всего развития стиля живописи XV в. Так, Г.В. Попов видит основу формирования «преддионисиевской» эстетики уже в творчестве младших современников Андрея Рублева, развивающих одну из граней его творчества, которая более всего проявляется в типе композиций, построенных на ритме линий²⁵⁰.

В последние годы еще один взгляд на проблему периодизации стиля живописи XV в. был представлен в работах Е.Я. Осташенко. По-разному критически оценивая материалы описаний и выводы анализов памятников XV в., проведенных Э.С. Смирновой, Г.В. Поповым, составителями выставочных каталогов и собраний Гос. Эрмитажа (А.С. Косцова), Русского музея (И.А. Шалина, Н.В. Пивоварова, И.Д. Соловьева), Музея им. Андрея Рублева (В.М. Сорокатый, Л.М. Евсеева), ряда греческих и сербских исследователей, Е.Я. Осташенко предлагает новую концепцию эволюции стиля живописи этой эпохи. По ее мнению, на протяжении всего столетия шел непрерывный процесс его изменения, связанный со сменой идеалов и художественных задач. Изменения в области стиля в живописи XV в., как она считает, имели иную логику, нежели

²⁵⁰ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С.34.

непрерывное развитие принципов рублевского искусства. Так, в памятниках 1420-е гг. художники обращаются, как к образцам, к произведениям Феофана и других византийских и балканских мастеров конца XIV в., а к творчеству Рублева они возвращаются в 1430-е гг. В это время происходит новый поворот в стилистических поисках, например, уходит драматизм, характеризующий искусство предшествующего этапа.

Еще одна новая грань, позволяющая Е.Я. Осташенко уточнить характеристику стиля памятников, связана с анализом особенностей пространственного построения композиций. В него включается рассмотрение развития изображенного действия во времени. Если в произведениях начала XV в., по наблюдению Е.Я. Осташенко, «время изображенного бытия и время, протекающее в созерцании изображения, то есть реальное время, ...не делимы друг от друга»²⁵¹, то уже в искусстве 1420-х гг. возникает трагическое осознание разделенности мира реального и мира божественного, представленного на иконе²⁵². С памятниками 1430-х гг. она связывает следующий этап эволюции стиля. Их композиционное пространство становится обособленным, замкнутым, как бы намеренно противопоставленным действительности, окружающей зрителя. Во многом замеченные автором общестилистические особенности изображения формы и пространства в памятниках 1430–1440-х гг. совпадают с теми, которые Г.В. Попов и Э.С. Смирнова рассматривали как признаки местных школ (тверской и новгородской) этого же времени. К ним относится акцент на «пластические ценности», превалирование «ритма объемов», что заставляет исследовательницу определять этот стиль как «пластический»²⁵³.

Еще один период, согласно данной концепции, приходящийся на третью четверть XV в., отмечен пробуждением интереса к усилению символической роли пространства. В памятниках этого времени композиции строятся как разворачивающиеся на глазах у зрителя сцены, путем сочетания нескольких смысловых планов. Они предоставляют ему небывалую ранее свободу выбора

²⁵¹ Там же. С.37.

²⁵² Осташенко Е.Я. Стилистическая концепция живописи середины XV века. С. 272.

²⁵³ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 442–470.

способа созерцания открывающегося зрелища – от непосредственного зрительного погружения в глубину пространства и присоединения к участникам события, до умозрительного восприятия сути раскрывающегося ему таинства («Успение Богоматери» 1472 г. из Успенского собора Кремля, «Вознесение»²⁵⁴ из собрания Византийского музея в Афинах).

Предложенный Е.Я. Осташенко новый взгляд на художественную эволюцию приводит ее к переосмыслению понятия «столичное» и «провинциальное» искусство. По ее мнению, произведения провинциальных мастеров, которые по-своему воплощали актуальные смыслы, как правило, отражают основные явления художественной культуры и должны включаться в единую линию стилистического развития²⁵⁵.

В последние десятилетия как важнейший фактор, во многом определяющий суть поисков новых средств художественного выражения, исследователи рассматривают способ взаимоотношения между зрителем и изображением, всякий раз накладывающий свою печать на его образное решение. Так, Г.В. Попов отметил, что ранние рублевские произведения отличаются непосредственным контактом образа со зрителем²⁵⁶. Напротив, уже в праздничных иконах Троицкого иконостаса автор указывает на усиление драматического характера сценического решения, в нем появляется мотив события, в которое зритель не включается, а смотрит на него как бы со стороны²⁵⁷. Вслед за Г.В. Поповым, Э.С. Смирнова указала на данные изменения не только в московской, но и в византийской живописи 1420-х гг.²⁵⁸ Приняла и развила эту идею Е.Я. Осташенко, показавшая

²⁵⁴ Осташенко Е.Я. «Успение» - храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. С. 40–64.

²⁵⁵ Например, см.: Осташенко Е.Я. Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV века. С.170–171.

²⁵⁶ Наиболее полную характеристику этого феномена искусства Рублева дала Е.Я. Осташенко: «Главное чувство, возникающее при восприятии рублевской живописи, – отсутствие между зрителем и изображением преград, которые оставляли ли бы предстоящего перед границей познаваемого... Зритель входит в мир рублевской живописи как необходимая сущностная часть ее композиционного строя». Осташенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. С.37.

²⁵⁷ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С.25.

²⁵⁸ Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. С. 30.

как «действует» соотношение «молящийся–икона» в искусстве раннего XV в. и как оно меняется в живописи последующих десятилетий²⁵⁹.

О сложности и неоднозначности стилистической эволюции русской живописи XV в. свидетельствуют и суждения исследователей о том, что вопреки утвердившемуся в науке представлению о полном угасании признаков палеологовского стиля и неизменном усилении к последней трети столетия значения линейного ритма, «пластические ценности» все еще сохраняют свое значение²⁶⁰, о чем свидетельствуют фрагменты фресок из собора Рождества Богородицы Боровского Пафнутиевого монастыря 1467 г., в создании которых принимал Дионисий. Л.И. Лифшиц приходит к выводу, что художественные идеи, нашедшие воплощение в стиле фресок Ферапонтово 1502 г., до 1470-х гг. еще не дают о себе знать²⁶¹.

Анализ историографии показывает, что существующие сегодня три основные концепции эволюции стиля русской живописи XV в. основаны на разном понимании исследователями направленности общего художественного процесса и разном применении их авторами критериев стилистического анализа. В первую очередь это касается роли линейно-ритмической организации композиционного пространства. Согласно взглядам Г.В. Попова и Э.С. Смирновой, усиление роли ритма линий происходит по мере того, как глубокое, характерное для палеологовского времени композиционное пространство, обладающее некоторыми приметами глубины, начинает все больше тяготеть к плоскости. Этой логике была подчинена стилистическая эволюция на протяжении всего столетия. По мнению Г.В. Попова, развитие именно этого признака определило облик наиболее творческого течения московской школы, в котором формировался стиль Дионисия. К его лучшим произведениям он относит

²⁵⁹ Осташенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005.

²⁶⁰ См., например, статьи И.А. Шалиной (*Шалина И.А.* Икона св. Афанасия Великого – новый памятник псковской живописи середины XV века. С. 72–79; *Она же.* Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея. С. 141–156) и А.Г. Баркова (*Барков А.Г.* Большой саккос митрополита Фотия. К атрибуции и прочтению композиционного замысла // Московский Кремль XV столетия. Т. 1. Древние святыни и исторические памятники. Сб. статей. М.: Арт-Волхонка, 2011. С. 358–379).

²⁶¹ Лифшиц Л.И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия». С. 126–161.

некоторые Троицкие праздники, Палицу 1438/1439 гг. (ЦМиАР), Софийскую плащаницу 1456 г. (Новгородский музей), пядничные иконы из ризницы Троице-Сергиевой лавры «Богоматерь Одигитрия с Троицей и святыми на полях» и «Спас Вседержитель» (ГТГ)²⁶².

Иной взгляд на усиление роли линейного ритма в искусстве 1420-х гг. высказывала Э.С. Смирнова. По ее мнению, он является приметой времени, а не школы и присущ не только памятникам московской живописи, но также византийским и новгородским произведениям. Но в период расцвета местных школ, например, в новгородском искусстве, у него появляются свои локальные особенности. Так, если в московских памятниках – это тонкий, музыкальный ритм, то в новгородских – четкий ритм упругих дуг²⁶³.

Е.Я. Осташенко, в отличие от других авторов, считает, что акцентированный линейный ритм не может считаться определяющим, пусть даже для одного направления в живописи, на протяжении целого столетия. Она полагает, что подчеркнутый ритм линий появляется в искусстве лишь на коротком по времени этапе – в 1420-х гг. Именно в это время намечается кризис идей, питавших искусство в палеологовский период: возникает трагическое осознание разделенности между реальным миром и божественным, изображенным на иконе, пространство которой словно находится на границе между ними²⁶⁴. Именно с таким мировосприятием, нарастанием драматизма автор связывает усиление пространственного и линейного ритма. Части художественного целого («пластика и пространство, свет и цвет, линия и пластика»), которые в искусстве начала XV в. были приведены в гармонию между собой, по мнению Е.Я. Осташенко, теперь начинают восприниматься обособленно. Композиционный ритм, подчиняющий себе строение формы, по ее мнению, словно с усилием удерживает вместе пластику и стремящееся к бесконечности пространство.

²⁶² Первоначально Г.В. Попов датировал их серединой XV столетия. См.: *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы. С. 34.

²⁶³ *Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. С. 80.

²⁶⁴ *Осташенко Е.Я.* Стилистическая концепция живописи середины XV века. С. 272.

Однако, по наблюдению исследовательницы, такой ритм исчезает в памятниках 1430-х гг., когда появляется иное качество композиционного пространства: движение пластики перестает вызывать сопротивление фона, последний остается к нему нейтральным. По мнению автора, это связано с тенденцией к обособлению композиционного пространства, которое превращается лишь в один из вариантов образа горнего мира.

Дискуссия относительно ритмической организации композиции в контексте предлагаемых исследователями датировок памятников XV в. представляет особый интерес. Можно вспомнить, например, о том, что, Ю.А. Олсуфьев, исследуя икону «Одигитрия» княгини Анны Микулинской указывал на линейную ритмическую организацию, наиболее близкую, по его мнению, к «Троице» Рублева. Г.В. Попов и Е.Я. Осташенко не придают этому признаку при анализе данной иконы важного значения. Но если Г.В. Попов, относящий ее к памятникам тверской школы второй четверти-середины XV в., считает, что ритм линий определял в это время только «преддионисиевское» направление московской живописи, то, по мнению Е.Я. Осташенко, такое усиление линейного ритма в принципе не характерно для искусства середины XV столетия – времени, которым она датирует это произведение.

По-разному интерпретирует исследователи и такой, в их понимании, оценочный для искусства XV в. критерий как «классическое начало». Представление о нем, столь важное для исследователей предшествующих поколений, имевших в виду онтологическое сходство с античностью, наибольшее влияние оказало на труды Э.С. Смирновой. Она полагает, что интерес к классическому началу, в целом присущий русской живописи вплоть до Дионисия, был заложен рублевским творчеством. Однако, по ее мнению, в новгородской живописи были периоды, когда он проявлялся с большей в 1430-е, 1450-е, 1470-е гг. или с меньшей интенсивностью – в 1440-е гг.²⁶⁵ В отличие от нее, Г.В. Попов склоняется к тому, что интерес к классицистическому (палеологовскому) началу в тверском искусстве XV в. чаще проявляется, чем в московской живописи, в

²⁶⁵ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 78.

которой со второй четверти XV в. вместе с развитием «преддионисиевского» течения все большее значение получает акцентированный композиционный ритм²⁶⁶. И в данном случае особую позицию занимает Е.Я. Осташенко. Она полагает, что интерес к классическим образцам, достигший пика к началу 1430-х гг., практически исчерпывает себя на рубеже первой и второй трети XV в. – в период усиливающегося господства «пластического стиля». По ее замечанию, в искусстве 1440-х гг. проявляется стремление к антиклассическим формам, наряду с тенденцией к подчеркиванию индивидуальности каждого образа, что наиболее ярко проявляется в произведениях, созданных ближе к середине XV в. Таков, «Деисусный чин» из церкви Успения с Пароменья в Пскове, где каждый из апостолов «отличается своим складом, неповторимой совокупностью черт»²⁶⁷. Стремление к созданию более индивидуального образа, по мнению автора, указывает на проявление тенденции, напоминающей ренессансную, к осознанию «неповторимой ценности личности, человеческого достоинства»²⁶⁸. Но уже к 1460-м гг. эта тенденция ослабевает («масштаб...личностного идеала ...становится более камерным»)²⁶⁹, а к концу XV столетия полностью исчезает²⁷⁰.

Важной особенностью настоящего этапа развития науки является переход от простого описания красочной палитры к анализу колористической композиции. Тем не менее, и сегодня, как и ранее, чаще всего состав палитры рассматривают для определения принадлежности памятника к локальной художественной традиции. Так, если, согласно определению Э.С. Смирновой, «чистота и ясность колористических сопоставлений»²⁷¹ в «Троице» Рублева является одной из примет московского художественного идеала²⁷², то колорит иконы «Богоматерь Владимирская» (из собрания В.А. Прохорова, ГРМ), созданной, по ее мнению, в то же время, исследовательница характеризует как

²⁶⁶ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 114, 122; Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 25.

²⁶⁷ Осташенко Е.Я. Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья в Пскове. К вопросу о содержании искусства середины XV века // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. М.: Гос. Ин-т Искусствознания, 2014. С. 330.

²⁶⁸ Там же. С. 330.

²⁶⁹ Осташенко Е.Я. «Успение» - храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. С. 58.

²⁷⁰ Там же. С. 60.

²⁷¹ Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. С. 25.

²⁷² Там же.

«по-гречески напряженный»²⁷³. Особенность палитры новгородских произведений она объясняет «склонностью» местных мастеров к декоративной яркости чистых цветовых плоскостей»²⁷⁴.

Более описательно характеризует особенности тверской живописи, в частности колорит, Г.В. Попов. Он указывает на большую роль в нем голубого и синего, интенсивной белильной и ассистной разделки драпировок.

Иначе подходит к анализу колорита Е.Я. Осташенко. Она рассматривает его как систему взаимодействия света и цвета, напрямую связанную с особенностями построения пластической формы и пространства. Согласно ее концепции, этот признак меняется на каждом новом этапе развития. Например, в упомянутом выше напряженном колорите иконы «Владимирской Богоматери» (ГРМ) она видит указание на время ее создания около 1420 г., а не признак греческой традиции. Густые, сложной формы пробела, лежащие поверх складок в сохранившихся памятниках тверской школы второй четверти XV в., по ее мнению, являются не только приметой местной традиции, но и особого стилистического этапа, когда художники стремились представить форму предельно материально, что сообщается и свету на ее поверхности, «который легко заменяется ассистом»²⁷⁵. Даже в стремлении новгородских мастеров строить цветовую композицию на основе локально окрашенных плоскостей, она рассматривает как проявление стилистических поисков искусства второй четверти – середины XV в., характерных не только для новгородской школы.

Одной из самых сложных проблем современных научных исследований, как и прежде, остается нахождение корректных способов описания образного строя памятников. Так, Г.В. Попов отмечает, что Дионисий в фресках Ферапонтова монастыря всеми доступными средствами показывает неразрывность связи художественного пространства со зрителем, без которого оно «не существует». Мастер организует композицию сцен так, что, подчиняясь их пространственному ритму, зритель становится «прямым очевидцем и участником» представленных на

²⁷³ Там же.

²⁷⁴ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 44.

²⁷⁵ Осташенко Е. Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. С. 457.

стенах «торжественных церемоний и таинств»²⁷⁶. Напротив, Э.С. Смирнова считает, что в структуре образов живописи XV в., определяющую роль продолжает играть не сценическое движение, а установка на созерцание. По ее словам, XV в. был последним периодом, «когда иконный образ существовал во всей своей органической полноте, раскрывая зрителю богатые возможности духовного общения, выступая как образец внутреннего совершенства и возвышенной созерцательности»²⁷⁷.

Если Г.В. Попов рассматривает строй образа в неразрывной связи с особенностями локальных художественных традиций, формировавшихся под влиянием уклада местной духовной жизни, то Э.С. Смирнова преимущественно придает ему значение стилистического критерия²⁷⁸. В этом она следует за М.В. Алпатовым, считавшим, что «рублевский» идеал распространяется из Москвы в другие центры, влияя на их формирование. Она стремится показать, как созерцательный, эмоционально смягченный образ уже в первых десятилетиях XV века проникает в искусство Новгорода («Сошествие Св. Духа» из Духова монастыря)²⁷⁹. Вместе с тем, разные интонационные особенности памятников второй четверти – середины XV в. исследовательница не связывает со сменой идеалов.

В отличие от Г.В. Попова и вслед за М.В. Алпатовым, И.Е. Даниловой²⁸⁰, Э.С. Смирновой, Е.Я. Осташенко рассматривает особенности склада художественного образа в качестве стилистической категории. Особое внимание она обращает на изменение свойств композиционного пространства, колорита, трактовки пластической формы. Именно такая связь позволяет ей утверждать, что «рублевский» идеал заметно изменяется уже в первых десятилетиях XV в. На смену ему приходит новый, более драматический образ, в чем-то похожий на образы искусства 1360–1370-х гг. Начиная с 1430-х гг., искусство, по ее мнению, утрачивает тот медитативный строй, «тот уровень богообщения, который был

²⁷⁶ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С.106.

²⁷⁷ Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. С. 37.

²⁷⁸ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч.; Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. Л.: Изд. Аврора, 1988.

²⁷⁹ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 33–38.

²⁸⁰ Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Искусство, 1970.

созвучен многочисленным аскетическим сочинениям исихастского направления»²⁸¹. На протяжении второй и третьей четверти XV в., по мнению Е.Я. Осташенко, заметно возрастает духовная и даже зрительная дистанция между изображением и молящимся²⁸².

Подчас не совпадают не только предлагаемые авторами принципиальные выводы, касающиеся идейного содержания памятников искусства второй четверти – середины XV в., но и их образные характеристики, что, в частности, можно проследить на примере описания стилистических особенностей иконы «Четырехчастная» (ГРМ), при том, что и Э.С. Смирнова, и Е.Я. Осташенко датируют ее примерно 1440-ми гг.

Э.С. Смирнова отмечает, что в иконе выражены признаки, указывающие на связь образа с молящимся, – неглубокое пространство, в котором акцентируется существование планов; ракурсы отдельных элементов композиции, рассчитанные на точку зрения зрителя. Важное значение сообщается жесту – в нем нет шаблонности; персонажи имеют «позы ..., не скованные, не продиктованные давящей высшей волей, а естественные и гармоничные, согласованные с внутренним побуждением»²⁸³. Лики не несут духовной нагрузки, однако, передают состояние созерцания, как будто персонажи «прислушиваются к открывающейся им благодати»²⁸⁴. Детали архитектурных зданий имеют реальные прототипы, знакомые новгородцам.

Е.Я. Осташенко считает, что в «Четырехчастной» пространство композиции уже не имеет прежних характеристик, фигуры кажутся прилепленными к фону, они не имеют индивидуальных поз, потому что такая поза предполагает свободу пластического движения, а здесь «внутреннего побуждения» к движению нет..., лики имеют общее выражение. Эмоции никак не выявлены»²⁸⁵.

Вопрос о сохранении в образном строе живописи второй четверти XV в., несмотря на ряд преобразований, традиции и принципов непосредственного

²⁸¹ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 444.

²⁸² Там же. С. 446.

²⁸³ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С.82.

²⁸⁴ Там же.

²⁸⁵ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 453.

богообщения ставится Е.Я. Осташенко на примере небольшой иконе «Деисус» из Успенского собора Московского Кремля. С одной стороны, автор относит ее к тому же периоду, что и «Деисус» Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, фрески кафоликона монастыря Пантанасса 1420-х гг., но отмечает ряд признаков, которые свидетельствуют о создании ее уже в начале следующего периода. В этом произведении, по ее словам, сохраняется ощущение самого течения изображенного события, о чем свидетельствуют далеко не формальные позы и жесты, которые «указывают на глубоко личный характер взаимоотношений Христа с предстоящими»²⁸⁶. Новое же состоит в том, что художник стремится представить уже не одно, а два действия – «момент теофании, отнесенный в некоторую временную перспективу, и событие предстояния, происходящее в настоящее время, и объединить их»²⁸⁷.

Все авторы, изучающие искусство XV в., большое внимание отдают описанию особенностей живописи второй половины столетия, отмечая существенные изменения, происходящие в художественном строе памятников этого времени. Например, Э.С. Смирнова пишет о том, что в новгородских произведениях 1460-х гг. нашла воплощение «концепция русского искусства зрелого XV в. – воссоздание идеального мира с его тишиной, покоем и равновесием, ощущением полноты небесного блаженства, очищенного от всего земного»²⁸⁸. И она, и Г.В. Попов согласны в том, что покров местных художественных вкусов не заслоняет идеи, получившие максимальное раскрытие в московской живописи позднего XV в.

В отличие от упомянутых авторов, Е.Я. Осташенко полагает, что стиль произведений 1460 – начала 1470-х гг. был еще генетически связан с искусством середины XV в. Появление художественных идей, получивших полное раскрытие в творчестве Дионисия и мастеров его времени, она относит к более позднему этапу. Но при этом, по ее мнению, по сравнению с произведениями середины XV столетия, изменяется интонационный строй образов 1460-х гг., снижается пафос

²⁸⁶ Осташенко Е.Я. Икона «Деисус» первой трети XV века в собрании Музеев Московского Кремля // СБОРНИК статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 307.

²⁸⁷ Там же. С. 314.

²⁸⁸ Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. С. 128.

их звучания, они как будто затихают, выражение лиц становится единообразным, психологически они становятся ближе к молящемуся, оказываются соотносимыми со скромной мерой отдельного человека, обращенного к Богу²⁸⁹.

В характеристиках искусства позднего XV в. центральное место занимает творчество Дионисия, оценки которого в научной литературе также различаются. В большей части трудов, ему посвященных, он предстает как художник, подведший итог столетней традиции эволюции московского, а вместе с ним и всего русского искусства, основание которой было положено Андреем Рублевым²⁹⁰. Тем не менее, Э.С. Смирнова, оценивая стилистическое своеобразие его творчества, указывает на то, что средства художественного выражения у Дионисия становятся более абстрактными, ослабевает связь между образом и предстоящим²⁹¹.

Л.И. Лифшиц особое внимание уделяет особенностям пространственно-композиционного мышления Дионисия. Он обращает внимание на то, что абстрактный и возвышенный язык его искусства был призван преобразовывать пространство молящегося в идеальный божественный мир²⁹². В этой связи исследователь обращает внимание на особую роль, отводимую мастером цезурам фона, которые «становятся окнами в иную реальность»²⁹³. Характеризуя суть различий искусства двух великих мастеров XV в., он заметил, что «Рублев изображал пространство», а «Дионисий его показывал, используя просветы между фигурами и архитектурные кулисы»²⁹⁴.

Проделанный историографический анализ позволяет проследить в историческом срезе изменения критериев, которые специалисты используют при обосновании датировок. Многие из них продолжают вызывать живую дискуссию, в частности, наибольшие расхождения вызывают оценки образной структуры

²⁸⁹ Тот же процесс наблюдается и в живописи Балкан – Драгалевцы в Болгарии.

²⁹⁰ Попов Г.В. Чернец Андрей Рублев, старец Митрофан, Дионисий «иконник» и московский Симонов монастырь // Труды ЦМиАР Т. II. М., 2002. С. 422–438; Нерсисян Л.В. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Север. Паломник, 2002.

²⁹¹ Смирнова Э.С. Московская икона XIV – XVII веков. С. 33.

²⁹² Лифшиц Л.И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия». С. 150–151.

²⁹³ Там же. С. 156.

²⁹⁴ Там же. С. 150–151.

памятников, художественных приемов и датировки памятников «глубинного XV века» – второй и третьей четверти этого столетия.

Внимание к историографии, позволяющей понять, как эволюционировала методология исследований, связанных с темой и задачами диссертационного исследования, во многом объясняется тем, что она задумана как своего рода «проверочная работа». Автор поставил перед собой цель путем сосредоточения внимания, прежде всего, на стилистическом анализе узкого слоя памятников попытаться выяснить действенность существующих в научной литературе и музейной практике критериев, по возможности, уточнить и дополнить их. Для проведения такой работы нам бы хотелось использовать наиболее объективный, метод, предполагающий изучение каждого памятника как результата воплощения целостного образного мышления мастера, в котором иконография не отделена от стиля.

В качестве материала исследования была выбрана группа типологически близких произведений – иконы-пядницы с образом Богоматери, происходящие из ризницы Троице-Сергиевой лавры, разных иконографических изводов и по-разному датируемые (в исследованиях последних лет мнения о датировках некоторых из них до сих пор колеблются в границах XIV – XVI вв.²⁹⁵).

Сам выбор такого материала определен несколькими факторами. В большинстве случаев эти памятники изданы и хорошо известны специалистам, но практически ни одному из них не посвящено отдельной монографии, при том, что все они отличаются высоким уровнем художественного исполнения и в большинстве случаев очень хорошей сохранностью, так как их всегда берегли как святыни.

Как было отмечено Н.П. Кондаковым и П.А. Флоренским, сам тип моленной иконы с образом Богоматери, предполагающий очень личное молитвенное обращение, представляет собой исключительно ценный материал для понимания идейного, образного содержания искусства, соответствующий

²⁹⁵ Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. В 2 т. / И.А. Стерлигова. Т. 1. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2014; Между Новгородом и Тверью. Богоматерь Одигитрия из собрания Сергея Ходорковского. Центральный Музей Древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Выставка 25 августа – 17 октября 2021. М., 2021. С. 20, 28. Ил. 5, 9.

наиболее важным и сокровенным религиозным чувствам молящегося. Келейные, домашние иконы, к которым относятся рассматриваемые пядницы, в отличие от храмовых памятников, дают полное право говорить о непосредственном отражении в них вкусов заказчика. Предназначение образа объясняет тонкие композиционные нюансы, которые появляются практически в каждой из них, несмотря на следование «стандартной» иконографической схеме. Представляется, что эти нюансы могут рассматриваться как элементы, чутко отражающие не только пожелания заказчиков, но и изменения художественных идеалов времени.

Поскольку данные произведения относятся к разным этапам живописи XV в. и происходят из разных центров русского искусства (Москва, Новгород, Тверь), они представляют собой материал, который позволяет наблюдать, как в этих традициях на каждом этапе проявляются общие требования стиля и, в частности, ответить на вопрос, был ли переход от живописи эпохи Рублева к искусству дионисиевской поры двухэтапным процессом или более сложным.

Некоторые из этих памятников рядом авторов рассматривались как значимые произведения, понимание стиля которых определяло их взгляды на эпоху в целом (таковы иконы «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской²⁹⁶ и «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях»²⁹⁷).

Высокий уровень исполнения произведений, привлеченных для анализа, принадлежность их к кругу заказчиков, связанных с главным духовным центром того времени – обителью преподобного Сергия, косвенно указывают на то, что они могут рассматриваться в качестве важных, а в ряде случаев эталонных образцов художественного процесса. Они, безусловно, дают представление если не о непрерывной линии эволюции стиля русской живописи XV в., то о ее существенных этапах.

²⁹⁶ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. С. 80-82; *Он же*. Параллельность и концентричность в древней иконе как признаки диатактической организации композиции. Сергиев: Гос. Сергиевский историко-худож. музей, 1927. С. 8–11; *Он же*. Структура пробелов. Историко-иконологический этюд по памятникам собрания б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев: Гос. Сергиевский историко-худож. музей, 1928. С. 14, 31.

²⁹⁷ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. С. 85; Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 33–40.

ГЛАВА II: Иконы первой четверти XV века

Начальная стадия работы над диссертацией предполагала отбор из большого собрания икон-пядниц, хранящихся в коллекции Сергиево-Посадского музея заповедника, произведений, безусловно относящихся к XV веку. Задача осложнялась тем, что в публикациях музея – его каталогах, альбомах, сборниках статей – встречаются описания памятников, связь которых с искусством этого столетия является спорной²⁹⁸. Даже в тех случаях, когда датировка XV веком не вызывала сомнения, далеко не сразу удавалось добиться необходимой точности, чтобы соотнести памятник с эталонными произведениями конкретного временного этапа эволюционного процесса. В этом отношении икону **«Богоматерь Моденская»** (СПМЗ, инв. 7124)²⁹⁹, можно назвать типовой (Рис. 1).

Не отличающаяся звонкостью красочной палитры, она не была выделена исследователями как произведение исключительно высоких художественных достоинств, входящее в число редчайших памятников своего времени, о чем свидетельствует данная ей датировка (XV век под вопросом) и отсутствие даже предположительной атрибуции. Икону, впервые опубликованную Т.В. Николаевой в раскрытом виде в 1977 г. под названием **«Богоматерь Моденская»** (**«Одигитрия в рост»**)³⁰⁰, сопровождало указание на то, что именно она находилась прежде в составе коллекции Н.П. Лихачева, который издал ее фотографию в нереставрированном виде³⁰¹.

До последнего времени это произведение не входило ни в один даже краткий исторический очерк о живописи Москвы, несмотря на присутствие в живописи явных примет этой традиции. С момента первой публикации икона лишь несколько раз оказывалась в поле внимания специалистов. Памятник упоминается ими с широкой датировкой, как произведение XV в. (например, так он был представлен на выставке **«Державная заступница России»**, проходившей в Музее

²⁹⁸ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. М.: Искусство, 1977.

²⁹⁹ Икона была приобретена Загорским музеем в 1961 г. у В.В. Боброва, внука реставратора И.И. Суслова (Там же).

³⁰⁰ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 125. С. 91.

³⁰¹ Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906. Ч. II, ССХХIV, рис. 404. На иконе был оклад, о чем свидетельствует множество следов от гвоздей на фоне и на полях.

«Коломенское» в 2017 г.³⁰²). Особняком стоит мнение С.П. Заиграйкиной, которая без дополнительной аргументации отнесла икону «Богоматерь Моденская» к XVI столетию³⁰³.

Внимание авторов, кратко о ней писавших, в основном привлекал не стиль живописи и вопрос датировки, а ее довольно редкий иконографический извод, его связь с образом «Богоматери Моденской-Косинской» первой половиной XVII в., хранящимся в церкви Успения Богоматери в селе Косино близ Москвы³⁰⁴. По преданию, эта святыня была привезена графом Б.П. Шереметьевым из итальянского города Модена в 1717 г. и впоследствии была вложена в косинский храм Петром I. По мнению некоторых ученых, не следует отождествлять иконы, подобные памятнику из Сергиево-Посадского музея, с чтимым образом «Моденской-Косинской Богоматерью», поскольку она представляет собой другой иконографический извод ростовой «Одигитрии», изображающий Младенца обращенным не к Богоматери, а вправо, в сторону предстоящего³⁰⁵. Однако следует отметить, что в иконописной традиции XVIII–XIX вв. название «Богоматерь Моденская» равно употреблялась также для идентификации интересующего нас более редкого иконографического типа, представляющего Богоматерь в рост в развороте вправо, склоняющейся перед младенцем Христом, который восседает на Ее руках в царственной позе с протянутой в благословении правой рукой. Чуть выдвинутая вперед левая нога Пресвятой Девы и простертые вперед руки³⁰⁶ вносят в иконографический извод мотив движения, связанного скорее не с каноническим изводом, а со стремлением мастера передать интонацию как бы непроизвольного, хотя и сдерживаемого внутреннего душевного движения. Она лишь едва-едва претупает допустимую дистанцию в

³⁰² Полякова О.А. Державная Заступница России: К 100-летию отречения от престола императора Николая II и обретения в Коломенском иконы «Богоматерь Державная». М.: МГОМЗ, 2016.

³⁰³ Заиграйкина С.П. Моденская-Косинская икона Божией Матери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pravenc.ru/text/2563910.html> (дата обращения: 28.11.2021).

³⁰⁴ Припачкин И.А. О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская» // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 т. Т. 1. Курск: КГУ, 2009. С. 129–135.

³⁰⁵ Там же.

³⁰⁶ Эти детали наглядно свидетельствуют, что рассматриваемая нами икона действительно ранее входила в собрание Н.П. Лихачевым и была опубликована им с названием «Богоматерь Моденская». См.: Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. Ч. II, ССХХIV, рис. 404.

обращении к царственному Младенцу. Этот, казалось бы, небольшой нюанс был одним из тех, что давал импульс для ориентации при анализе особенностей стиля иконы. Столь тонкая музыкальная отзывчивость образного строя встречается далеко не во всех произведениях живописи XV в.

Использованная в миниатюрной иконе – 29.5 x 23 x 2 см., – сложная и редкая иконография сама по себе указывает на то, что заказчик вкладывал в нее особо важный для него смысл. Это самый ранний из известных нам примеров подобного извода. Следующие по времени сохранившиеся памятники того же иконографического типа относятся к более позднему периоду – это икона-пядница из монастыря Пантократор на Афоне (Рис. 2), которую греческий ученый Титос Папамасторакис определил как произведение, созданное русским художником в начале XV в.³⁰⁷, но, не исключено, как предположил А.С. Преображенский³⁰⁸, написанное около середины XVI в. (?); а также шитая подвесная пелена из ГИМ последней четверти XVI в. (инв. № ГИМ 53116 РБ-76)³⁰⁹

Исследователи полагают, что истоки данной композиции восходят к особым изводам Одигитрии (типа Перивлепты), или Елеусы³¹⁰, где Богоматерь, изображенная в рост, обращена к благословляющему Ее Младенцу, которого Она держит не одной, а двумя руками, склоняя к Нему голову. Таковы, например, мозаика из монастыря Хора 1316–1321 гг. (Рис. 3) и фреска из параклессиона того же храма (Рис. 9), новгородская икона 1340-х гг. из Новгородского музея³¹¹.

Важной особенностью иконы из Сергиево-Посадского музея является жест правой руки Богоматери, прикасающейся к колену Христа³¹². Его значимость

³⁰⁷ Icons of the Holy Monastery of Pantokrator. Mount Athos: I.M.Пантократорос, 1998. P. 78, 83. Fig. 37.

³⁰⁸ Замечание, было высказано А.С. Преображенским на заседании Сектора древнерусского искусства ГИИ в мае 2018 г. Эта же точка зрения была представлена С.П. Заиграйкиной. См.: *Заиграйкина С.П.* Моденская-Косинская икона Божией Матери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pravenc.ru/text/2563910.html> (дата обращения: 28.11.2021).

³⁰⁹ *Уварова П. С.* Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. Каталог собрания древностей Алексея Сергеевича Уварова. Отд. 1-11. Отд. 4-6: [Отд. 3]. М.: Тип. Воронова В. И., 1907. С. 166.

³¹⁰ *Припачкин И.А.* О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская». С. 129 – 135.

³¹¹ Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М.: Северный Паломник, 2008. Кат. 10. С.153 – 165. (Автор текста Преображенский А. С.).

³¹² Важное значение жеста Богоматери, прикасающейся к колену или голени Младенца в иконографии византийских поясных образов Одигитрии XIII – XIV вв. было отмечено греческими исследователями. См.: *Цигаридас Е. Н., Ловерду-Цигарида К.* Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. М.:

акцентируется расположенным в центре композиции широкой полосой золотого поруча. Не исключено, что здесь мы имеем дело с аллюзией на текст Послания апостола Павла к евреям: «Господь наш воссиял из колена Иудина» (Евр. 7:14)³¹³. Вместе с тем этот жест и низкое склонение главы Богоматери, исполненное глубокой почтительности, полностью соответствуют позе и жесту Отрока, торжественно восседающего на руках Пресвятой Девы, как на троне. Соответствует ему и пространственная дистанция, их разделяющая, ненавязчиво акцентируемая движением фигур, жестом простертой десницы Христа и Его взглядом, адресованными не Богоматери и не в бесконечную даль, а к тем, кто находится в пространстве, предлежащем пространству иконы. В известных нам изображениях той же иконографии столь внятного выражения очень камерного по интонации обращения к миру, находящемуся в зоне, почти сливающейся с пределами пространства иконы, нет.

В целом же в изображениях Богоматери Одигитрии такие позы и жесты встречается не часто. Но им всегда предается особое значение. В иконе «Богоматерь Максимовская» рубежа XIII–XIV вв. (ВСМЗ), например, похожий жест соединен с мотивом передачи омофора митрополиту Максиму³¹⁴. В композиции рассматриваемой иконы жест Богоматери отличается от тех, которые мы видим на мозаике и фреске из монастыря Хора и на иконе из Новгородского музея, где положение Ее фигуры и рук, несущих Младенца, подчинено движению, направленному во внешнее пространство. Здесь Она сама является центром и, что не менее важно, средоточием того пространства, в котором пребывает Спаситель мира.

Мотивы принятия на руки Христа Богоматерью и шествия, на что указывает шаг, который Она делает в сторону Сына, на уровне иконографии соотносятся с

ИП Верхов С. И., 2016. С. 80. Ил. 60; С. 108. Ил. 85; С. 156. Ил. 124. Этот же жест встречается на московской иконе «Богоматерь Одигитрия» первой трети XVI в. (ЦМиАР). Л.П. Тарасенко предполагает, что существует «донаторский аспект в почитании этого типа Богоматери». См.: Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Вып. II. М.: Индрик, 2006. Кат. 72. С. 155–160. (автор текста Тарасенко Л.П.)

³¹³ Об этом мотиве см.: *Лифшиц Л.И.* Заметки о стиле и иконографии иконы «Христос Вседержитель» и «Богоматерь Одигитрия» (Грузинская) из Покровского монастыря в Суздале // *ΔΩΡΕΑ: К 90-летию Энгелины Сергеевны Смирновой. Сборник статей.* М.: Гос. Ин-т Искусствознания, 2022. С. 186–197.

³¹⁴ Иконы Владимира и Суздаля. М.: Северный Паломник, 2006. Кат. 2. С. 51–57. (авторы текста Быкова М.А., Преображенский А.С.)

изображением принесения Христа во храм в сценах Сретения, особенно в тех ее изводах, где Спаситель, слыша слова пророчества старца Симеона о грядущих страстях, устремляется в объятия Богоматери³¹⁵. Однако в рассматриваемой иконе порядок чередования действий изменен. Величественная фигура прямо сидящего благословляющего Христа выдвинута на передний план. Его поза и властный жест десницы указывают на момент апогея незримо для нас свершающегося действия – пришествия в мир Спасителя. Композиционно это действие представлено как акт, совершающийся в настоящее время, что зримо подтверждает жест благословения, явно обращенный к конкретному лицу, чье изображение могло располагаться рядом, например, на створке киота. Молитвенное склонение Богоматери уже следует за этим, раскрывая еще одну Ее роль – молитвенницы о спасении. Если искать соответствие представленной сцене в евангельском тексте, более всего ей отвечает свидетельство Симеона о Христе как спасителе мира – Мессии: «Видели очи мои Спасение Твое» (Лк. 2:30).

Величественная, но совершенно естественная, спокойная и ничем не скованная поза Христа, властный, но не застывший жест Его простертой десницы, и лишенный намеренной демонстративности, спокойный и мягкий жест левой руки, в которой Он, как непрменный атрибут царственного достоинства, держит свернутый золотой свиток, дают импульс движению, волнами расходящемуся от центра в разные стороны, вновь, и вновь возвращающемуся к исходной точке. Его ритму не позволяют затухать ни свободно свисающие ножки Божественного Младенца, ни волнообразно спадающие вниз складки Его золотых риз, ни постепенно раскрывающиеся и расходящиеся в стороны складки мафория Богоматери. Эта особенность стиля иконы не прошла незамеченной. Описывавшая ее Т.В. Николаева отметила и довольно глубокий трехчетвертной

³¹⁵ Например, Менологий Василия II первой четверти XI века (Библиотека Ватикана), фрески монастыря Дечаны в Косово второй четверти XIV века, церкви Св. Димитрия Маркова монастыря 1376 г. Коннотации на Сретение присутствует также в иконографии «Богоматери Моденской-Косинской». См.: *Припачкин И.А.* О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская». С. 129–135; *Заиграйкина С. П.* Моденская-Косинская икона Божией Матери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pravenc.ru/text/2563910.html> (дата обращения: 28.11.2021).

пространственный разворот фигуры Младенца, и то, что Он «изображен не спокойно сидящим, а как бы в движении»³¹⁶.

Состояние сохранности живописи иконы, несмотря на деформацию основы, утраты левкаса на полях и золота на фоне³¹⁷, позволяет составить ясное представление об особенностях манеры письма и стиля изображения в целом³¹⁸. Уже сравнение иконы из Троице-Сергиевой лавры с афонской иконой той же иконографии позволяет увидеть сколь по-разному они решены. В первой, несмотря на очертания острых складок широкого мафория Богоматери, выделяющих Ее фигуру на открытой со всех сторон поверхности некогда золотого фона, умелое сочетание чередующихся красочных планов – от темно-зеленого позема, темно-синего хитона Богоматери и коричнево-вишневого мафория к выходящему вперед светло-охристу и золотому в гиматии Христа – позволило мастеру добиться убедительной точности в передаче пластической формы. Полная отчетливость очертаний не делает ее аппликативной, как это можно видеть иконе, происходящей с Афона (Рис. 2). Целый каскад наслаивающихся друг на друга, как будто наполненных воздухом складок обширного темно-вишневого мафория Богоматери, со слегка развевающимися концами, окаймленными золотой тесьмой, образует подобие сложных архитектурных кулис, через которые открывалась глубина золотого фона.

Важнейшей стилистической особенностью рассматриваемой иконы является то, что каждый элемент пластической формы, соотнесен с характером ее движения в композиционном пространстве и завит от него. Фигуры представлены в сложных ракурсах, позволяющих глазу, благодаря плавным переходам от одного пространственного плана к другому, без усилия погружаться в их глубину.

Путем построения такой композиции, в которой гармонически сочетаются сдержанные по характеру, разнонаправленные движения, заполняющие ее пространство и как будто расширяющие его границы, мастер троицкой иконы

³¹⁶ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. С. 91.

³¹⁷ Небольшие фрагменты золота просматриваются по краям фигур.

³¹⁸ Имеются небольшие реставрационные вставки левкаса на левой щеке Младенца, по контуру его левого плеча, и у левого локтя, а также лимонно-желтые тонирунки на его хитоне – на груди, на рукавах и на подоле.

достигает впечатления пластической наполненности и одновременно непринужденной свободы и естественности поз Богоматери и Христа.

Вместе с тем уходит ощущение наличия границ, отделяющих своего рода «сцену», на которой находятся главные персонажи, от пространства, в котором находится зритель. Последнее свойство, как показывает анализ других икон, относящихся к рассматриваемой здесь эпохе, и опыт ряда исследований последних лет³¹⁹, является важной стилистической приметой, свойственной только произведениям первого десятилетия XV в. Широкие, слегка колеблющиеся складки мафория Богоматери как будто наполняются воздухом, разворачиваются и способны принять под свою сень, человека, поклоняющегося иконе. Как простертый над ним покров, они создают образ пространства, являющегося местом надежной защиты, убежища спасения. При этом, что отчасти уже было отмечено ранее, мотивы контуров складок мафория и отворотов его капюшона, с отчетливо читаемыми острыми краями, нигде не приобретают черты самоценной орнаментальности.

Соотношение двух начал – «пластического» и «линейно-графического» – одна из тем, издавна волновавших исследователей древнерусской живописи и, прежде всего, искусства Андрея Рублева, о чем уже упоминалось в разделе «Историография»³²⁰. Отчетливо выявленную пластическую полноту и выразительность фигур в рассматриваемом произведении следует отнести к числу его важнейших стилистических признаков. В этом нетрудно убедиться, глядя на подчеркнуто выделенное изображение Спасителя. Насыщенные по тону одежды Богоматери, окружающие младенца Христа, создают тот фон, на котором Его фигура выделяется как, безусловно, главного действующего лица в этой композиции. Его очертания, сама поза, властный жест благословения, вызывают аллюзии на мотивы римской рельефной пластики античного времени. Облаченный в сияющий золотой длинный хитон, Он уверенно восседает на руке

³¹⁹ Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. С. 40–41.

³²⁰ Пунин Н.Н. Андрей Рублев. С. 1–23; Грабарь И.Э. Андрей Рублев. Очерк творчества художника. С. 7–112.; Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005.

Богоматери, через которую переброшен длинный край мафория, как на пышно драпированном троне. В облике Младенца подчеркивается царственное достоинство: прямая и твердая постановка головы и шеи, мощный разворот плеч соответствуют образу триумфатора, перед которым склоняется даже Богоматерь. Но при этом начало пластическое здесь лишено подчеркнутой весомости, той избыточности, что характерна для произведений позднепалеологовской живописи конца XIV в., типа фресок церкви Св. Андрея на Треске в Македонии (1388–1389 гг.) или Раваницы ок. 1387 г. в Сербии³²¹. Это связано с тем, что пластически осязаемые объемы фигур, скрытые складками одежд – мафория Богоматери и драпировками хитона Младенца, моделированного тонкими линиями золотого ассиста и коричневатыми притенениями в его складках – включены в ритм пространственного движения и подчинены ему.

Тому же способствует сложное решение колористической композиции иконы, строго выдержанной в единой тональности, и, что особенно показательное, лишенная контрастности, мягкая светотеневая моделировка ликов, свойственная живописи Москвы. Мастер исключительное внимание уделяет тонким вариациям сближенных по тону красочных созвучий. Особую тональную насыщенность звучанию цветовых аккордов придает поблескивание входящих в глубину красочной ткани тонких линий золотых узоров. Нигде красочная гамма иконы не достигает чрезмерно эмоционального звучания и не приобретает декоративного характера, что также указывает на Москву.

Еще одна важная примета стиля времени – отсутствие активных белильных «оживок» в личном письме, на что уже при публикации иконы обратила внимание Т.В. Николаева³²². Но несмотря на то, что в моделировках личного письма отсутствуют яркие контрастные блики белил³²³, пластический объем и здесь хорошо выявлен. Этот эффект достигается благодаря тонким переходам от полупрозрачных зеленовато-серых теней, создающих широкие ореолы по краям ликов, к золотисто-желтым постепенно уплотняющимся охристыми

³²¹ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. С. 272–278. Ил. на с. 526, 528.

³²² Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. М.: Искусство, 1977.

³²³ Они появятся несколько позже.

высветлениями. Четкий и жесткий рисунок отсутствует, вместо него используются серо-коричневые, мягко растушеванные линии-тени, описывающие нос, глаза, подбородок. Завершали моделировку тонкие малозаметные белильные «движки». Лучше всего они различимы на ножках Младенца. Данная система исполнения личного письма создает впечатление слегка вибрирующего, не слишком яркого света, соответствующего эмоционально сдержанным выражениям ликов, но адекватно передающего тепло их внутренней жизни.

Главным источником света являются золото фона (как уже говорилось почти полностью утраченное) и мягко сияющие ризы Христа, от которых золотые лучи расходятся в стороны. Они находят ответ в золоте, окаймляющем складки мафория Богоматери, и уходят в глубину красочных пятен Её драгоценных одежд.

Движение света – один из ключевых моментов при анализе направления эволюции стиля живописи XIV–XV вв. Его выход из глубины композиции к переднему плану может считаться одним из основных мотивов византийской живописи конца XIV в. Так, главной темой икон «Деисуса» иконостаса Благовещенского собора, созданных в конце XIV в.³²⁴, становится явление света, преображающего мир (Рис. 5). В этом ансамбле, приписываемом Феофану Греку³²⁵, действие разворачивается перед взором молящегося так, как если бы он стал невольным его свидетелем. Художник особенно акцентировал момент теофании и безграничный характер охватываемого им пространства. В движениях фигур присутствует ощущение незавершенности процесса. Эффект внезапного явления света мастер передает путем придания ему характера волнового движения, захватывающего зрителей. Интонации их молитвенного предстояния присущи напряженность и ожидание. Молящиеся обращены к Христу, окруженному ореолом света, исходящего из глубины композиции, но отделяющего Его от предстоящих.

³²⁴ Иконы «Спас», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Апостол Павел». Например, см.: *Попова О.С.* Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 705–712.

³²⁵ *Щенникова Л.А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. М.: Красная площадь, 2004. С. 121–125; *Попова О.С.* Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни. С. 692; *Осташенко Е.Я.* Иконы раннего XV века в Кремле // *Московский Кремль XV столетия. Древние святыни и исторические памятники.* В 2- т. Т. 1. М.: Арт-Волхонка, 2011. С. 178–188.

Принципиально новое решение темы Деисуса можно видеть в Васильевском чине, созданном около 1410 г. (ГТГ)³²⁶ (Рис. 4). Как и в иконе «Богоматерь Одигитрия», позже получившей наименование «Моденская», в нем пространство становится более «спокойным» и обозримым, композиционное действие (Пришествие Христово) приведено к своему максимальному раскрытию и одновременно к тому, что оно в момент своего апогея выводится за пределы потока времени. Крупная фигура Спасителя, в одеждах, излучающих тихий свет, выдвинута вперед, за ней, чуть дальше изображены предстоящие в молении святые. По сравнению с иконами из «Деисуса» Благовещенского собора одежды, которые становятся менее широкими и объемными (появляется мотив натянутой ткани – гиматий Иоанна Предтечи, мафорий Богоматери), требуют меньшего пространства, что соответственно, сокращает дистанцию, отделяющую образ от молящегося. Предстоящие Христу обращены не в глубину композиции, а выходят на ее передний план. Как и в иконе из Троице-Сергиевой лавры, мы видим характерный ракурс плеча и лика Богоматери, которая словно немного поворачивается спиной к золотому фону. Главным мотивом Ее движения является не напряженный жест рук, как в иконе «Деисуса» Благовещенского собора, а сдержанное, полное достоинства склонение фигуры, не отделенной от Спасителя, но находящейся внутри окружающего Его пространства. В этом памятнике, как и в других произведениях круга Андрея Рублева, мы находим то же равновесие и гармоническую связь линии, пластики и пространства, что характеризуют стиль анализируемой нами иконы. Обращают на себя внимание точно повторяющиеся мотивы свисающих, словно поставленных на позем остроугольных краев мафория, которые придают устойчивость положению фигуры Богоматери. Шаг Архангелов в сторону Христа в «Деисусе» похож на шаг Богоматери, приближающейся к Младенцу, в иконе. И там, и там тяжесть тела переносится на отставленную опорную ногу, движение вперед не прерывается, но как бы тихо

³²⁶ Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. С. 26–29; Она же. К вопросу о стилистических истоках икон праздничного ряда из иконостаса Успенского собора во Владимире // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире. Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. М., 2012. С. 122–133; Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. С. 243–277.

замедляется, чего мы не находим в Благовещенском «Деисусе», где все фигуры стоят, словно не смея перечесть запретную черту.

Основной темой Васильевского чина становится не созерцание области света со стороны, как у Феофана Грека, а вхождение в нее и пребывание в ней. Именно поэтому заметно изменяется общая образная интонация. Атмосфера живописи стала более мягкой, созерцательной и умиротворенной. Ее создают не только более камерное пространство, движение, пришедшее к успокоению, но и колорит. Цвета становятся светлее, словно через них исходит мягкий не яркий свет, в личном нет резких всплесков.

Стилистическими аналогиями иконе «Богоматери Моденской» могут считаться и другие произведения «раннего рублевского времени». Тема явления Мессии, но не суда над грешными, а установления Царства Божия, звучит здесь, как и в росписи Успенского собора во Владимире 1408 г.

Еще одной близкой стилистической аналогией иконе из Сергиево-Посадского музея является образ Богоматери Владимирской, созданный, как и роспись, ок. 1408 г. для того же Успенского собора (ВСМЗ) (Рис. 24)³²⁷. Образное сходство выражено не только в усилении молитвенной интонации путем акцентирования деисусного жеста, что встречалось и ранее (икона «Богоматерь Владимирская» ок. 1400 г. ГММК). Здесь мы находим тот же, что и в рассматриваемом памятнике, характерный изгиб шеи Богоматери, – мотив, передающий состояние почтительного склонения перед Спасителем мира. В этом же памятнике встречается наиболее близкий иконе «Моденской Богоматери» способ изображения личного, передающий мягкий, дрожащий свет, соответствующий особой тонкости и нежности выражения ликов (Рис. 7). Принимая на руки Сына, Богоматерь как бы приближается к Нему, только едва касаясь Его золотых одежд. В иконе 1408 г., как и в рассматриваемом произведении, их движения навстречу друг другу, формируют пространство, в

³²⁷ Иконы Владимира и Суздаля. Кат. 3. С. 58–63.

котором незримо пребывает и молящийся (словно Младенец оказывается посреди – между пречистой девой Марией и зрителем)³²⁸.

Все указанные художественные черты, как показывает сравнительный анализ, являются характерными приметы определенной стадии стиля, совпадающей по времени с первым десятилетием XV в. Уже в искусстве следующих десятилетий они будут значительно пересмотрены.

Таким образом, анализ стилистических особенностей иконы «Богоматерь Одигитрия» («Моденская») позволяет не только отнести ее к числу редких памятников московского искусства раннего XV в., но более того, отметить прямую связь этой маленькой иконы с произведениями рублевского круга.

Так, в «Деисусе» Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1425–1427 гг. (Рис. 6) утрачивается значение общего композиционного пространства, движение и пластика теперь перестают существовать в нераздельном пространственном ритме. Пластика фигур становится более условной, усиливается роль силуэта, складки одежд, например, на гиматии Спасителя, больше не обладают качеством осязаемого глазом объема. Действие становится напряженным: будучи протяженным во времени, оно распадается на отдельные фазы. Христос несколько отделен от предстоящих, как будто предоставляя им время на покаяние.

Важнейшей темой, с которой входят художники в новое столетие, в XV век, становится «безмолвный» диалог, нечто подобное изображениям «sacro conversazione» итальянской живописи XV в., который раскрывают в данном случае образы Христа и Богоматери. Обладая уникальными характеристиками, они пребывают между собой в особом равновесии, которое достигается путем включения в общий ритм не только пластики, но и пространственной среды, которая словно вводит в границы изображения, вовлекает в разворачивающееся действие предстоящих.

Тонкое интонирование, мера абстрагирования, чистой идеальности в изображении пластической формы, до которой не доходили византийские

³²⁸ Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. С. 64.

мастера, свидетельствуют о том, что иконе «Богоматерь Моденская» присущи те достижения поздней палеологовской живописи, которые появляются в искусстве вместе с рублевским творчеством и которых не было прежде. Весомость, тактильность, рождающие сопротивление пространства, тут преодолены, что находит выражение в характеристиках образа, исполненного мягкой созерцательности и умиротворения. Все формы и цезуры фона между ними словно подчинены легкому и естественному движению.

Выделенные критерии, позволяющие датировать икону «Богоматерь Моденская» началом XV столетия, и прежде использовались рядом исследователей для определения художественных особенностей памятников, созданных в 1400-е гг., что косвенно подтверждает возможность рассматривать ее как эталонное произведение этого времени.

Симптомы перехода к новому этапу художественной эволюции в живописи обнаруживает образный строй произведений, созданных в следующие два десятилетия – 1410–1420-х гг. К ним в первую очередь относятся такие хорошо датированные памятники, как иконы Троицкого иконостаса 1425–1427 гг., и близкие к ним по времени создания – ансамбль «Деисуса» иконостаса Успенского собора в Дмитрове³²⁹, иконы «Апостолы Петр и Павел»³³⁰ (Рис. 19) и «Распятие» из Успенского собора Московского Кремля³³¹.

Одним из первых, кто обратил внимание на отличие памятников этого времени от произведений «раннерублевского» этапа искусства Москвы, был В.Н. Лазарев³³². Он отметил то, что в Троицких иконах начинает пересматриваться и нарушаться по-своему совершенный классический идеал, нашедший воплощение в творчестве Рублева и мастеров его круга в живописи 1400 – начала 1410-х гг., что сказывается в возрастании роли линий абриса фигур, активизации выразительности силуэтов, контрастов в соотношении фигур с фоном. Однако с помощью одних этих критериев в полной мере не могли быть описаны все

³²⁹ Сорокатый В.М. Деисусный чин начала XV в. из Успенского собора в Дмитрове // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М.: Наука, 1984. С. 226–242.

³³⁰ Барков А. Г. Икона «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля. С. 104–113.

³³¹ Осташенко Е. Я. Византийская икона «Распятие» из Успенского собора Московского Кремля. С. 313–328.

³³² Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. С. 172–174.

характеристики нового этапа эволюции стиля, из-за чего многие произведения, созданные в 1410–1420-х гг., как сегодня можно утверждать, в том числе некоторые из рассматриваемых в настоящей диссертации икон-пядниц, еще в относительно недавнее время, соотносились с периодом творчества Феофана Грека и в основном датировались концом XIV столетия. В их стилистических признаках видели не результат переосмысления «раннерублевского» наследия, а «предчувствие» его.

Важный шаг в определении особенностей произведений 1420-х гг. был сделан Г.В. Поповым, который отметил, что их композиции задают иную позицию зрителя, нежели памятники начала XV в. По его определению, это проявляет себя в возрастании дистанции между молящимся и образом. Последний теперь познается лишь во внешних проявлениях, что, в свою очередь, находит выражение в стремлении к приданию панорамности композиции³³³. Мнению Г.В. Попова созвучны взгляды Е.Я. Осташенко, которая посвятила памятникам 1410–1420-х гг. целый ряд статей. Она считает, что в живописи этого времени нарастает тенденция, ведущая к разделению молящегося и мира, изображенного на иконе, который перестает быть универсальным выражением возможности прямого, непосредственного общения с Богом³³⁴. Художники, в стремлении «удержать [былую] глубину молитвенного обращения..., идеальность выражения, гармонию всех выразительных средств», вносят в живопись особое напряжение, выдающее себя в ярком внешнем свете, диссонансных колористических сочетаниях, «столкновении» пространства и пластики, которое приводит к переносу акцента на линию силуэта, и главное, в особом драматическом настрое, который нашел выражение в появлении индивидуальных, психологически заостренных образов, усилении страстной тематики.

В ансамбле Троицкого иконостаса 1425–1427 гг. эти тенденции проявились, может быть, в наибольшей степени, но они хорошо узнаются и в других произведениях той эпохи. К ним, как показывает комплексный анализ стиля и

³³³ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 25.

³³⁴ Осташенко Е.Я. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. С. 137.

иконографии, относится икона **«Богоматерь Умиление»**, происходящая из ризницы Троице-Сергиевой лавры, традиционно **именуемая «Богоматерь Донская»** (СПМЗ, инв. 4955; размер 28,5 x 21 x 1,5) (Рис. 8).

Произведение сохранилось вместе с серебряным басменным окладом с золотыми венчиками, украшенными драгоценными камнями и цветными стеклами. На оборотной стороне доски существует владельческая надпись: **«ОБЕДОВА»**, которая позволяет установить, что данная икона под названием **«Богоматерь Умиление»** упоминается во Вкладной книге монастыря 1673 г. как вклад в обитель преподобного Сергия, сделанный представителем древнего княжеского рода Василием Обедовым в 1575 г.³³⁵ Эта запись содержит подробные сведения, позволяющие установить, как первоначально выглядел драгоценный оклад иконы, дошедший до наших дней с большими утратами³³⁶.

Ю.А. Олсуфьев определил иконографию пядничной иконы как образ Донской Богоматери. Он отнес ее к памятникам XV в., отметив среди основных стилистических признаков «строгость контуров», «расчлененность» [объемов], «выпуклость ликов», контрастную светотеневую композицию личного письма – «вохрение розово-белое, тени зеленого санкиря, оживки, движки, насыщенные, густые краски»³³⁷. Выделенные Ю.А. Олсуфьевым стилистические черты впоследствии отмечали и другие исследователи³³⁸.

По мнению В. И. Антоновой, эти особенности могут быть связаны с происхождением иконы – она сближала ее с произведениями галицко-украинской школы и относила к раннему XV в.³³⁹ В.Н. Лазарев объяснял характер стиля памятника выучкой мастера старшего поколения, продолжавшего традиции XIV столетия. Датируя икону рубежом XIV–XV вв., он видел в ней «много архаического, много такого, что ясно показывает, насколько трудно преодолевается наследие предшествующего времени»³⁴⁰.

³³⁵ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 101. С. 75–76

³³⁶ Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря. М.: Наука, 1987. С. 131.

³³⁷ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. С. 87.

³³⁸ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. С. 75.

³³⁹ Антонова В.И. О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове // Государственная Третьяковская Галерея: Материалы и исследования. Т. II. М.: Советский художник, 1958. С. 19. Прим. 1.

³⁴⁰ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 1996. С. 103–104

С той же датировкой (конец XIV – начало XV в.), но значительно более высокой оценкой, произведение рассматривается в каталогах Сергиево-Посадского музея³⁴¹. Т.В. Николаева помимо художественных признаков, описанных Ю.А. Олсуфьевым (скульптурность объемов, контрастная живопись в личном с заметной подрумянкой), отмечает экспрессивный характер выражения лица Богоматери, что в совокупности, по ее мнению, свидетельствует о связи с традицией Феофана Грека. По заключению исследовательницы, «живописцу, обладавшему большим мастерством, были, несомненно, известны произведения станковой и монументальной живописи выдающегося художника XIV в. Феофана Грека, работавшего в Новгороде и Москве»³⁴². Дополнительным аргументом в пользу предложенной датировки Т.В. Николаева считает особенности оклада, созданного, по ее мнению, одновременно с живописью.

Другой взгляд относительно времени создания оклада был высказан В.В. Игошевым, согласно которому серебряная басма с имитацией скани более поздняя – конца XV – начала XVI в.³⁴³. Это замечание позволяет заметно расширить границы датировки самой иконы.

Первой сомнение в том, что произведение принадлежит к кругу памятников рубежа XIV–XV вв. высказала Э.К. Гусева³⁴⁴. Она отметила не характерную для этого периода контрастность в личном письме, резкие движения, отсутствие «живописности» в наложении санкиря, а также темный рисунок описей. Не приводя аналогий, исследовательница предположила, что памятник мог быть создан в XVI в., но не была уверена в этой датировке и поэтому оставила ее под вопросом.

Важные замечания, касающиеся иконографии рассматриваемой иконы, были сделаны Л.И. Лифшицем в исследовании, посвященном «Богоматери Донской». По его мнению, отличаясь от этого образа рядом элементов композиции, произведение из Сергиево-Посадского музея воспроизводит

³⁴¹ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 101. С. 75–76.

³⁴² Николаева Т. В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. С. 32.

³⁴³ Игошев В.В. Художественное серебро XV – XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. М.: БуксМарт, 2020. С.28.

³⁴⁴ Гусева Э.К. Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV – начала XV века // Древнерусское искусство XIV – XV в. М.: Наука, 1984. С. 50.

иконографический тип, известный на Руси под названием «Почаевской Богоматери»³⁴⁵. Это мнение, позволяющее под иным углом взглянуть на особенности иконографии образа, не нашло отражения в изданных в последние годы монографических исследованиях самой «чудотворной» иконы «Донской Богоматери». Авторы одной из последних, посвященных ей работ, Л.В. Нерсисян, Д.Н. Суховерков, считают, что появление «небольших, но заметных расхождений» характерны для некоторых списков с чудотворной иконы второй половины XVI в., к которым они относят рассматриваемый памятник, датируя его по времени вклада в монастырь (1575 г.)³⁴⁶. Исследователи объясняют изменения в композиции сложностью ряда ее элементов для повторения, а также тем, что древняя икона в это время, возможно, была скрыта под записями и драгоценным окладом.

С таким выводом сложно согласиться, даже если допустить оправданность спорного положения о том, что пядница является списком Донской иконы, который характеризуется «несколько упрощенной живописной манерой»³⁴⁷. Следует отметить, что в других случаях существование оклада не препятствовало точному воспроизведению чтимого образа. Более того, особенности композиции произведения не являются случайными, появившимися из-за недостаточной выучки создавшего его мастера. Они точно повторяются в целом ряде памятников, к которым принадлежит икона Богоматери, именуемая «голубой» (ГРМ, инв. ДРЖ-1134), которая традиционно датируется рубежом XV–XVI вв.³⁴⁸

Подводя итог краткому историографическому обзору мнений об иконе «Богоматерь Умиление» из ризницы Троице-Сергиевой лавры, можно сказать, что взгляды исследователей существенно расходятся как в вопросе ее датировки, колеблющейся от конца XIV до второй половины XVI в., так и в определении иконографического типа. Существенно отличаются оценки ее художественных достоинств. В одном случае ее относят к школе Феофана Грека, в другом – к

³⁴⁵ *Лифшиц Л.И.* Икона «Донской Богоматери» // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV–XV вв. М.: Наука, 1970. С. 88

³⁴⁶ *Нерсисян Л.В., Суховерков Д.Н.* Богоматерь Донская: История одного шедевра. М.: Гос. Третьяковская Галерея, 2017. С. 73.

³⁴⁷ Там же.

³⁴⁸ *Салько Н.Б.* Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. Л.: Аврора, 1978. Прилож., ил. VII.

произведениям архаизирующего направления или даже примерам живописи несколько «примитивного» стиля.

Композиция произведения в основе действительно имеет большое сходство с иконой Донской Богоматери (Рис. 10). Младенец изображен сидящим на правой руке Богоматери, в сильном, почти профильном развороте вправо. Обнаженные до колен ноги Христа опираются на кисть Ее левой руки; положение слегка откинутой назад головы подчеркивает мотив движения Младенца, тянущегося к Богородице и заглядывающего Ей в лицо. С этим движением согласуется жест правой руки, простертой вперед и вверх, но не в благословляющем жесте, а указующим на Его желание привстать. Богоматерь склоняет голову и касается щекой лица Спасителя.левой рукой Она поддерживает ниспадающий конец гиматия, при этом взгляд Ее устремлен не на Сына, а в сторону предстоящих иконе.

Как уже было отмечено, большинство авторов, обращавшихся к иконе из собрания Троице-Сергиевой лавры, считали незначительными различия, существующие между иконографическим изводом, представляемым ею (положение левой руки Младенца со свитком, не лежащей на колене, а поднятой на уровень плеча Богоматери и опирающейся на него; жест правой руки, касающейся края мафория Богоматери), и образом Богоматери Донской. Так, по мнению Л.В. Нерсисяна, замена изображения отставленного большого пальца правой руки Богоматери в Донской иконе на согнутый в пядничной иконе из Лавры, может объясняться желанием мастера упростить сложную иконографию образца. Но во всех известных списках образа Донской Богоматери эта деталь неизменно сохраняется как значимая. Нельзя также не отметить, что и жесту правой руки Младенца, касающейся края мафория Богоматери, судя по многочисленным аналогиям в палеологовской живописи, на которые ссылаются авторы цитируемой работы ³⁴⁹, в том числе по фреске южного придела (παρεκκλήσιον) храма Кахрие Джами в Стамбуле, сообщалось особое символическое значение (Рис. 9).

³⁴⁹ Нерсисян Л.В., Суховерков Д.Н. Богоматерь Донская: История одного шедевра. С. 42–46.

Изменяя характер жеста правой руки Богоматери, а вместе с этим положение фигуры Божественного младенца, автор иконы-пядницы кардинальным образом менял ее смысл. В чудотворной иконе жест правой руки Богоматери с отставленным в сторону большим пальцем уподобляет её трону, на котором восседает Христос, прочно опирающийся ногами, как на подножие, на запястье Ее левой руки. Здесь Младенец является главным действующим лицом. Он благословляет Богоматерь, которая склоняется перед Ним, как в Деисусе. Хотя Его фигура максимально приближена к фигуре пречистой Девы, Младенец не прижимается к Ней, как случае с келейной иконой, а лишь касается щекой Ее лика. Между ними сохраняется небольшая дистанция, которая автором Донской иконы трактуется как пространство доверительного диалога – Христос обращается к Богоматери, прямо глядя в Ее глаза, а Она смотрит на Сына.

Эту дистанцию подчеркивает и используемый автором иконы принцип противопоставления двух крупных, объемно моделированных фигур, заполняющих все пространство некогда золотого фона, и подчеркиваемый им контраст между излучающими сияние золотыми ризами Христа и глубоким по тону, всецело поглощающим свет темно-вишневым мафорием Богоматери. Благодаря повышенной изобразительности трактовки пластики, почти «реалистической» манере письма объемов рук и ног Младенца, складок Его гиматия, создается образ драгоценной божественной плоти, насыщенной светом. Свет не остается на поверхности, а погружается в глубину, как будто «разжигая» изображение Христа изнутри, придавая теплый золотистый тон карнации личного и особую интенсивность оттенкам темно-синего и голубого, сочетающихся с золотом.

Тема явления миру образа горнего Света в виде сияющей плоти Христа–Божественного Слова, облаченного в золотые одежды, в иконе «Богоматерь Донская» находит развитие и раскрытие в символике глубокого лазурного цвета, окрашивающего расположенный в центре композиции свиток с золотой перевязью в руке Младенца. Свиток автор иконы сопоставляет с обнаженными, излучающими свет ножками Спасителя. Значимость синего свитка подчеркивают

повторы пятен лазури в полосе клава на плече Христа, на чепца-повое и на зарукавье одежды Богоматери.

Икона «Богоматерь Умиление» из ризницы Троице-Сергиевой лавры отличается от «Донской Богоматери» не только описанными выше иконографическими подробностями и размерами, но и организацией пространства композиции и образным строем в целом. Прежде всего, в иконе «Богоматерь Умиление» обращает на себя внимание происшедшее здесь изменение пропорций. Если формат композиции Донской иконы и списков с нее³⁵⁰, как правило, тяготеет к квадрату, то в данном случае он вытянут по вертикали. Фигура Богоматери, в чудотворном образе располагающаяся строго по центру и заполняющая всю площадь средника, в иконе из ризницы Лавры обе фигуры сдвинуты несколько левее оси симметрии, они делаются уже и компактнее. Развернутая в почти трехчетвертном развороте влево, фигура Пресвятой Девы располагается в среднике так, что по сторонам от нее остаются открытые просветы пространства фона, говорящие о возможности продолжения движения. Младенец, на иконе «Богоматерь Донская» спокойно и прочно сидит на руках Матери, к тому же так, что между ними остается небольшой просвет пространства, здесь плотно прижимается к Ней, тянется ручкой вверх, как будто пытаясь приподняться. Такому Его движению вверх соответствует жест Его поднятой правой руки, очертание вытянутой по вертикали спины и характер жеста правой руки Богоматери, поддерживающей Спасителя и одновременно как бы слегка приподнимающей Его. Все это делает движение недостаточно определенным, окончательным, как это можно видеть в чудотворной иконе, которую значительная часть исследователей считает прототипом.

Таким образом, даже на уровне особенностей иконографии иконе «Богоматерь Умиление» из ризницы Лавры изначально присуща иная «драматургия» образа. Мелкие иконографические подробности, собранные вместе, показывают, что, хотя художник должен был написать поясную композицию, ему было важно подчеркнуть, что Богоматерь представлена несущей

³⁵⁰ Там же. С. 72. Ил. 73, 74

младенца Христа. Дополнительно на Ее движение указывают не просто свисающие и расходящиеся в стороны, а наслаивающиеся друг на друга, колеблющиеся и падающие с плеча каскадом вниз складки мафория с длинными нитями золотой бахромы, а также круто поднимающийся почти по вертикали очерк спины и головы, напряженный контур сильно вытянутой шеи, очерченный широкой черной линией. Своей кульминации мотив движения, уходящего в открытое пространство, окружающее Богоматерь, находит в повороте головы и взгляде, обращенном не к Сыну, а в мир, лежащий иконе.

Такая интерпретация темы Умиления в сюжетном отношении восходит к изображениям праздника Сретение, в которых Мария с Младенцем на руках предстает входящей в Иерусалимский храм, где Ей предречено услышать пророчество старца Симеона о грядущих страстях Христа.

Столь же значительны и стилистические отличия двух сравниваемых икон. Почти все исследователи, писавшие о келейной иконе «Богоматерь Умиление», обращали внимание на присущий ей повышенный драматический строй. Прежде всего, это нашло отражение в характере движения персонажей, уходящим от оси симметрии, утрачивающим устойчивость. Дает он о себе знать и в нарушении равенства пространственных цезур по сторонам фигуры Богоматери, заметно сдвигающейся влево. По-новому решается задача самой организации композиционного действия, как будто на какой-то момент приостанавливающегося, о чем говорит взгляд Богоматери, который она отводит от Младенца и обращает к незримому зрителю. В отличие от взгляда младенца Христа и благословляющего жеста Его десницы, действие которых в иконе «Богоматерь Моденская» (Рис. 1) не выходит за пределы композиционного пространства и зоны его притяжения, в рассматриваемой иконе взгляд Богоматери направлен далеко за эти границы. Он обращен не к свидетелям евангельских событий, а к тем, кому предназначено быть восприимчивыми событий, за ними следующими. Появляется перспектива не только пространственная, но и временная.

О происходящих изменениях говорит характер письма, в первую очередь манера исполнения личного, основанная на активизации контрастов света и тени, о чем, как уже упоминалось, писала Э.К. Гусева³⁵¹, и, конечно, принципы построения композиции. С одной стороны, они сообщают скульптурную выпуклость форме, с другой – усиливают значение линейного ритма, подчеркивают выразительность силуэта, снижая пространственную глубину композиции. В результате изображение заметно выдвигается на передний план, чего не допускали мастера, работавшие в XIV – самом начале XV в. По сравнению с иконой «Донской Богоматери», заметно изменяется характер трактовки света. Он не входит в глубину карнации, но приобретает свойство освещения, лежащего на поверхности формы, и встречающего сопротивление со стороны плотной зоны теней. Изменения характера письма сказываются в том, что белила наносятся резкими короткими корпусными мазками и штрихами. При этом мастер подчеркивает контраст между ними и мягкостью фактуры и теплого тона коричневатой-розовой карнации³⁵².

Наряду со вспышками света в образный строй иконы вводит драматический, «страстной» аспект яркое и крупное пятно рукава красного хитона Христа, выделяющегося на фоне приглушенно звучащего тона темно-коричневого мафория Богоматери. Особенности колорита, в котором контрасты света и сгущенные краски сочетаются с нежным тоном карнации, соответствуют сложной гамме чувств, отразившейся на лице Богоматери, в которой мягкость и нежность сочетаются с драматическими интонациями темы «страстей Христовых». На это же указывают мотив нежного и бережного соприкосновения щеки Богоматери с ликом Младенца и отсутствие в целом жесткой определенности движений, которая будет отличать живопись середины XV в. Небольшую толику в повышенную экспрессию образа «Богоматери Умиление» художник вносит, подчеркивая далекие от идеальных «детские» черты образа Младенца, – немного

³⁵¹ Гусева Э.К. Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV – начала XV века. С. 50.

³⁵² Первым на эти особенности трактовки пробелов обратил внимание ЮА Олсуфьев. См. его статью «Структура пробелов». Сергиев, 1928 (перепечатано: Олсуфьев Ю.А., *граф.* Икона в музейном фонде. М., 2006. С. 190–194).

ассиметричный лик, хрупкие, тонкие в запястьях ручки и узкие в щиколотках ножки.

Как уже говорилось, именно экспрессия, свойственная живописи рассматриваемой келейной иконы, давала основание В.Н. Лазареву и Т.В. Николаевой связывать ее с искусством конца XIV в. и считать одним из самых ранних списков Донской иконы. Однако продолжающиеся исследования художественных процессов, показали, что на протяжении второй половины XIV столетия шел процесс не усиления, а постепенного угасания экспрессивного начала в живописи³⁵³. В произведениях рубежа XIV–XV вв. она практически исчезает, и возвращается вновь только в произведениях конца 1410–1420-х гг.³⁵⁴ В свою очередь, уже в начале 1430-х, как о том свидетельствуют такие памятники, как миниатюры «Аникиева Евангелия» (РНБ)³⁵⁵, характер образов вновь заметно смягчается.

Изменение оценки данного стилистического явления дало основание для изменения датировок многих памятников, ранее считавшихся произведениями второй половины – конца XIV в. Такова, например, псковская икона «Ульяна, Варвара, Параскева» (ГТГ), которая ранее датировалась концом XIV в., но позднее была связана с искусством первой четверти XV столетия³⁵⁶.

В произведениях 1410–1420-х гг., а это – иконы Троицкого иконостаса 1425–1427 гг.³⁵⁷, икона «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского кремля³⁵⁸ (Рис. 19), икона-пядница «Богоматерь Владимирская» в серебряном окладе из Благовещенского монастыря г. Киржач (ГИМ)³⁵⁹, икона

³⁵³ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 19

³⁵⁴ Остащенко Е.Я. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. С. 137.

³⁵⁵ Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента первой трети XV века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 171–192.

³⁵⁶ Лифшиц Л.И. Доклад на Лазаревских чтениях в МГУ, 1985; Он же. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века. Становление местной художественной традиции. М.: Северный Паломник, 2004. С. 434.

³⁵⁷ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 9–40; Остащенко Е.Я. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. С. 134–160.

³⁵⁸ Барков А.Г. Икона «Апостолы Петр и Павел» в Успенском соборе Московского Кремля. С. 105–113.

³⁵⁹ Хотеев И.А. Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея. В 3 т. Т. I. М.: Северный Паломник, 2007. Кат. 29. С. 250–252.

«Богоматерь Пелагонитисса» из Галереи икон в Охриде³⁶⁰ (Рис. 11), фрески монастырской церкви Введения во храм в Калениче 1413–1427 гг.³⁶¹, фрески монастыря Св. Троицы в Ресаве ок. 1418 г.³⁶², фрески монастыря Пантанасса в Мистре³⁶³, Евангелие Успенского собора Московского Кремля³⁶⁴, шитый покров на раку преподобного Сергия Радонежского (Сергиево-Посадский музей)³⁶⁵, «Большой саккос» митрополита Фотия (ГОП)³⁶⁶ – присутствуют схожие со стилем иконы «Богоматерь Умиление» из ризницы Лавры черты. Иконные композиции утрачивают былое ощущение присутствия в них третьего измерения пространства, что теперь препятствует свободному развороту объемных форм, их ничем не стесненному движению в глубину фона, заставляя художников ориентировать это движение на передний план, усиливать роль линий, идущих вдоль изобразительной поверхности, выделяя в первую очередь вертикали. Наметившееся драматическое противопоставление пространства и пластики находит отражение в усилении напряжения на краях формы, в вытягивании пропорций, в усложнении ритма удлинённых линий силуэта.

Ритм, которому подчинены пропорции фигур, рисунок складок одежд, очерки силуэтов фигур, как правило, не совпадает с ритмом сюжетного движения, который, казалось бы, в соответствии с его логикой, должен был бы изначально определять характер поз и жестов. Но он отражает движение композиционное, идущее параллельно с сюжетным, как своеобразный аккомпанемент. Теперь мастера намеренно удлиняют продолжительность движения, внося в изображение новые интонации, смыслы и значения. Этот независимый от пластики ритм движения особенно наглядно проявляется в рисунке вытянутой шеи Богородицы, очерке каймы ее мафория, рисунке покачивающихся нитей его золотой бахромы.

³⁶⁰ *Nikolovsky D.* The Icon Painting in Macedonia. Skope: Kalamus, 2010. С. 58–59.

³⁶¹ *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. С. 300–307.

³⁶² Там же. С. 293–300

³⁶³ *Mouriki D.* The wall-painting of the Pantanassa at Mistra. P. 217–250.

³⁶⁴ Евангелие Успенского собора Московского Кремля. Исследование и реставрация одного памятника. М.: ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря, 2002.

³⁶⁵ *Маясова Н.А.* Образ преподобного Сергия Радонежского в древнерусском шитье (К вопросу об иконографии) // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 40–53.

³⁶⁶ *Барков А.Г.* Большой саккос митрополита Фотия. К атрибуции и прочтению композиционного замысла. С. 358–379.

К примеру, те же признаки стиля очень определенной стадии его развития можно видеть в шитых изображениях на «Большом саккосе» митрополита Фотия (ГММК), покрове на раку преподобного Сергия в ризнице Троице-Сергиевой лавры, в фигуре апостола Павла на иконе из деисусного чина иконостаса Троицкого собора Лавры (Рис. 12).

К приметам, отличающим произведения 1410–1420-х гг. от памятников рубежа XIV–XV столетий, относятся и другие свойства живописи, которые демонстрирует келейная икона «Богоматерь Умиление». Они проявляются в решении колорита – характере взаимодействия света с цветом. Свет, на что уже было указано выше, не исходит из глубины материи, как в иконе «Донской Богоматери», не растворяет свет, как в памятниках раннерублевского творчества. Он приходит извне и остается на поверхности формы в виде ярких контрастных белильных бликов. Белильная моделировка, высветляющая завершающий слой карнации, зрительно хорошо отделяется от нижележащих слоев живописи. В соответствии с этой контрастной манерой личного письма усиливается роль контурных линий, очерчивающих форму, их четкость. Симптоматично для определения особенностей стиля времени, что близкий по характеру, как будто «реальный» свет, «внешний» по отношению к изображению, был отмечен Воиславом Джуричем в числе главных стилистических признаков фресок Каленича – одного из важнейших памятников искусства 1410–1420-х гг.³⁶⁷

На основании выделенных на примере иконы-пядницы «Богоматерь Донская» из СПМЗ стилистических признаков можно отнести к этому же этапу художественной эволюции (к 1420-м гг.) и две другие келейные иконы с таким же названием, хранящиеся в ГТГ. Первая из них, именуемая «Богоматерь Донская» («малая») в серебряном позолоченном окладе, также происходящая из ризницы Троице-Сергиева монастыря, который традиционно датируются концом XIV в.³⁶⁸ Она представляет собой очень точный, прекрасно выполненный список с чудотворной иконы, которую обычно связывают с именем Феофана Грека. Но, по

³⁶⁷ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. С. 303–304.

³⁶⁸ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 220. С. 261–262; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания: Древнерусское искусство X – начала XV века. Т. I. М.: Красная площадь, 1995. Кат. 65. С. 151.; Нерсесян Л., Суховерков Д. Богоматерь Донская. История одного шедевра. С. 72. Ил. 73.

сравнению с ней, движение здесь не разворачивается в глубину пространства, а, утрачивая целенаправленность, выходит на передний план. Взгляд Богоматери в оригинале сосредоточенный, обращенный к Младенцу, стал рассеянным, он выходит за пределы композиционного пространства, что как бы приближает его к зрителю. Более сдержанными, почти осторожными делаются поза и жест Христа, более собранным, напряженным стало положение его корпуса. Идущее по восходящей диагонали движение, не встречающее сопротивление со стороны фона, соответствует более вытянутому формату средника, и значительно в меньшей степени выраженным пространственным планам, чем в композиции первообраза «Богоматери Донской». Иначе, чем в этом произведении, на иконе-пяднице трактуется свет. Изменяется его соотношение с цветом. Он не проникает в глубину карнации на лице, становится более плотным, резче противопоставляется зоне теней, несмотря на в целом плавные переходы в моделировке объема. Если раньше насыщенное звучание колорита определял сгущенный темно-вишневый тон мафория Богоматери, то теперь он уступает место звучанию золота. На одеждах свет концентрируется в виде тонкой густой ассистной разделки на переднем плане, а крупные пучки золотой штриховки на гиматии Младенца, несколько скрадывают оптический объем Его фигуры.

На второй иконе-пяднице «Богоматерь Донская» (ГТГ), которую датируют первой половиной XV в.³⁶⁹, мы встречаемся с тем же принципом построения композиционного пространства, в котором подчеркивается роль переднего плана. Фигура Младенца здесь выглядит более грузной, движения более весомыми, но они, как и взгляды Его и Богоматери, не погружаются в глубину, а идут по диагонали от одной формы к другой – от правой руки Марии к благословляющей деснице Христа и далее – вдоль плоскости.

Пластические формы (руки Богоматери, ножки Младенца) представлены в одном узком пространственном слое, густая ассистная разделка на ризах Христа не столько подчеркивает, сколько скрадывает пластический объем Его фигуры. Холодноватый тон золота ассиста создает эффект поблескивания света,

³⁶⁹ Нерсисян Л., Суховерков Д. Богоматерь Донская. История одного шедевра. С. 72. Ил. 74.

погруженного в полутень. В общей почти монохромной гамме яркие акценты вносит довольно насыщенный розово-красный тон, которым выделены губы Младенца, лик Богоматери с интенсивной подрумянкой. Бело-розовые моделировки в личном передают бледность света, подчеркивающего общую сумрачность колорита иконы, и напряженную интонацию сдержанной скорби, присущую выражению ликов, и соответствующую страстным аспектам иконографии образа.

В заключение необходимо отметить, что композиционное и колористическое решение данной иконы из ГТГ, как и рассматриваемого нами келейного образа, во многих деталях — характер формирования цветовых аккордов, сочетание сдержанных по тону охр и темно-коричневого цвета с пламенеющим красным — находит параллели в иконах Троицкого иконостаса. Это позволяет высказать предположение о близости мышления создавших их мастеров и с достаточно большой долей уверенности датировать эту икону не первой половиной XV в., что ее обезличивает, а 1420-ми годами.

Особо следует сказать, что 1410–1430-е гг. для искусства стран византийской культурной общности — время, отмеченное творческим отношением к выбору иконографии, в результате чего получили распространение ранее редко встречавшиеся на Руси варианты изводов (в их числе и тот, что был избран автором рассматриваемой нами иконы), ставшие уже в конце XV и в XVI столетия образцами для точного воспроизведения.

Долгое время считалось, что наиболее передовое направление стиля живописи первых десятилетий XV в. лучше всего представлено памятниками московской школы. На определенном этапе развития науки это привело к распространению мнения, что по сравнению с творчеством московских мастеров в других художественных центрах развитие стиля шло с запозданием³⁷⁰. Лишь отдельные произведения, созданные непосредственно под влиянием византийского искусства, например, «Царские врата» из собрания И.С.

³⁷⁰ Данной точки зрения придерживался В.Н. Лазарев. См.: *В.Н. Лазарев Живопись и скульптура великокняжеской Москвы*. С. 71–214.

Остроухова заставляли предполагать существование общих процессов (Э.С. Смирнова)³⁷¹.

Сохранилось лишь небольшое число памятников указанного времени, связанных с другими местными традициями русской живописи, которые позволяют подтверждать мысль о синхронности стилистических процессов в искусстве Руси на протяжении всего рассматриваемого нами этапа его истории. К таковым, в частности, относятся новгородская икона «Св. Николай Чудотворец» из с. Курицко (Новгородский музей)³⁷² и псковская икона «Мученицы Ульяна, Варвара, Параскева» (ГТГ)³⁷³.

К числу им подобных произведений нестоличного искусства, но по-своему эталонных, точно выражающих идеал своего времени, относится икона **«Богоматерь Боголюбская»** из ризницы Троице-Сергиевой лавры (СПМЗ, инв. № 4947) (Рис. 13).

Икона написана на узкой вытянутой липовой доске с ковчегом (ее размер 19 х 13 х 1,3 см). Древняя живопись была раскрыта в 1967 г. Н. А. Барановым, последняя реставрация была проведена в Сергиево-Посадском музее в 2015 г.³⁷⁴ Серебряный золоченый басменный оклад, вероятно, созданный несколько позднее, ближе к концу XV в., свидетельствует, что икона принадлежит к числу родовых святынь русской знати³⁷⁵. Хорошо различимые очертания силуэтов Богоматери и Христа, а также границ голубого сегмента славы Спасителя в верхней части композиции, свидетельствуют о том, что оклад не скрывает значимые для анализа элементы изображения и не нарушает восприятие пропорционального соотношения полей и средника.

Это произведение, издавна привлекавшее к себе внимание специалистов, было часто упоминаемо и многократно опубликовано, хотя до сих пор ему не

³⁷¹ Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. С. 30.

³⁷² Иконы Великого Новгорода XI– начала XVI века. Кат. 21. С. 246 –253.

³⁷³ Лифшиц Л.И. Доклад на Лазаревских чтениях в МГУ, 1985; *Он же*. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века. Становление местной художественной традиции. С. 434.

³⁷⁴ Отметим существование небольшой утраты красочного слоя на поземе и вертикальной трещины в центре. Во время реставрации была «довыбрана» старая олифа, которая слегка меняла колорит, придавая ему коричневатый оттенок. Также были получены данные о поновительском характере надписи на свитке.

³⁷⁵ По монастырским описям это произведение не прослеживается, и имя вкладчика остается не известным. См. : Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 110. С. 83.

было посвящено специального всестороннего исследования³⁷⁶. В каталогах и путеводителях Сергиево-Посадского музея-заповедника икона постоянно датируется XV в. без уточнения и без указания художественного центра³⁷⁷.

Как памятник XV в., связанный с художественными традициями Северо-Восточной Руси, икона была представлена на выставке «Иконы ростово-суздальской школы», проходившей в ГТГ в 1966–1967 гг.³⁷⁸ В своей монографии, опубликованной в 1975 г., Г.В. Попов рассматривает икону «Богоматерь Боголюбская» как московский памятник второй половины XV в., в котором прослеживается ориентация на произведения ростовского и суздальского происхождения XIV столетия. Об этом, по его определению, свидетельствуют такие «архаические» для этого времени черты, как обостренный психологизм образного строя, а в манере письма – голубые отсветы «личного», крупный, активный «изломанный» ассист³⁷⁹.

Позже В.М. Сорокатый указал на высокое художественное качество исполнения иконы и вместе с тем на особенности, отличающие «Богоматерь Боголюбская» от московских произведений. Они дали ему основание отнести ее к тверской школе. В докладе, прочитанном на конференции в Сергиево-Посадском Музее в 2000 г., особое внимание им было уделено проблеме атрибуции иконы³⁸⁰. При этом памятник сопоставлялся с произведениями достаточно широкого временного этапа – второй – третьей четверти XV в. Предложенная В.М. Сорокатым датировка (вторая четверть XV в.) фигурирует и в недавно появившихся статьях других исследователей³⁸¹. В работе А.С. Преображенского, посвященной иконографии образа «Боголюбской Богоматери» и его более позднему варианту – «Моление о народе», икона из Троице-Сергиевой лавры

³⁷⁶ За исключения кратких тезисов доклада В.М. Сорокатога. См.: *Сорокатый В.М.* Икона «Богоматерь Боголюбская» из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Вопросы датировки и атрибуции // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Тезисы докладов II Международной конференции 4 - 6 октября 2000 г. Сергиев Посад, 2000. С. 69–71.

³⁷⁷ *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 110. С. 83.

³⁷⁸ Ростово-суздальская школа живописи. Каталог выставки 1966 – 1967 / Антонова В.И. С.96. Ил. 59.

³⁷⁹ *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы. С. 59.

³⁸⁰ Опубликованы были только тезисы доклада. *Сорокатый В.М.* Икона «Богоматерь Боголюбская» из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Вопросы датировки и атрибуции. С. 69–71.

³⁸¹ *Воронцова Л. М.* Иконы-пядницы в «жизни церковной и народной» // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. М., 2009. № 64. Ил. 9.

рассматривается как памятник середины XV в.³⁸² При этом автор статьи высказывает сомнение в тверском происхождении этого произведения. По его мнению, икона является списком в последствии утраченного почитаемого образа XIV в. из Благовещенского собора Московского Кремля³⁸³. Как произведение 1430–1440-х гг., свидетельствующее о почитании образа «Боголюбской Богоматери», существовавшего при московском великокняжеском дворе, икона упоминается в альбоме, изданном Троице-Сергиевой лаврой в честь 700-летия рождества Преподобного Сергия³⁸⁴.

Датировка памятника в пределах нескольких десятилетий (от 1430 до 1450-х гг.), а также отсутствие однозначного мнения относительно происхождения иконы (Москва или Тверь?), продолжают требовать особого внимания к методам его изучения. Первый опыт исследования иконографии и стиля произведения, на наш взгляд, подтверждал убедительность выводов В.М. Сорокатого³⁸⁵. Последующая работа над описанием иконы выявила ряд дополнительных признаков, которые служат основанием для уточнения предлагавшейся ранее датировки – вторая четверть XV в.

Богоматерь на рассматриваемой иконе изображена в рост, в трехчетвертном развороте, в молении к Христу. В руках Она держит развернутый свиток с надписью, большая часть которой хорошо прочитывается «[Бо]ж[е]...помил...о хрестьянски молящихся образу Твоему с[вятом]у»³⁸⁶.

Как известно, данный иконографический тип в русской традиции получил название «Богоматерь Боголюбская»³⁸⁷, в честь иконы, написанной в XII в. по повелению князя Андрея Боголюбского³⁸⁸. В византийском искусстве для его обозначения использовались несколько разных эпитетов: Параклисис

³⁸² Преображенский А.С. Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве позднего Средневековья // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века: сборник статей памяти Виктора Михайловича Сорокатого / Труды ЦМиАР. Т. III. М.: Индрик, 2008. С. 58.

³⁸³ Там же. Прим. 50. С. 76.

³⁸⁴ Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. С. 57–60. Ил. 23.

³⁸⁵ Солодовникова Е.Б. Икона «Богоматерь Боголюбская» из ризницы Троице-Сергиевой лавры. К вопросу о датировке и атрибуции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Вып.1/1. М., 2022. С. 123–134.

³⁸⁶ Во время последней реставрации 2015 г. в Сергиево-Посадском музее надпись была признана более поздней.

³⁸⁷ Преображенский А.С. Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве позднего Средневековья. С. 51–88.

³⁸⁸ Иконы Владимира и Суздаля. Кат. 1. С. 44–49.

(Заступница, Утешительница), Меситрия (Посредница) и Агиосоритисса (Святорачица, т.е. Стоящая у святой раки / гроба – подобный образ находился в Халкопратийском храме в Константинополе, у раки с поясом Богоматери). Изредка третьей в композицию с Богородицей и Христом могла включаться фигура донатора³⁸⁹. Самые древние примеры подобной иконографии известны с VII–VIII вв. (в частности, мозаика в базилике Св. Димитрия Солунского в Фессалониках)³⁹⁰. Широкое распространение данный извод получает, начиная с XI – XII веков, особенно, в монументальной живописи (например, в церкви Св. Георгия в Старо-Нагоричино 1317–1318 гг.)³⁹¹ (Рис. 14 а, б).

В храмовом пространстве фигуру Богоматери с покорным склонением головы обычно представляли на грани пилона, слева от алтарной апсиды, напротив фигуры Христа, которая располагалась справа. Между ними находится пространство центрального нефа наоса или алтарной апсиды. Спаситель изображается в полный рост, фронтально, сидящим на троне или стоящим, с раскрытым Евангелием, благословляющим правой рукой.

В русском искусстве самым древним известным примером данной иконографии является фреска из Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря 30–40-х гг. XII века³⁹². Пространство алтаря, разделяющее фигуры Богоматери и Христа, семантически включается в общую композицию его декора, благодаря чему моление Богоматери, обращенное к Христу, становится не отделимым от таинства Евхаристии, и приобретает характер действия, объемлющего всех находящихся в храме, как моление Церкви не только о живых, но и о умерших, в котором Мать Божия испрашивает для них добрый ответ Спасителя на Страшном Суде.

³⁸⁹ Например, в сцене моления Богоматери ко Христу на мозаичной композиции на восточной стороне во внутреннем нартексе кафоликаона Кахрие Джамии представлены коленопреклоненные Исаак Комнины и монахиня Мелания. См.: Ая Софья (храм Св. Софии). Кахрие. Istanbul; Mert, 2007. С. 66.

³⁹⁰ Djordjevič I. M., Marković M. On the dialogue relationship between the Virgin and the Christ in the East Christian art / I. M. Djordjevič, M. Marković. – Текст электронный. URL: https://www.academia.edu/3423471/On_the_Dialogue_Relationship_Between_the_Virgin_and_Christ_in_East_Christian_Art (дата обращения 21.01.2018)

³⁹¹ Тодић Б. Старо Нагоричино. Београд: Просвета, 1993.

³⁹² Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М.: Северный Паломник, 2002.

В росписях жест левой руки Богоматери, прижатой к груди, и деисусное склонение головы передают интонацию покорной и одновременно глубокой, сердечной молитвы. Таковы, например, два образа из Лесново ок. 1347 г.³⁹³ в центральном нефе и на столбах в нартексе; в церкви св. Георгия в Курбиново ок. 1191 г.³⁹⁴ и в многих других храмах.

В иконописи, где действие разворачивается в рамках изображения, расположенного на одной доске, в легко обозримом композиционном пространстве, а не в литургическом пространстве храма, все внимание переносится на фигуру Богоматери, которая становится воплощением «формулы молитвы», при этом образ Христа может даже отсутствовать³⁹⁵.

Различаются два основных типа – Богоматерь представляется либо со склоненной, либо с поднятой вверх головой. В последнем случае небольшая полуфигура Христа может располагаться в верхнем правом углу средника в сегменте неба, с благословляющей десницей. Дистанция между Богоматерью и Христом сокращается. Так изображена Богоматерь на иконе, написанной около 1158 г. по велению князя Андрея Боголюбского³⁹⁶ (Рис. 15). Деисусное предстояние заменяется темой обращения или даже личного собеседования с Христом. Изображенная с высоко поднятыми руками Пресвятая Дева отчасти напоминает Оранту, в композиции, именуемой в некоторых случаях «Нерушимая стена»³⁹⁷. Подобная интерпретация моления представлена в клейме на Суздальских золотых воротах конца XII – первой трети XIII в., где идея защиты передана дополнительно введенным в композицию изображением покрыва (Рис. 16). Аналогичную по смыслу композицию можно видеть на рельефной иконе «Св. Георгий со сценами жития» и изображением «Свв. Марина и Ирина» на оборотной стороне, ок. середины XIII века, из Византийского и Христианского

³⁹³ Габелић С. Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд: Стубови културе, 1998.

³⁹⁴ Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture Byzantine du XIIe siècle / L. Hadermann-Misguich. Bruxelles, 1975.

³⁹⁵ Как например, на иконе «Богоматерь Агиосортисса» рубежа XIV – XV вв. из Успенского собора. См.: Иконы Успенского собора Московского Кремля XI – начала XV века. М.: Северный Паломник, 2007. Кат. 16. С. 162–165.

³⁹⁶ Иконы Владимира и Суздаля. Кат. 1. С. 44–49; Горматюк А.А. Икона XII века. Богоматерь Боголюбская. Новое обретение. М.: АНО «Сообщество содействия сохранению и популяризации рус. культуры им. Михаила Абрамова», 2024.

³⁹⁷ Например, знаменитый образ Оранты в конхе апсиды Софии Киевской. См.: Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М.: Искусство, 1960. С. 28–30.

музея в Афинах³⁹⁸, где святой предстает как скоропослушник, то есть тот, чья молитва быстро доходит до Бога. Изображенный в сегменте неба Христос словно с высоты быстро устремляется выполнить просьбу св. Георгия, за стопами которого как за щитом, скрывается крошечная женская фигура ктитора.

Возвращаясь к рассматриваемой иконе из Троице-Сергиева монастыря, можно заметить, что тема моления Богоматери, в ней получает особую интерпретацию. При том, что ширина иконной доски невелика – 13 см, ее поля по отношению к пространству средника композиции делаются широкими, отчего последнее выглядит очень узким, что дополнительно акцентируют достаточно крупные раппорты орнамента покрывающей их басмы. В результате широкие поля, воспринимаются как пилястры, обрамляющие приоткрытые двери, которые вводят в пространство, как бы изначально предназначенное для пребывания в нем лишь одного молящегося. Фигура Богоматери оказывается смещенной на заметную дистанцию влево от центра композиции. Занимая здесь, казалось бы, относительно скромное положение – на границе, разделяющей мир небесный и мир земной, что, как показывают и другие памятники, является характерной чертой поэтики композиций определенного времени, – издалека обращаясь к благословляющему Ее Христу, Богородица остается центральным персонажем сцены. Ее фигура несколько вытянутая, с узкими плечами, не кажется хрупкой, в том числе и благодаря длинным и широким одеждам, в которые ее «облекает» художник. Поставленная на нижней кромке позема, но крепко, устойчиво, Богоматерь не меняет своего положения даже при обращении к славе Господа.

Одновременно, благодаря намеренно расширенной дистанции, разделяющей участников сцены, возрастает композиционное и смысловое значение образа Христа, несмотря на его небольшой размер. Ему принадлежит не только крупный сегмент неба, но и остальное пространство фона, которое воспринимается как внешний круг Его славы, в которую входит и фигура Богоматери. Вместе с тем, Она словно уже перешагнула через порог и вступила в Божественную сферу.

³⁹⁸ Шедевры Византии / Гос. Третьяковская галерея. Каталог выставки. М.: ГТГ, 2017. Кат. 3. С. 26–35.

Жест Ее правой руки, в иконографии Богоматерь Параклисис традиционно поднятой и простертой в молении ко Христу, не акцентирован. Здесь рука прижата к груди, ее движение не выходит за приделы очертаний фигуры в пространство той части фона, что лежит между Пресвятой Девой и славой Спасителя, и отражает интонацию глубоко личного сердечного моления. Композиционно моленный жест выделен едва заметно – свисающим с руки длинным краем неярко по цвету темно-коричневого мафория, собранного параллельными складками и покрытого частыми широкими линиями ассиста. В позе Богоматери нет демонстративной значительности, а в жесте акцентированной весомости. В то же время Ее моление не лишено экспрессии, оно отмечено просительностью интонации и трогательным выражением взгляда, обращенного не в пространство, а прямо к Спасителю. Лики Христа и Богоматери расположены непосредственно напротив друг друга, что дополнительно придает их общению доверительный личный характер.

Плавный трехчетвертной разворот полуфигуры Христа, ее несколько замедленное движение, ответный на обращение жест благословляющей десницы, также не вторгающийся в пространство фона, не выходящий за пределы небесной сферы, свидетельствует, что Спаситель продолжает внимать Богоматери, их диалог не прерывается. Помимо этого, Пресвятая Дева здесь участвует еще в одном действии, которое адресовано лично, как в упомянутой выше греческой рельефной иконе св. Георгия XIII в., вкладчику иконы, незримо припадающего к Ее стопам.

Именно донатору, находящемуся рядом, но за пределами священного пространства иконы, а не Спасителю, Богородица протягивает свиток со словами молитвы. Очертание диагонально расположенного свитка напоминает «лестницу спасения», дающую человеку надежду подняться от земли к небу. Данная особенность свидетельствует о том, что композиция иконы выявляет три плана: первый из них определяет фигура Христа, второй – фигура Богоматери, а третий – указание на незримое присутствие заказчика, но не в роли зрителя, а своего рода реципиента. Данная содержательная особенность характерна именно для

искусства 1410–1420-х гг. В произведениях начала этого столетия, как показывает икона «Богоматерь Моденская» (Рис. 1), нет ощутимой границы между иконным образом и зрителем. В иконе «Богоматерь Боголюбская» даже не движение, а послание, направленное к предстоящему, словно приостанавливается у невидимой преграды, что передано почти «неловко», необычным положением кисти опущенной левой руки Марии, развернутой тыльной стороной, т.е. обращенной во вне. Все это еще раз демонстрирует неразрывную связь, существующую между иконографией и стилем изображения.

Пространство фона между фигурами Богоматери и Христа, где композиционный ритм, подчиняющий себе изображение пластической формы, приостанавливает свое непрерывное движение, создает зону «напряжения» на переднем плане. Богоматерь, как будто получая импульс из окружающего пространства, отвечая на приближение к Ней полукруга славы Христа, слегка откинув голову, чуть отступает назад. Художник добивается этого впечатления «рифмуя» между собой очертания Божественной сферы, цезуры фона и силуэта Богоматери. Общее движение от одной фигуры к другой передается также через взаимодополняющие жесты.

Произведения живописи 1430–1440-х гг., времени, которым датируется икона в публикациях последних десятилетий³⁹⁹, характеризует иной способ построения иконного пространства. Число их невелико, но среди них есть памятники, достаточно надежно датируемые, в частности, фрески из церкви Рождества Иоанна Предтечи в с. Городня⁴⁰⁰, миниатюры Аникиева Евангелия⁴⁰¹, иконы Кашинского чина (ГТГ, ГРМ)⁴⁰².

Среди сохранившихся фрагментов росписи в церкви с. Городня существует изображение Святого Иоанна Предтечи, молящегося в пустыне (Рис. 17), которое

³⁹⁹ *Сорокатый В.М.* Икона «Богоматерь Боголюбская» из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Вопросы датировки и атрибуции. С. 69–71; *Преображенский А.С.* Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве позднего Средневековья. С. 51–88; *Воронцова Л. М.* Иконы-падницы в «жизни церковной и народной». С. 42–55.

⁴⁰⁰ Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне: Каталог выставки. Музей русской иконы 12 февраля – 30 марта 2015 г. / И.А. Шалина. М.: Каламос, 2015.

⁴⁰¹ *Смирнова Э. С.* Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента первой трети XV века. С. 171–192.

⁴⁰² *Попов Г.В., Рындина А.В.* Указ. соч. Кат 14–17. С. 290–307.

обладает чертами тематического и композиционного сходства с рассматриваемой иконой «Богоматерь Боголюбская»⁴⁰³. И там, и там мы имеем дело со сценой молитвенного диалога. В росписи Городни также присутствует круглый и крупный ореол славы Христа, который занимает значительную часть «неба». Однако в этих композициях можно обнаружить существенные различия. Судя по дошедшему изображению края нимба и десницы Христа, Он и Иоанн Предтеча представлены во встречном движении друг к другу, с одинаковыми склонениями и одновременно простертыми вперед руками, благодаря чему пространство становится более открытым, разреженным, в нем нет той внутренней энергии внутренне напряженного личного общения, которая присуща иконе «Богоматерь Боголюбская». В росписи интонации диалога соответствует легкая жестикуляция, которая более не порождает волны сильного пространственного ритма. Положение фигур в пространстве становится менее определенным и устойчивым, в нем отсутствует активное движение, обращенное как к Спасителю, так и к предстоящему. Движение фигур не вызывает противодействие среды, о чем свидетельствует легкий, как будто «жанровый» характер жеста Предтечи и – главное – драматургически недостаточно внятно обоснованное увеличение (расширение) пространства сцены.

Особенности композиции «Богоматерь Боголюбская» находят аналогии в искусстве первой четверти XV в., периода, когда наблюдается пересмотр основных принципов взаимодействия пластики и пространства, характерных для произведений 1400-х гг. Как уже было отмечено, в иконе «Моденской Богоматери» (Рис. 1) пластика свободно входит в пространство, отсутствует ощущение границы между миром предстоящего и миром, изображенным на иконе. В композициях икон 1410–1420-х гг. персонажи словно испытывают затруднение в свободном перемещении в пространстве. С одной стороны, они сильнее отделяются от фона, выдвигаются вперед, но здесь как на пороге в мир, где находится предстоящий, приостанавливаются, в результате чего появляются

⁴⁰³ К сожалению, цвета на ней сильно изменились после пожара. Цвет фона был синий, а красно-кирпичный горок – охристым. См.: Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне. Кат. 13. С. 204–213.

более сложные, напряженные взаимодействия пространства и пластики и та зона «отчуждения», «напряжения» на переднем плане, которая, о чем уже было сказано, присутствует в иконе «Богоматерь Боголюбская».

Пространственный ритм и появление ощутимой границы переднего плана характеризуют один из ключевых памятников этого периода – иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1425–1427 гг. Например, в иконе праздничного ряда «Явление Ангела женам-мироносицам» сильное движение поднятых вверх крыльев Ангела находит продолжение в развороте горок на заднем плане и группы жен-мироносиц, особенно крайней фигуры слева (Рис. 18). Эта фигура словно удерживает напряжение в узком пространственном поле, что выражается в ее устойчивой постановке и «тягучем» контуре силуэта. Аналогичное движение, идущее от формы к пространству, при том что одновременно усиливаются мотивы статуарности в постановке фигур, можно видеть в изображениях на иконе «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля 1420-х гг.⁴⁰⁴ (Рис. 19). Близкое сходство обнаруживают моленный жест апостола Петра на этой иконе и жест Богородицы в рассматриваемом памятнике. И там, и там их движение удерживается в границах силуэта, не нарушая тем самым установленный строгий пространственный ритм, но при этом передает напряженное молитвенное состояние персонажей сцен.

Отмеченные особенности взаимодействия пространства и пластики, в которых отсутствует прежняя гармония, отражаются и в колорите произведений этого времени. Происходит преобразование красочной атмосферы. Она становится более сумрачной, в ней появляется внешний свет, преодолевающий устойчивую однозначность тона красочных пятен и преобразующий их, выявляя скрытый потенциал их звучания. На ризы Богоматери и Христа он ложится в виде ярких лучей золотого ассиста, контрастирующих с темными тонами одежд, почти не отделяющимися от тени, а на лице – в виде отдельных пятен белильных высветлений, столь же резко контрастирующих с зоной теней.

⁴⁰⁴ Барков А. Г. Икона «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля. Проблема стиля и датировки. С. 105–113.

Привносимая посредством колористического и пластического решения в образный строй живописи драматическая интонация нередко заставляла исследователей датировать такие памятники поздним XIV в. Именно так еще относительно недавно трактовал эти особенности иконы «Богоматерь Боголюбская» Г.В. Попов, указывавший на «обостренный психологизм, голубоватые отсветы «личного», крупный, предельно активный, изломанный ассист»⁴⁰⁵. В то же время, схожие по эмоциональному выражению лики, а также цветные (голубоватые и сиреневатые отсветы) можно отметить в миниатюрах хорошо датированной рукописи первой четверти XV в. – «Лествицы» из собрания В.А. Десницкого (РГБ, ф. 439, Десницкий)⁴⁰⁶ (Рис. 20), которые прежде не привлекались для сравнения с рассматриваемым памятником. В миниатюре «Лествица образ мнишьскаго житья» так же присутствуют три плана, которыми отмечена композиция иконы «Богоматерь Боголюбская». Один из них принадлежит монахам, поднимающимся по лестнице, второй – Спасу в сегменте славы, который одной рукой держит за кисть руку, восходящего к Нему инок, а другой – свиток с текстом, который расположением строчек, и коричневым цветом также напоминает лестницу спасения, но уже протянутую Спасителем к предстоящему (в третьем невидимом, но предполагающемся плане). Сходная интерпретация мотива свитка на иконе и в миниатюре становится не просто общим иконографическим решением, а мотивом, к которому художника приводит его видение композиционного пространства.

Еще одним близким по времени памятником иконе «Богоматерь Боголюбская» является небольшой «Деисус» из музеев Московского Кремля (Рис. 21), которому посвятила отдельное исследование Е.Я. Осташенко.⁴⁰⁷

Одной из главных особенностей этого произведения, по мнению исследовательницы, является стремление к созданию композиции, в которой

⁴⁰⁵ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 59.

⁴⁰⁶ Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. Кат. 2. С. 235–248.

⁴⁰⁷ Осташенко Е.Я. Икона «Деисус» из собрания Музеев Московского Кремля // СЮФИА. Сборник статей в честь А.И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 305–324.

«присутствует ощущение некоего события, объединяющего фигуры Деисуса»⁴⁰⁸, и вместе с тем происходящего на глазах у зрителя. Автор отмечает, что позы и жесты на иконе не формальны, они передают глубоко личный характер взаимодействия персонажей. Очень важным в этом контексте является мотив «вхождения» одного из персонажей в Божественную сферу и его «смирненного обращения»⁴⁰⁹ к Спасителю. В «Деисусе» он получил воплощение в образе Иоанна Предтечи, а в рассматриваемой иконе мы можем видеть его в образе Богоматери. Е.Я. Осташенко полагает, что данные особенности отличают произведения позднего этапа стиля, появившегося в 1410–1420-х гг., которые, вероятно, были созданы не позднее начала 1430-х гг. Свойственная композиции иконы «Богоматерь Боголюбская» особенность, которая состоит в одновременном присутствии в композиции двух отдельных действий, была отмечена Е.Я. Осташенко и в кремлевском «Деисусе». По ее словам, художник «стремился представить не одно, а два действия – момент теофании, отнесенный в некоторую временную перспективу, и событие предстояния, происходящее в настоящее время, – и объединить их»⁴¹⁰. Сравнение с иконой «Деисус» из Музеев Московского Кремля позволяет датировать памятник примерно тем же временем, относя его к концу 1420-х гг., что существенно сдвигает его датировку в более раннее время и ставит в границы иного стилистического этапа, чем прежде.

В то же время атрибуция иконы «Богоматерь Боголюбская» как произведения тверской школы, предложенная В.М. Сорокатым, не вызывает сомнения.

«Суммарность объемов, и сильное насыщение светом»⁴¹¹, которые имеют сходство с приемами изображения формы в иконе «Богоматерь Боголюбская», исследователи относят к числу признаков тверской живописи. В частности, схожий прием изображения складок широкими, длинными белильными или ассистными линиями-лучами можно отметить на сильно утраченной иконе

⁴⁰⁸ Там же. С. 307.

⁴⁰⁹ Там же. С. 307.

⁴¹⁰ Там же.

⁴¹¹ Иконы Твери, Новгорода и Пскова XV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Серия иконы. Вып. 1. М.: Индрик, 2000. С. 54.

«Рождество Богоматери» из с. Васильевское Старицкого района Тверской области (ЦМиАР) 1430-х гг.⁴¹², на тверской иконе «Рождество Богоматери» из Покровского монастыря в Суздале, созданной около середины XV в., ГРМ⁴¹³ (Рис. 33). В то же время икона «Богоматери Боголюбской» была написана раньше, чем эти произведения. Как было отмечено, в ней пластика заметно активнее взаимодействует с пространством фона, благодаря чему общий композиционный ритм ощутим в каждой точке изображения. В иконе «Рождество Богоматери» из с. Васильевское движение останавливается, фигуры уже начинают противопоставляться фону, они слегка «деревенеют», выдвигаются на передний план и пластика начинает превалировать над пространством. Еще активнее этот процесс выражен в иконе из ГРМ.

На сходство «Боголюбской Богоматери» с произведениями тверского круга указывает сравнение ее с иконами тверского Кашинского чина. В них мы встречаем похожее разбеленное «вохрение» мелкими штрихами по санкирной подложке насыщенного коричнево-оливкового тона (по тону она сильнее в Боголюбской иконе). И там, и там охрение не перекрывает ее полностью, оставляя по краям лика широкие тени. В рассматриваемом произведении белильные высветления, завершающие моделировку, еще живописно «вплавленные» в вохрение, в иконах Кашинского чина выделяются более резко, графично в виде тонких штрихов.

Также «тверским» признаком в иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры следует считать почти полное отсутствие красного цвета (им выполнены лишь титулы по сторонам от лика Спасителя), характерный серо-голубой «надсвет» в личном, и преобладание в палитре ахроматических холодных тонов (сине-зеленых, сероватых, серовато-зеленых, водянисто-голубых, оливковых тонов). В этом сказывается характерный для тверской школы особый тональный принцип построения красочной гаммы, в которой предпочтение оказывается

⁴¹² Там же. С. 52–55.

⁴¹³ Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. Кат. 48.

ограниченному числу, как правило, тонально сближенных цветов, а красный используется по контрасту для «разжигания» колорита.

Полученные выводы подтверждают атрибуцию, предложенную В.М. Сорокатым – Тверь, но одновременно позволяют несколько изменить предложенную им датировку иконы «Богоматерь Боголюбская» из собрания ризницы Троице-Сергиевой лавры – с 30–40-х гг. XV века на 20-е гг. того же столетия.

Таким образом, у нас есть основание заключить, что рассмотренное нами миниатюрное по размерам, но продуманное во всех деталях произведение, принадлежит тверскому мастеру из аристократической художественной среды, проникновенно выразившему духовные устремления своей эпохи. Оно может считаться одним из «реперных» памятников искусства первой четверти XV в.

В этот период (1410–1420-е гг.), когда происходит переосмысление «раннерублевских» идеалов, многие русские художники адаптируют мотивы и образы, заимствованные из византийского искусства второй половины XIV в., а также из творчества Феофана Грека⁴¹⁴. Позднее эта тенденция заставляла исследователей ошибочно принимать памятники этого времени за произведения конца XIV столетия. Выбор иных, нежели произведения «рублевского» круга, образцов для подражания был продиктован желанием пусть иначе, но вернуться к передаче дистанции между образом на иконе и пространством зрителя. В этот период (1410–1420-е гг.) появляется ряд «добротных византизирующих произведений»⁴¹⁵ (такие, например, как упомянутая икона «Деисус» из Успенского собора Московского Кремля, миниатюры «Апостола» из Кирилло-Белозерского монастыря в ГРМ, миниатюры Евангелия из Троице-Сергиева монастыря (РГБ, М. 8655)). В то же время, уже в 1430-е гг. идеал вновь меняется, что было впервые замечено Э.С. Смирновой на примере новгородского искусства. По ее мнению, особым признаком новгородского изобразительного искусства третьего десятилетия XV в. становится увлечение классической традицией,

⁴¹⁴ Осташенко Е.Я. Икона «Деисус» первой трети XV века в собрании Музеев Московского Кремля. С. 320.

⁴¹⁵ Там же.

которое нашло выражение, как в самих формах, так и в общей гармонии и лиризме их интонационного строя. Например, она пишет об этом, анализируя резные изображения на створках Панагиара Евфимия II 1435 г.⁴¹⁶ Г.В. Попов обратил внимание на существование той же тенденции в московском искусстве. Гравированные изображения на «застенках» Евангелия Кошки, созданные, по его мнению, позднее, чем сам кодекс, в 1430-е гг., отличаются от психологически заостренных образов московского искусства времени митрополита Фотия (ум. 1431 г.), прежде всего, стремлением к идеализации⁴¹⁷. Оба автора объясняют данные особенности дальнейшим распространением и укоренением «рублевского» идеала в русской живописи⁴¹⁸. Иной точки зрения придерживается Е.Я. Осташенко, которая полагает, что данные изменения обусловлены совершенно новыми художественными процессами, которые приходят на смену стилю 1420-х гг.⁴¹⁹.

О том, как протекал дальнейший ход стилистической эволюции в этот период, дает представление один ранних списков чудотворного образа **«Богоматерь Владимирская»**, происходящий из ризницы Троице-Сергиевой лавры (СПМЗ, инв. № 4959, размер 34 x 27 x 1,7) (Рис. 22).

Произведение украшено басменным прочеканенным окладом из цельного листа серебра (отдельно крепится лишь нижнее поле) с полуфигурным Деисусом и образами святых на полях, плащиками-розетками, имитирующими скань, жемчужным оглавием Богоматери и жемчужным ожерельем. Точное соответствие оклада композиции иконы свидетельствует о том, что он был изготовлен специально для этого произведения одновременно с ним или вскоре после его создания.

⁴¹⁶ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 76.

⁴¹⁷ Попов Г.В. Евангелие апракос боярина Федора Андреевича Кошки. О позднейших дополнениях кодекса и некоторых аспектах развития столичного искусства эпохи митрополита Фотия // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. V Международная конференция 26–28 сентября 2006 г. Тезисы докладов. Сергиев Посад, 2006. С. 42.

⁴¹⁸ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 76; Попов Г.В. Евангелие апракос боярина Федора Андреевича Кошки. С. 41.

⁴¹⁹ Осташенко Е.Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV века из придела Благовещенского собора Московского Кремля. С. 357–376.

В каталогах Сергиево-Посадского музея памятник рассматривается как вклад князя Михаила Васильевича Образцова – известного военачальника и боярина Ивана III⁴²⁰. Во Вкладной книге монастыря (1673 г.) содержится запись о вложенном им образе Богоматери в очень похожем окладе, однако, названном там «Одигитрией», а не «Умилением». Автор одного из последних исследований Л.М. Воронцова предположила, что икона была заказана и передана в монастырь намного раньше – князем Юрием Звенигородским (умер в 1434 г.)⁴²¹.

Несмотря на многочисленные упоминания в научной литературе памятнику не было посвящено отдельного исследования.

Первым в науку произведение ввел Ю.А. Олсуфьев. Он датировал икону XIV или рубежом XIV–XV вв.⁴²², хотя и не приводил соответствующих стилистических аналогий. Исследователь ставил ее в один ряд с лучшими произведениями XIV–XV столетий – периода, который, по его мнению, был отмечен наивысшими достижениями русского иконописания. В то же время, он считал, что идеальная классическая гармония, отличающая памятники этой эпохи, в келейной иконе проявляется не в полной мере. При правильности овала лица, и строгом монументальном характере внешних контуров, «линии внутренних очертаний несколько склоны к натурализму»⁴²³. В первую очередь это относится к живому, не лишенному чувственного начала движению Младенца, которое наполняет идеальный отвлеченный смысл композиции почти «реальным» сюжетным содержанием. Данную особенность он рассматривал как примету еще не полностью сложившегося иконописного стиля XV в. Не соответствуют представлениям об идеальной гармонии, как он считал, и особенности колорита. В нём Ю.А. Олсуфьев отмечал [акцентированное] стремление к [внешней] красоте.

⁴²⁰ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 103. С. 77–78; Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика // Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 557.

⁴²¹ Воронцова Л.М. Новые данные о драгоценном уборе иконы «Богоматерь Владимирская» работы великокняжеских мастеров первой трети XV века // Материалы и исследования. Музеи Московского Кремля. Вып. 25. М., 2014. С. 21–34; Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. С. 55, 60.

⁴²² Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. С.83–84.

⁴²³ Там же.

Большое внимание исследователь уделит описанию системы личного письма. Он особенно выделял неконтрастное вохрение, нанесенное «толсто», так что «мазок едва заметен», но при этом блики даны совсем иначе – яркими, резкими движками.

Датировку иконы рубежом XIV–XV вв., как и выделенные Ю.А. Олсуфьевым приметы стиля, принимали авторы последующих каталогов Сергиево-Посадского музея (О.А. Белоброва⁴²⁴, Т.В. Николаева⁴²⁵). Новые замечания были высказаны относительно колорита. По словам О.А. Белобровой, колорит не соответствует понятию о тональной гармонии: «от общей гармонии красок несколько отклоняются нежно-голубые хитон Богоматери и ее платок»⁴²⁶. По ее мнению Т.В. Николаевой, во многом благодаря колориту мастер добивается «лиричности», «просветленности» образов, что, на ее взгляд, было указанием на принадлежность памятника к искусству рубежа XIV–XV вв.⁴²⁷. Дополнительное подтверждение этой датировки Т.В. Николаева видела в стилистике декора серебряного оклада, который она относил к тому же времени. Упомянутые исследователи подчеркивали принадлежность памятника к столичной традиции, считая его одним из самых «совершенных художественных произведений своего времени»⁴²⁸.

В работах, последовавших за первыми публикациями, предметом пристального интереса ученых становится не столько живопись иконы, сколько украшающий ее серебряный оклад. В них была подвергнута сомнению предложенная ранее датировка (рубеж XIV–XV вв.), а также утверждение, что памятник является одним из выдающихся произведений московского искусства⁴²⁹.

А.В. Рындина, которая первая подробно проанализировала особенности драгоценного убранства иконы, высказала предположение о создании его при дворе тверского архиепископа. Она полагала, что мастер буквально следовал

⁴²⁴ Белоброва О.А. Живопись XIV века // Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. М.: Искусство, 1968. С. 76.

⁴²⁵ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 103. С. 77–78; Она же. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л.: Аврора, 1969. Кат. 4. С. 30–31.

⁴²⁶ Белоброва О.А. Живопись XIV века. С. 76.

⁴²⁷ Николаева Т.В. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. С. 30.

⁴²⁸ Белоброва О.А. Живопись XIV века. С. 76.

⁴²⁹ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 103. С. 77–78.

балканской и византийской традициям декора окладов палеологовского времени, т.е. XIV столетия, что, по ее мнению, характерно для произведений тверской художественной традиции XV в.⁴³⁰ При этом исследовательница указывала, что прямые аналогии плетеных орнаментов, украшающих поля оклада, ей не известны. Особо она отмечала большое сходство подвесной гривенки, украшающей оклад, с цатой на иконе «Богоматерь Умиление» (Толгская) в ГОП, связывая ее также с Тверью⁴³¹. Московское происхождение памятника представлялось исследовательнице маловероятным из-за «архаичности», по ее оценке, стиля некоторых чеканных фигур. В то же время, она считала, что образцом для него мог послужить оклад, заказанный митрополитом Киприаном в Москве для чудотворной иконы «Богоматерь Владимирская» в конце XIV в., впоследствии, уже в 1420-е гг. при митрополите Фотии замененный на новый⁴³². О бытовании памятника в тверских землях, по мнению автора концепции, может свидетельствовать принадлежность иконы роду князей Образцовых, поскольку Василий Федорович Образцов был первым наместником Ивана III в Твери⁴³³.

Основанием для предложенной А.В. Рындиной новой датировки оклада иконы-пядницы «Богоматерь Владимирская» – первая треть XV в. – послужили «исламские» орнаментальные мотивы на его внешнем поле. По ее мнению, они появляются в русском ювелирном искусстве в наряде панагий, которые автор датировала не ранее первой четверти XV в.⁴³⁴ С этой датировкой, по ее мнению, согласуется и «зрелый стиль» живописи, созданной ближе к середине XV в. в Москве⁴³⁵.

Важные замечания касательно стилистики оклада иконы были сделаны М.А. Орловой. Она пришла к выводу, что тип восточного орнамента, о котором писала А.В. Рындина, появляется в русском искусстве значительно ранее, нежели первая

⁴³⁰ Попов Г.В. Иконопись // Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 141.

⁴³¹ Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика. Кат. 9. С. 557–560.

⁴³² От этого оклада сохранилась пластина верхнего поля с чеканным полнофигурным Деисусом, которая позднее она была перенесена на оклад рубежа XIV–XV вв., предназначенный для списка с Владимирской иконы в ГОП. См.: Рындина А.В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV в. // Древнерусское искусство: Исследования. и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 136–147.

⁴³³ Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика. С. 560.

⁴³⁴ В декоре панагии из Желтикова монастыря (утрачена) и на панагии из Кирилло-Белозерского монастыря (ГОП), которые она датирует первой четвертью и серединой – второй половиной XV столетия соответственно.

⁴³⁵ Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика. С. 560.

четверть XV в., – уже на рубеже XIV–XV вв. М.А. Орлова полагает, что на окладе представлена его более поздняя, по сравнению с декором панагий, стадия развития⁴³⁶. Данное наблюдение позволяет рассматривать в качестве возможной и более раннюю датировку оклада, чем первая треть – середина XV столетия. Большой интерес представляют замечания исследовательницы о принадлежности мастеров, использовавших эти мотивы, не к византийской, а к собственно древнерусской традиции искусства серебряного дела. Об этом, по ее мнению, свидетельствует не опосредованное, а прямое знакомство с золотордынским декоративно-прикладным искусством, откуда, как она считает, и был заимствован интересующий нас орнамент. Исследовательница полагает, что украшенные им произведения были, вероятно, изготовлены в каком-то крупном центре, при митрополичьем или архиепископском дворе.

Так же М.А. Орлова высоко оценивает и характер чеканки изображений на окладе иконы. По ее словам, «этот превосходный памятник поражает мастерством исполнения, продуманностью взаимодействий между орнаментальными и сюжетными частями»⁴³⁷.

Не во всем согласна с А.В. Рындиной и И.А. Стерлигова. Она полагает, что между привесом к окладу – «гривенкой» – и самим окладом отсутствует непосредственная связь. Это подвесное украшение, по ее мнению, было создано отдельно и раньше – на рубеже XIV–XV вв.⁴³⁸, и соответственно не может служить доказательством тверского происхождения всего оклада, который автор датирует серединой XV столетия⁴³⁹.

Еще одна точка зрения была высказана Л.М. Воронцовой. Она считает, что характер чеканки и «византинирующий» тип оклада выдают руку мастера, который был связан со столичной великокняжеской или митрополичьей

⁴³⁶ Орлова М.А. О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV – начала XV в. (К проблеме генезиса стиля орнамента) // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С.148–170.

⁴³⁷ Там же. С. 156.

⁴³⁸ Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV вв. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 219–220. Ил. 84.

⁴³⁹ Стерлигова И.А. Драгоценный убор русских икон XIV–XV вв. // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб., 1998. С. 228. Прим. 26.

мастерской, где совместно работали как русские, так и пришлые ювелиры⁴⁴⁰. Исследовательница считает, что икона «Богоматерь Владимирская» является вкладом не Василия Образцова, а Юрия Дмитриевича Звенигородского, который он, возможно, передал ее в обитель Св. Троицы в годы своего княжения в Москве (1433–1434 гг.). На это, по мнению Л.М. Воронцовой, указывают чеканные изображения его патрональных святых Георгия и Димитрия на полях. В этой связи отметим, что А.В. Рындина их появление в декоре оклада рассматривала как полностью соответствующее устойчивой византийской традиции декора, а также композиции развернутого древнерусского Деисуса⁴⁴¹.

Работы, посвященные окладу иконы, в значительной мере повлияли на появление новой датировки и самой живописи – первая треть XV в.⁴⁴² Вместе с ней изменяется и высокая оценка, данная прежде художественным достоинствам этого произведения. В частности, Л.А. Щенникова предполагает, что заказчик иконы хотя и принадлежал к аристократической среде, но живопись по уровню исполнения уступает первоклассным памятникам московского искусства близким по времени. К ним среди прочих она относит икону «Богоматерь Владимирская» из собрания В.А. Прохорова (ГРМ). По ее словам, лику Богоматери на иконе из Сергиево-Посадского музея присущи тяжелые и крупные пропорции, образ отличается несколько упрощенным и грубым написанием, сухостью трактовки светов и описей, которые производят впечатление «поновлений, сделанных, возможно, во время какой-то старой реставрации»⁴⁴³.

Подводя итог историографическому обзору, отметим, что авторами были высказаны достаточно противоречивые мнения, как в отношении датировки иконы «Богоматерь Владимирская», так и в плане оценки ее художественного своеобразия. Более изученным является оклад, датировка которого варьируется от первой четверти до середины XV в. Что же касается живописи, то предлагаемые

⁴⁴⁰ Воронцова Л.М. Новые данные о драгоценном уборе иконы «Богоматерь Владимирская» работы великокняжеских мастеров первой трети XV века С. 21–34. См. также: Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. С. 60.

⁴⁴¹ Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика. С. 560.

⁴⁴² Щенникова Л.А. Иконы Богоматери «Владимирской» в Троице-Сергиевом монастыре и их отношение к первым чтимым спискам чудотворного образа // Искусство христианского мира. Сб. статей. Вып. 6. М.: Изд-во ПСТБИ, 2002. С. 127. Никем из реставраторов и технологов это предположение не было подтверждено.

⁴⁴³ Там же.

исследователями датировки (рубеж XIV–XV вв., первая треть и середина XV столетия) до сих пор не подтверждали какими-либо стилистические аналогии и развернутые суждения о ее стиле. Это является еще одним поводом для уточнения ряда иконографических особенностей и стилистического своеобразия памятника.

На иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры представлен образ «Богоматерь Умиление» («Владимирской»), в том его варианте, который получил широкое распространение в московском искусстве в конце XIV – первой трети XV в. Ее композиция, в целом, сохраняет основные черты древнего чудотворного образа: Богоматерь держит Младенца на левой руке, склоняя к Нему свой лик. Христос, обращающийся к Матери, представлен в профиль, Его голова немного откинута назад, щекой Он прижимается к лику Матери, левой рукой (скрытой от зрителя) обнимает Ее за шею, а правой касается Ее левого плеча. Ножки Младенца изображены в активном движении, как бы в широком шаге на встречу к Богородице и, судя по вытянутой и опирающейся на край ковчега правой ножке, немного вверх.

Как правило, в качестве главного отличительного признака извода, представленного на иконе из ризницы Лавры, исследователи иконографии отмечают положение левой руки Богоматери. Действительно, на иконе XII в. она приподнята на уровень груди Христа, так что пальцы раскрытой в молитвенном жесте длани прикасаются к рукаву его золотого хитона. Низко опущенная крупная кисть правой руки Богоматери указывает на пластически убедительно переданный мотив несения Младенца. Ему соответствует взгляд Пресвятой Девы, обращенный к миру, которому Она жертвует Сына.

В рассматриваемой келейной иконе характер жестов и взгляда Богоматери претерпели заметные изменения. Во-первых, в ней руки Богородицы изображены на одном уровне, очертания кистей имеют почти зеркальное сходство. Во-вторых, отличие этого извода от иконы XII в. дает о себе знать в расположении ликов почти на одном уровне и в акцентуации внимания на ином, чем в иконе XII в., направлении взгляда – не во вне – в мир, предлежащий иконе, – а в сторону Младенца.

Новое решение, появившееся в искусстве на рубеже XIV–XV вв., видимо, было призвано обратить внимание на важность мотивов взаимного общения Богоматери и Младенца, т.е. на характер их диалога⁴⁴⁴. Самыми ранними примерами таких изменений в иконографии «Богоматерь Владимирская» являются небольшая икона из Благовещенского собора Московского Кремля (Рис. 23) и два списка в «меру и подобие» чудотворного образа, один из которых был создан для Успенского собора во Владимире, вероятно, Андреем Рублевым около 1408 г. (Рис. 24), а второй для Успенского собора Москвы мастером его круга в первой четверти XV в.⁴⁴⁵ К ним примыкает икона из собрания В.А. Прохорова первой четверти XV в. (ГРМ)⁴⁴⁶ (Рис. 26).

Отмечаемое в пределах практически одной и той же иконографической схемы различие манер исполнения показывает, как на протяжении относительно небольшого периода времени довольно существенно изменяется образный строй изображений.

Следуя новому варианту иконографии, создатель иконы из Троице-Сергиевой лавры все же несколько по-иному строит композицию. По сравнению с названными «списками» начала – первых двух десятилетий XV в., он сокращает расстояние между фигурами, сближая ладони рук Богоматери, высоко поднятых перед грудью. Не только правая, но и левая рука даны как бы в жесте молитвенного обращения, но вместе с тем, судя по мягкому склонению Ее головы и улыбке, художнику важно было акцентировать несколько иной мотив – своего рода встречи: Богоматерь принимает на руки явленного миру Спасителя и приветствует Его. Здесь повторяется почти буквально то же композиционное действие, что и в изображениях Сретения, но только в роли, обычно

⁴⁴⁴ Изображение «мысленного диалога» Богоматери с Младенцем в этом варианте иконографии рассматривалось как влияние иконографии «Богоматери Донской» конца XIV в., которой присуще сходное решение. См.: *Осташенко Е.Я.* Иконы раннего XV века в Кремле и их место в истории древнерусского искусства // *Московский Кремль XV столетия: Древние святыни и исторические памятники.* С. 199.

⁴⁴⁵ Иконы Успенского собора Московского Кремля XI – начала XV века. Каталог. Кат. 18. С. 176–180 (автор статьи кат. Н.Д. Маркина). Также см.: *Баранов В.В.* Технично-технологические особенности двух ранних списков Богоматери Владимирской из Успенских соборов Москвы и Владимира (по результатам новейших исследований) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/rublev/spiski-vladimirskaya.aspx> (дата обращения: 14.09.2024).

⁴⁴⁶ *Шалина И.А.* Маленький шедевр великого мастера: икона «Богоматерь Владимирская» из собрания В.А. Прохорова // *Русское искусство.* М., 2010. № 4. С. 78–81.

принадлежащей Симеону Богоприимцу, выступает сама Богородица. Склонение головы дополняет жест Марии, которым Она словно призывает каждого предстоящего иконе к такому же смиренному обращению к Спасителю, указывая на возможность приблизиться к Нему.

Обоснованность предложенной интерпретации подтверждает сравнение рассматриваемой нами иконы с самым ранним известным списком нового извода иконографии «Богоматерь Владимирская» иконой-пядницей рубежа XIV–XV вв. из Благовещенского собора Московского Кремля, а также с иконой 1408 г. из Успенского собора во Владимире (ВСМЗ), напрямую связанной с именем Андрея Рублева.

В иконе из Благовещенского собора (Рис. 23) сохраняется присущая первообразу легкая асимметрия в изображении рук – мотив чуть опущенной под тяжестью Младенца кисти Богоматери. Акцентируется левая моленная рука, которая сильнее выведена на передний план и ярче освещена. Ее движение, начинающееся от немного выдвинутого вперед плеча и находящее продолжение в склонении головы, отмечено конкретностью выражения весомости пластической формы, входящей в глубину композиционного пространства. Моление Богоматери является ответом на активное обращение к Ней Христа, которому подчинена вся Его фигура, и которое сопровождает энергичный взгляд, направленный к лику Пресвятой Девы. Взаимосвязанное движение Христа и Марии разворачивается как сценическое действие в глубине пространства композиции, сформированного путем тонко подобранного и точно выстроенного чередования световых и цветовых планов. Ощущение глубины пространства и его цельности создается особым тонально-колористическим строем иконы, в том числе благодаря сближению темно-оливкового тона санкирных подкладок в личном и хитона Христа, с которым контрастируют яркие многослойные моделировки карнации.

«Сюжетное» движение двух крупных фигур с осязательно трактованными объемами ликов и рук, направленное от переднего плана в глубину композиционного пространства, пересекается с движением света, идущего на

встречу им, что придает изображению на иконе из Благовещенского собора нечто, напоминающее сцены теофании. В образе младенца Христа еще сохраняется волевое демиургическое начало, заимствованное из живописи XIV в.

Уже в иконе 1408 г. (Рис. 24), в которой, как и в иконе из Благовещенского собора, сохраняется монолитность группы фигур Христа и Богоматери, но изменяется характер движения, его ритм и изображение композиционного пространства. В мимике, позах и жестах мы не находим признаков целенаправленного действия. Их ритм становится более протяженным, движение охватывает все пространство иконы, но не вторгается в его глубину и не обращено к миру, лежащему за его пределами. Художник стремится передать взаимодействие образа с молящимся лишь через мягкое склонение лика Богоматери к переднему плану и через направление Ее задумчивого, несколько отстраненного взгляда, идущего чуть выше головы Младенца. Христос и Богородица не смотрят друг на друга, но их взгляды пересекаются в пространстве композиции, давая постоянные импульсы для восприятия неостанавливающегося и продолжающегося в нем мерного ритма движения. Захватывая в орбиту своего притяжения сферу, не выходящую за пределы полей, оно постоянно возвращается к ядру композиции. В этом отношении здесь в точности соблюдается тот же принцип организации пространственного ритма, что и в «Троице» Андрея Рублева ок. 1411 г.

Полностью соответствует такому гармоничному соотношению пластики и пространства характер построения колористической композиции. В ней отсутствуют контрасты света и тени. Свет почти не отделяется от красочных пятен, но придает им свойство мягкого внутреннего свечения, которое, в свою очередь, сливается с зоной «тонкого» золотистого излучения, наполняющего пространство фона и полей.

В иконе из Троице-Сергиевой лавры (Рис. 22), по сравнению с названными произведениями, дают о себе знать новые стилистические интонации. В первую очередь они проявляются в особенностях построения композиционного пространства. Фигуры максимально выдвинуты вперед, но при этом их развороты

не нарушают границу передней плоскости изображения, движение удерживается в границах переднего плана, перед которым оно останавливается. Очертания объемов словно слегка «растягиваются» по плоскости, с чем соотносится способ написания личного с характерным ритмом белильных штрихов, нанесенных легко, без нажима, без светотеневых контрастов. Ровная светло-коричневая карнация, которая почти не различается по тону с легкой оливковой тенью у виска, нивелирует пластическую выразительность ликов. Одновременно возрастает роль темного хорошо заметного контура, очерчивающего их и кисти рук. Стремление максимально сократить, сузить композиционное пространство и выдвинуть фигуры на передний план, при этом не захватывая сферу предстоящего, проявляет себя в мотиве натянутой ткани, который присутствует в изображении покрытых длинными, спрятанными вовнутрь складками рукава хитона Младенца и мафория Богоматери на Ее плече, или приподнятого и плотно прилегающего к Ее шее края ворота капюшона мафория.

Анализируя композицию этой иконы, можно отметить, что фигуры Младенца и Богоматери не образуют ни того сильного движения навстречу друг другу, что мы видим в образе из Благовещенского собора, созданном на рубеже XIV–XV вв., ни того полного душевного и духовного единства, покоя, что отличает икону 1408 г. Образы Младенца и Богоматери в иконе из Троице-Сергиевой лавры не столь взаимосвязаны. В ней они представлены так, словно каждый из них исполняет свою особую сценическую роль, при том, что носителем действенного начала явно выступает Христос. Поза Младенца здесь намного более активная, чем в «рублевском» образе 1408 г. Движение направлено не в глубину композиции, а немного вверх. Правая нога Младенца всей стопой касается лузги ковчега, от которой Он отталкивается, приподнимаясь и порывисто устремляясь к Богоматери, чтобы прижаться щекой к Ее лику. Одновременно эта нога является прочной опорой, удерживающей и Его фигуру, и всю композицию. Ножка сильно вытянута по диагонали, что усиливает значение восходящей линии, которой подчиняется все движение фигуры Христа. При этом оно утрачивает прежнюю длительность временного развертывания, действие кажется

приходящим к цели и завершению. Сам характер организации композиционного действия подчинен передаче времени действия, которое, как будто, не предполагает длительного молитвенного собеседования с образом. Этот мотив акцентирует как будто случайный ракурс чуть повернутой левой стопы Христа.

Одновременно мастер явно стремится показать, что действие открывается молящемуся в кульминационный момент, и предлагаемое решение композиции призвано подчеркнуть его праздничный характер. Склонение Марии, Ее высоко и синхронно поднятые в молении руки, не являются прямым сюжетным ответом на активное обращенное к Ней движение Младенца. Она уже ожидает Его и даже слегка опережает Его, будучи готова принять на руки. Именно поэтому в движении Ее фигуры нет того же оживления, что в иконе рубежа столетий. Оно не выходит за границы окружающего Ее композиционного пространства в отличие от движения фигуры Христа, к Ней тянувшегося. Свет, входящий вместе с Христом в пространство композиции, усиливает ощущение Его присутствия и близости.

Своеобразие рассматриваемого произведения из ризницы Троице-Сергиевой лавры позволяет уточнить сравнение его с еще одним памятником той же иконографии, и особо близким по построению композиции – иконой из собрания В.А. Прохорова в ГРМ (Рис. 26)⁴⁴⁷.

Композиции двух икон схожи тем, что руки Богоматери изображены на одном уровне перед грудью, что не встречалось ни в иконе-пяднице из Благовещенского собора, ни в иконе 1408 г. (ВСМЗ). Однако в произведении из ГРМ они не смещены влево, в сторону Младенца, и не сближены между собой, а заметно разведены. Их кисти расположены практически симметрично относительно центральной оси, что усиливает ритм смены входящих в композицию цезур фона. Левая рука оказывается обрамленной широким «полем» темно-вишневого мафория, выделяющим ее в общей композиции и

⁴⁴⁷ Помимо датировки этого произведения началом XV в. (См: *Шалина И.А.* Маленький шедевр великого мастера: икона «Богоматерь Владимирская» из собрания В.А. Прохорова. С. 78–81), существует мнение относительно более позднего времени создания памятника в первой трети XV в., высказанная Е.Я. Осташенко. См.: *Осташенко Е. Я.* Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. из придела Благовещенского собора Московского Кремля. С. 370.

подчеркивающим тему деисусного предстояния Богоматери. Одновременно раскрытые руки Богородицы создают неглубокое, но осязаемое пространство, в котором представлена сложная фигура Младенца. Оно не столь активно и не находит прямого отклика в пространственном движении Богородицы, как в иконе 1408 г., и в то же время, не столь собрано и требует более длительного раскрытия во времени, чем в иконе из ризницы Лавры. Поза Христа с вытянутой не до конца ножной и выпрямленной спиной свидетельствует, что и Его действие не завершено. Оно находит продолжение в композиции в движении света, который не излучается в прилегающее к иконе пространство⁴⁴⁸, как в произведениях раннего рублевского времени, а уходит в глубину материи. От фигуры Христа, хитон которого словно соткан из золотых нитей ассиста, свет переходит на лик Богородицы, но не погружается в глубину его карнации, а поглощается цветом ее не яркого по тону, сине-голубого платановая и темно-вишневого мафория. Позы Младенца и Марии, объединяющее их фигуры движение света в глубину, превращают изображение в сцену моления, имеющую характер личной встречи Богоматери с божественным Светом. Действие дается как доступное для созерцания предстоящему иконе человеку, но его положение определяется как находящееся за пределами композиционного пространства изображения. Данное решение подчеркнуто также тем, что, благодаря чуть прикрытым векам, взгляд Богородицы кажется обращенным вовнутрь, а не адресованным непосредственно ни к Младенцу, ни к молящемуся. Драматический момент, подчеркивающий страстный характер сцены, выражен напряженным ритмом движения фигур, несколько затрудненным и разворотами форм в пространстве, что сообщает сдержанность позе Богородицы, жестам ее рук. Эту особенность усиливает колорит, в котором присутствует сочетание красновато-охристой подложки на ризах Младенца и Его красного препоясания, с темным пурпуром одежд Богоматери, передающее глубокое внутреннее духовное сосредоточение участников сцены.

⁴⁴⁸ Шалина И.А. Маленький шедевр великого мастера: икона «Богоматерь Владимирская» из собрания В.А. Прохорова. С.80.

Характер изображения иконного пространства в иконе из ГРМ, в котором акцентируется значение переднего плана, роль цезур (в данном случае, особенно выразительны цезуры, которые образованы темным полем мафория), разработка страстных мотивов в иконографии, как и утрата образом прежней теофанической направленности находят аналогии искусстве 1420-х гг., прежде всего, в иконах Троицкого иконостаса 1425–1427 гг. (о которых подробнее говорилось в очерке, посвященном иконе «Богоматерь Донская»).

В отличие от иконы «Богоматерь Владимирская» из собрания А.В. Прохорова, в иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры, несмотря на ассоциации с композициями Сретения (*их напоминает и оживленная поза Младенца, и кисть Его раскрытой руки, которой Он не только благословляет, но словно хочет ухватиться за край мафория, – курсив мой, Е.С.*), страстной мотив в иконографии не выступает на первый план, прежде всего благодаря праздничному звучанию колористической гаммы. Нарушая нежную тональную гармонию вишневого и голубого и прямо перекликаясь с красным тоном карнации лиц, золотой ассист и красно-коралловый цвет препоясания Христа вносят сильные, звучные ноты в эмоциональный строй произведения. Изображение Богородицы в большей степени характеризуется ее спокойным, улыбчивым (умиленным) ликом, плавными очертаниями практически симметричного силуэта, подчеркнуто нежными колористическими сочетаниями вишневого и голубого.

Гармоничному характеру образов соответствуют особенности построения композиции. Круглящиеся линии силуэтов, прежде всего Богоматери, плавно свисающий с ее правой руки край мафория, красиво и равномерно драпированная тесьма на капюшоне мафория указывают на то, что пространство и пластические объемы не «сталкиваются» между собой как в произведениях 1420-х гг. (например, в рассмотренной ранее иконе «Богоматерь Умиление» («Донская»)), не образуют напряженный восходящий пространственный ритм посредством выразительных тянущихся вверх цезур фона и упругих контуров фигур. Драматические интонации сменяются стремлением к гармонии, эмоциональной

мягкости, просветленному колориту, что несколько может напоминать произведения начала XV столетия. Однако от них композицию иконы отличает не только отмеченные особенности построения пространства, но и новый характер взаимоотношения света и цвета. В памятниках начала XV в. они не отделены друг от друга, цвет словно лучится изнутри формы. Отличается их взаимоотношение и от того решения, которое присуще иконе из собрания А.В. Прохорова, где свет максимально концентрируется на изображении фигуры Младенца и затем гаснет постепенно, уходя в глубину материи. В иконе же из Сергиево-Посадского музея свет становится внешним. Он свободно распространяется по всей композиции, оставаясь на поверхности форм в виде многочисленных элементов, выделенных ассистной разделкой – на широкой кайме на капюшоне мафория Богоматери и на бахrome на ее плече, а также в виде резких длинных белильных штрихов на лицах, которые не входят в глубину карнации и зрительно легко от нее отделяются. Ю.А. Олсуфьев справедливо считал такую манеру письма одной из наиболее ярких стилистических примет анализируемого нами произведения⁴⁴⁹.

Отмеченные стилистические признаки келейной иконы из Сергиево-Посадского музея «Богоматерь Владимирская» не позволяют согласиться с ранее предложенной ее датировкой – конец XIV – начало XV в. В основе ее лежит утвердившийся в науке подход к периодизации искусства XV столетия, происходящий из концепции постепенного развития общих тенденций. Не допускающая каких-либо принципиальных качественных изменений на коротких временных этапах, она исключала возможность более четкого различения датировок памятников. Тем не менее, исследователи выделяли отдельные признаки, касающиеся характеристик художественного образа, которые, если и не говорили о необратимости хода эволюции, то позволяли датировать памятники в рамках двух – трех, а то и одного десятилетия. Особенно показательны в этом отношении труды Э.С. Смирновой⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ Олсуфьев Ю.А. *Опись икон Троице-Сергиевой лавры*. С.83–84.

⁴⁵⁰ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. *Указ. соч.*

Наиболее же полно принципиально новый подход к анализу процесса эволюции стиля получил в статьях Е.Я. Осташенко⁴⁵¹. Исследовательница показала, что начавшийся еще в 1410-е гг. процесс усиления роли ритма пространственного движения, в которое активно вовлекаются цезуры фона, при одновременном ограничении свободы движения и весомости пластических форм, уже в первой четверти XV столетия приводит к заметным изменениям в образном строе произведений живописи. С наибольшей яркостью это демонстрируют такие выдающиеся памятники как иконы иконостасов Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры и Успенского собора в подмосковном Дмитрове. Отражение этого процесса мы отмечаем, анализируя иконы «Богоматерь Умиление» и «Богоматерь Боголюбская», описанные ранее.

Как показывает пример келейной иконы «Богоматерь Владимирская» из ризницы Лавры, на этом развитие процесса не останавливается, что особенно очевидно при сравнении с иконой близкой по композиции – «Богоматерь Владимирская» из собрания А.В. Прохорова 1420-х гг. Уже очень скоро появляются качественно новые черты, дающие основание говорить об изменении художественных вкусов и идей. Ближайшие аналогии рассматриваемому памятнику можно найти в произведениях, которые могут быть с большой долей уверенности датироваться третьим десятилетием XV столетия. Среди них в первую очередь следует назвать миниатюры Аникиева Евангелия (БАН. 34.7.3)⁴⁵², небольшую икону «Богоматерь Владимирская» из Покровского монастыря в Суздале (ВСМЗ)⁴⁵³ (Рис. 25), икону «Рождество Христово» из верхнего придела Благовещенского собора Московского Кремля⁴⁵⁴, иконы-таблетки из Сергиево-Посадского музея-заповедника⁴⁵⁵, иконы «Кашинского чина» (ГРМ, ГТГ)⁴⁵⁶,

⁴⁵¹ Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005; Она же. Икона «Деисус» первой трети XV века в собрании Музеев Московского Кремля. С. 305–327.

⁴⁵² Смирнова Э.С. Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента первой трети XV века. С.171–192.

⁴⁵³ Иконы Владимира и Суздаля. Кат.6. С. 78–81. (Автор статьи Щенникова Л.А.)

⁴⁵⁴ Осташенко Е. Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. из придела Благовещенского собора Московского Кремля. С. 357–376.

⁴⁵⁵ Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника. Новые поступления и открытия реставрации. Альбом-каталог. Сергиев Посад, 1996. Кат. 1 (1а – 12 б).

⁴⁵⁶ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. Кат. 14–16. С. 290–304.

«Богоматерь Тихвинская» из придела Благовещенского собора Московского Кремля⁴⁵⁷.

Живопись названных произведений характеризует новый принцип образной трактовки пространства. Из заряженной энергией плотной среды, заметно влиявшей на характер движения пластики, несколько затруднявшей его, оно превращается в более нейтральную среду, не препятствующую разворотам фигур, но в то же время и не формирующую пространство, уходящее планами в глубину. Последние начинают выстраиваться вверх параллельно плоскости фона. С особой наглядностью это демонстрируют праздничные иконы Кашинского чина и икон-таблеток из ризницы Лавры, где фигуры часто изображаются друг над другом, что создает впечатление панорамности и одновременно ощущение открытого пространства⁴⁵⁸. Эту особенность подчеркивают часто встречающиеся в сценах праздников персонажи, представленные в момент вхождения в композицию. Акцентируется мотив входа, принципиально важный и для рассматриваемого нами произведения, также в миниатюрах греческого Евангелия из монастыря Ивиرون на Афоне (1433 г.)⁴⁵⁹. Он представлен в них персонификациями символов евангелистов, влетающих на крыльях в композиции из-за архитектурных кулис.

Схожим способом организации иконного пространства отмечена икона «Богоматерь Владимирская» из Суздаля. Формат средника, тяготеющий к квадрату, и расширяющиеся в обе стороны от фигуры Богоматери цезуры золотого фона, переходящие в столь же широкие поля иконы, акцентируют ритм движения, направленного не в глубину пространства, а вдоль фона. Плавно отступающий на задний план неглубокий ковчег доски, очень деликатно скрывающий почти полное отсутствие объема у пластической формы, столь же тонко подчеркивает некоторую удаленность образа Богоматери от предстоящего. Пространственная среда кажется легкой, воздушной, лишенной какого-либо внутреннего движения, никак не воздействующей на форму. Движения фигур, их

⁴⁵⁷ Щенникова Л.А. Станковая живопись // Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А. Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М. Искусство, 1990. С. 67.

⁴⁵⁸ Лифшиц Л.И. Четыре иконы «Сретение» XV века: как изменяется режиссура // Искусствознание. М., 2020. № 4. С. 37–38.

⁴⁵⁹ Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. Ил. на с. 276–277.

плавные развороты настолько замедленны, что, кажется, близки к полной остановке. В них отсутствует энергия, пространственная устремленность, они полностью лишены того внутреннего импульса, который в живописи 1410–1420-х годов выдвигал форму на передний план, создавая перед ней зону напряжения, подчеркивающую существование почти непреодолимой границы между образом и молящимся. Но при этом пространство, предлежащее иконе, остается открытым для входа, что с точностью совпадает с организацией композиции иконы «Богоматерь Владимирская» из собрания Троице-Сергиевой лавры.

Стилистическую близость этих памятников, как и близость их с миниатюрами Аникиева Евангелия, обнаруживают также общность приемов письма и построения колористической гаммы. Они основываются на принципе тонкого, но отчетливого разделения последовательно наносимых друг на друга красочных слоев и завершающих моделировку абсолютно чистых белил в личном, с которыми в доличном часто сочетается золотой ассист. В подборе красочных аккордов особо часто встречаются сочетания ярко-голубого цвета с золотом, белилами, золотистыми охрами, нежными оттенками палевого и вкраплениями пятен светло-красного цвета.

К произведениям этого же этапа может быть отнесен упомянутый выше образ «Богоматери Тихвинской» из Благовещенского собора Московского Кремля⁴⁶⁰, который Е.Я. Осташенко справедливо датирует второй четвертью XV в.⁴⁶¹ Пластические формы представлены в одном узком пространственном слое, приближенном к переднему плану, однако, при взаимодействии с фоном они не создают характерного для искусства 1420-х гг. напряжения, привносящего экспрессию в трактовку образа. Пространство расширяется, развороты фигур становятся более плавными и замедленными, а сам образ эмоционально смягченным.

Похожий способ изображения рельефа формы, в котором отдельно даются все моделирующие слои, такие же технологические способы изображения ликов с

⁴⁶⁰ Щенникова Л.А. Станковая живопись. С. 67. Ил. 198–199.

⁴⁶¹ Осташенко Е. Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. из придела Благовещенского собора Московского Кремля. С. 370.

помощью бликов встречается на фресках из церкви Рождества Иоанна Предтечи в с. Городня⁴⁶².

К стилистически близкому кругу произведений должна быть также отнесена двусторонняя кипрская икона «Богоматерь Одигитрия»⁴⁶³ с изображением «Распятия» (Никосия, церковь Фанеромени) (Рис. 27), которая схожа с рассматриваемой иконой способом изображения пространства, характером движения, пришедшего к завершению, особенностями личного письма, и особой нежностью, лиричностью образа. В ней так же усиливается роль красного цвета, который в сочетании с синим, золотом и коричнево-вишневым дает звучный аккорд, создавая особое приподнятое, торжественное, праздничное настроение.

Столь звучная и одновременно изысканная красочная гамма удерживается в живописи разных регионов вплоть до начала 1440-х годов, о чем позволяет говорить новгородская «Пучежская плащаница» 1441 г. (ГОП). Большое значение киновари и холодных тонов в колорите не типичны для Твери, с которой прежде связывали оклад иконы⁴⁶⁴, однако, характеризуют московскую традицию.

Датировку иконы «Богоматерь Владимирская» из Сергиево-Посадского музея 1430-ми гг. косвенно подтверждают выводы, полученные М.А. Орловой, относительно «генетической» связи басменного орнаментального декора на полях оклада с панегиями начала XV в., но представленного более поздним этапом развития.

Можно предположить, что выделенные стилистические особенности келейной иконы «Богоматерь Владимирская», связанные в первую очередь с трактовкой пространства и колорита, служили легко узнаваемыми приметами, характеризующими художественный идеал своего времени, на которые ориентировался автор оклада. Тонкое понимание чеканщиком художественных задач, которые решал иконописец, могло быть возможным только при условии их

⁴⁶² Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне: Каталог выставки. Музей русской иконы 12 февраля – 30 марта 2015 г. / И.А. Шалина. М.: Каламос, 2015.

⁴⁶³ Сокровища Кипра: Древнее искусство. Искусство средних веков. М.: Искусство, 1976. Табл. XIII, XIV.

⁴⁶⁴ Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика. С. 560.

тесного сотрудничества в одном крупном художественном центре. Это могла быть княжеская или митрополичья мастерская⁴⁶⁵.

Таким образом, икона «Богоматерь Владимирская» из ризницы Троице-Сергиевой лавры попадает в число редких памятников аристократического слоя столичной живописи 1430-х гг. Приведенные ей аналогии свидетельствуют, что развитие московского искусства происходило синхронно с развитием стиля в других местных школах. В рассмотренной иконе не обнаруживается усиление линейного и пространственного ритма, появившегося в искусстве в 1420-е гг. (им отмечены «Богоматерь Умиление» («Донская»), «Богоматерь Боголюбская», – курсив мой, Е.С.), т.е. той особенности, которая, по мнению Г.В. Попова, в это время способствовала дальнейшему сложению «дионисиевского» стиля в искусстве Москвы. Наоборот, как показывает исследование стиля иконы «Богоматерь Владимирская», этот признак ослабевает, в связи с изменением характера композиционного пространства, утрачивающего прежнюю энергию. Данная особенность ранее прослеживалась на примере памятников региональных традиций, в частности тверской школы, – иконы «Рождество Христово» из придела Благовещенского собора Московского Кремля⁴⁶⁶ или икон-таблеток из ризницы Троице-Сергиевой лавры (СПМЗ)⁴⁶⁷. Однако важно подчеркнуть, что и датированные произведения московского искусства так же могут быть тому подтверждением. К ним относится шитая палица с изображением сцены «Сошествие во ад» 1438/39 гг. (ЦМиАР). В данной композиции движения фигур предстоящих праведников достаточно свободны, чтобы говорить об их подчинении линейному ритму, а образованные ими группы с двух сторон от Христа скорее «распадаются» в стороны от центра, чем образуют продолжение внешних кругов его славы, как это было в иконе «Богоматерь Боголюбская» 1420-х гг. (Рис. 13).

⁴⁶⁵ Дополнительным аргументом является его «идеальная пригнанность». См.: Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика. Кат. 9. С. 557–560.

⁴⁶⁶ Осташенко Е. Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. из придела Благовещенского собора Московского Кремля. С. 357–376.

⁴⁶⁷ Лифшиц Л.И. Четыре иконы “Сретение» XV века: как изменяется режиссура. С.37–39.

Художественный идеал искусства 1430-х гг., в котором исследователи отмечали обращение к классическому образу и лиризм интонационного строя (например, резные изображения на створках Панагиара Евфимия II 1435 г.)⁴⁶⁸, не является идентичным идеалу московского искусства раннего «рублевского» времени, прежде всего, из-за существования невидимой границы, которая стала отделять образ и мир предстоящего иконе. Можно согласиться с Е.Я. Осташенко, по словам которой, стремление к гармонии, к классической форме, к поэтической передаче художественного образа является общим признаком данного этапа, появившегося в связи с тем, что изображение утратило свою теофаническую направленность. В композициях произведений этого периода, по словам Е.Я. Осташенко, «незримо разлито ощущение божественного присутствия», которое переживают и изображенные персонажи и реальный зритель, однако, все они «находятся в равном удалении от Бога»⁴⁶⁹ т.е. не вступают с Ним в прямой диалог или соприкосновение. Эта особенность пространственного построения, по мнению таких исследователей как Дула Мурики⁴⁷⁰ и Е.Я. Осташенко⁴⁷¹, может уже свидетельствовать о завершении палеологовского периода в византийской и древнерусской живописи, однако, изображение пластической формы и идеал в памятниках этого времени все еще находятся в тесной генетической связи с искусством палеологовского времени. Варианты новых решений, напрямую не связанных с византийским искусством, появятся уже на следующем этапе эволюционного развития.

⁴⁶⁸ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 76.

⁴⁶⁹ Осташенко Е. Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. из придела Благовещенского собора Московского Кремля. С. 367.

⁴⁷⁰ Mouriki D. The wall-painting of the Pantanassa at Mistra. P. 217–250.

⁴⁷¹ Осташенко Е.Я. Стилистическая концепция живописи середины XV века. С. 271–294.

Глава III: Иконы 1440 – 1460-х гг.

В отечественной искусствоведческой литературе издавна сложилась традиция выделять в периодизации древнерусской живописи XV в. два этапа, которые условно охватывают первую и вторую половину столетия. В то же время, такое разделение этапов не находит четкого обоснования. В основном исследователи указывают на то, что в памятниках первой половины XV в., несмотря на те или иные подвижки, сохраняются прочные связи с позднепалеологовским искусством. Начиная же с середины этого столетия, они становятся менее ощутимы, что принято рассматривать как свидетельство начала самостоятельного пути художественной эволюции, не связанной с развитием поствизантийской живописи. Казалось бы, завершение того периода, который принято называть «позднепалеологовским», должно было вызвать очевидные изменения в образном строе живописи того времени и стать важнейшей вехой для искусства XV столетия, своего рода «точкой отсчета» для нового этапа в его истории. Однако на вопрос, в чем именно выражено содержание нового этапа, в научной литературе однозначного ответа пока не существует, особенно учитывая то обстоятельство, что реминисценции позднепалеологовской традиции авторы отмечают также в памятниках второй половины – конца XV в.

Сложность в осмыслении художественных процессов во многом связана с большими трудностями в датировке произведений второй – третьей четверти XV в., – периода промежуточного, разделяющего этапы, ознаменованные творчеством Рублева и Дионисия, значительно лучше изученные исследователями. Почти полное отсутствие документально датированных памятников иконописи, созданных около середины XV столетия, во многом обусловило недостаток четких и понятных стилистических критериев для надежной атрибуции произведений этого периода. Правда, в последние годы благодаря появлению многочисленных публикаций, посвященных монументальным росписям, о времени создания которых сообщают летописи и другие письменные источники, а также произведениям лицевого шитья, резьбы по дереву, миниатюрам рукописей, датируемым по вкладным записям и филиграммам

бумаги⁴⁷², относящихся ко второй и третьей четверти XV столетия, и в этой области истории древнерусской живописи наметились существенные сдвиги. Особенно должны быть выделены труды Г.В. Попова⁴⁷³ и Э.С. Смирновой⁴⁷⁴, определяющие основное направление в развитии искусства второй половины XV в. Исследователи выделяют отдельные вехи, обозначающие эволюционный процесс, приближающий эпоху Дионисия. Они полагают, что начатая во второй четверти XV в. эволюция, основанная на «переработке творческого наследия Андрея Рублева», включающая усиление признаков, которые прежде в науке определяли значение «графического» стиля⁴⁷⁵, в том числе отказ от ценностей палеологовской живописи, уже около середины XV в. приводит к существенным изменениям стилистики изобразительного искусства, что хронологически совпадает с падением Константинополя в 1453 г. Однако дальнейшие этапы развития стиля продолжают рассматриваются не как периоды, обладающие своим лицом, а лишь как однородные промежуточные звенья одной и той же цепи эволюции, словно на протяжении длительного времени художники постепенно, но абсолютно осознанно приближались к желаемому идеалу, который им удалось достичь в самом конце XV столетия. Памятники этого времени, которые

⁴⁷² Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне: Каталог выставки. Музей русской иконы 12 февраля – 30 марта 2015 г. / И.А. Шалина. М.: Каламос, 2015; *Лифшиц Л.И.* О границе понятий «дионисиевский стиль» или «стиль Дионисия». С. 125–138; *Шалина И.А., Крюканова О.В.* Древнейшая плащаница «живописного» стиля из Успенского собора Тихвинского монастыря // Новгород и Новгородская земля. Материалы научно-практической конференции 13–15 октября 2020 г. Выпуск 9. Великий Новгород, 2023. С. 133–154. См. также *Шалина И.А.* Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея и ее место в псковском искусстве XV в. С. 141–156; *Царевская Т.Ю.* Новгородская монументальная живопись третьей четверти XV века // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный Паломник, 2005. С. 26–39; *Солодовникова Е.Б.* Произведения резчика Амвросия в контексте представлений о русском искусстве середины XV века // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Духовное служение Отечеству. Материалы IX Международной научной конференции. 16–17 октября 2014 г. Сергиев Посад, 2016. С. 316–323; *The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete/ Ed. By Maria Vassilaki.* Lund Humphries in association with The Benaki Museum. Athens, 2011.

⁴⁷³ *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975; *Попов Г.В., Рындина А.В.* Указ. соч.; *Попов Г.В.*, Вопросы изучения творчества Дионисия // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный Паломник, 2005. С. 9–25.

⁴⁷⁴ *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч.; *Смирнова Э.С.* Московская икона XIV–XVII веков. Л.: Аврора, 1988; *Она же.* Иконы Новгорода XI – XV веков. С. 27–72; *Она же.* Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV в. М.: Наука, 1994; *Она же.* Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 2011.

⁴⁷⁵ Сам этот термин Г.В. Попов и Э.С. Смирнова как правило не используют. Однако предполагается, что искусстве XV века прослеживается тенденция к постепенному усилению графического элемента, к «минимальной выявленности объема и высветлению гаммы» (см.: *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы. С. 67.), что в целом соответствует представлению о графическом стиле, которое встречается в трудах В.Н. Лазарева.

выпадают из данной парадигмы художественного развития, принято рассматривать в контексте представлений о существовании архаизации – сознательной, обусловленной особенностями заказа, местного вкуса, или неосознанной, которую объясняют традиционной манерой письма мастеров старшего поколения или принадлежностью памятника к низовым слоям культуры.

Иной взгляд на художественную эволюцию искусства во второй половине (третьей четверти) XV в. представлен, прежде всего, в работах Е.Я. Осташенко⁴⁷⁶, которая полагает, что серьезные стилистические сдвиги в искусстве происходят несколько ранее середины XV столетия. По ее мнению, о начале поствизантийского периода следует говорить, начиная со второй половины – конца с 1430-х гг. Последующие же несколько десятилетий в искусстве, как она считает (вплоть до 1460-х гг.), были ознаменованы развитием «пластического стиля», названного ею так в связи с ослаблением роли (вплоть до почти полного исчезновения) пространственного ритма⁴⁷⁷.

Исследовательница полагает, что данные изменения были обусловлены начавшимся еще в 1430-е гг. процессом, который определял поиск иных, нежели в византийском искусстве, средств выражения. Новые задачи, которые стояли перед художниками, сближали их позиции с западноевропейскими мастерами эпохи готики⁴⁷⁸. Это нашло воплощение заимствованиях на уровне зрительных впечатлений из европейского искусства в ряде русских памятников. В частности, по ее мнению, нейтральная среда в живописи самого конца 1430-х – начала 1440-х гг. уплотняется, превращаясь в подобие твердого задника западного европейского алтаря. Так же происходит отказ от классического образа в пользу более индивидуально заостренного и напряженного.

Таким образом, можно констатировать, что на сегодняшний день в науке нет единства мнений относительно сущности тех художественных процессов, которые бы определяли характер стилистической эволюции живописи второй трети XV в. Возможность использования и уточнения предложенных в литературе

⁴⁷⁶ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 442–470.; Она же. Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья в Пскове. С. 316–341.

⁴⁷⁷ Осташенко Е.Я. Стилистическая концепция живописи середины XV века. С. 271–294.

⁴⁷⁸ Осташенко Е.Я. Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV в. С. 154–184.

критериев и подтверждения верности или ошибочности выводов о границах отдельных этапов периодизации может быть проверена только на примере анализа конкретных памятников, обладающих исключительно высокими художественными достоинствами, но сегодня имеющих в литературе широкие или, нередко, спорные датировки и атрибуции.

К произведениям, свидетельствующим о том, каким был процесс художественной эволюции во второй трети XV в., относится икона-пядница – **«Богоматерь Тихвинская»**, или «Богоматерь Одигитрия», в серебряном басменном окладе XVI в.⁴⁷⁹, происходящая из ризницы Троице-Сергиевой лавры (СПМЗ, инв. № 5001, размер 33,5 x 26 x 1,7) (Рис. 28). На тыльной стороне ее доски сохранились две «сорочки». Одна из них – верхняя – содержит надпись: «Глинсково», что как будто согласуется с Описью 1641 г., в которой говорится, что икона была вложена в монастырь князем Иваном Михайловичем Глинским, одним из самых влиятельных бояр второй половины XVI в.⁴⁸⁰ На нижней, более древней «сорочке», имеется еще одна надпись: «Замыцких», свидетельствующая о том, что ранее пядница с образом Богоматери принадлежала другой княжеской семье. В XVI в., вероятно, как чтимая родовая святыня образ был украшен серебряным басменным окладом с позолоченными венчиками.

Памятник издавна вызывает у ученых большой интерес благодаря нестандартному художественному решению и хорошему состоянию сохранности (заметная утрата существует только на месте вытянутой вперед левой ножки Младенца), а также сведениям о принадлежности его к кругу домашних святынь русской знати. В научную литературу икона, представляющая поясное изображение Богоматери с Младенцем, сидящим на Ее левой руке, вошла под именем «Богоматерь Тихвинская», которое было предложено ее первым исследователем Ю.А. Олсуфьевым⁴⁸¹. Под этим названием икона впоследствии упоминалась и другими авторами, за исключением В.Н. Лазарева, который

⁴⁷⁹ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 102. С. 76–77.

⁴⁸⁰ Опись Троице-Сергиева монастыря 1641/42 года: исследование и публикация текста /Л. А. Кириченко, С. В. Николаева. М.: Индрик, 2020. С. 255.

⁴⁸¹ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. № 4/142. С.76.

предпочел более общее обозначение данного иконографического типа – «Богоматерь Одигитрия».

Действительно, композиция памятника не во всем соответствует иконографии «Тихвинской Богоматери», важными особенностями которой, помимо сильного, почти профильного, разворота фигуры Младенца и Его скрещенных ножек, являются золотисто-охристый гиматий, полностью окутывающий фигуру Христа; наклон корпуса вперед к Богородице и жест руки, выдвинутой вперед, с горизонтально развернутым свитком. Взгляд Младенца в этой композиции обычно обращен на Богородицу, тогда как Она смотрит на зрителя. В нашем случае гиматий необычного светлого коричневатого-розового цвета спущен с плеч, под ним виден светло-голубой с синими клавами хитон. Взгляды Христа и Богоматери устремлены друг на друга. Иначе представлен и жест левой руки Младенца – она сильнее прижата к корпусу, а ее кисть приподнята, свиток развернут вертикально. Христос отклоняется от Богоматери, словно откидывается на натянутый край мафория, которым покрыты Его плечи.

Отличия от композиции «Тихвинской Богоматери» заставляют рассматривать данный вариант иконографии в более широком контексте, особенно учитывая, что списки с чудотворного образа «Тихвинской» иконы получают распространение только в первой трети XVI в.⁴⁸² Его более ранними прототипами принято считать иконы Богоматери Перивлепты, представляющие собой композиции типа Одигитрии, в которых фигуры Богоматери и Младенца обращены друг к другу. В частности, этот вариант представлен иконой из Сергиево-Посадского музея-заповедника конца XIV – начала XV вв.⁴⁸³, а также иконой из Охрида начала XIV в.⁴⁸⁴ (Рис. 29) На знаменитой иконе из Охрида присутствуют те же особенности, что и в рассматриваемом келейном образе – Младенец отклоняется назад, как бы опираясь на руку Богоматери. К близкому иконографическому типу Перивлепты относится также икона из Ватопедского

⁴⁸² Шалина И.А. Чудотворная икона Богоматери Тихвинской в истории московского государства конца XV – первой половины XVI века // История и развитие церковно-государственных отношений на примере Тихвинского успенского монастыря. К 450-летию со дня основания обители. Материалы круглого стола. СПб. 2010. С. 25.

⁴⁸³ Попова О.С. Византийские иконы XIV – начала XV века в собраниях России // Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М.: Северный Паломник, 2006. С. 2–29. Табл. 99, 100.

⁴⁸⁴ Nikolovsky D. The icon painting in Macedonia. Skopje, 2010. P.25. Табл. 26.

монастыря последней четверти XIII в.⁴⁸⁵ (Рис. 30) Данный иконографический извод отличает положение слегка откинувшейся фигуры Младенца, определявшее в свою очередь характерное расположение чуть вытянутых по горизонтали ножек – одна над другой⁴⁸⁶. Этот вариант композиции характеризует и несколько большая, чем обычно в традиционных иконах Одигитрии, дистанция, отделяющая Богоматерь от Христа, взгляд которого направлен к Ней как бы со стороны. Представляется, что иконографические изводы этих произведений восходили к какому-то конкретному весьма почитаемому и широко известному образу.

В музейном кругу сложилось практически единодушное мнение о ранней датировке памятника, не выходящей за границы XV в. Ю.А. Олсуфьев отнес образ Богоматери с Младенцем к произведениям, созданным до XV в. – до эпохи, характеризующейся, по его мнению, наивысшей абстракцией художественных форм. В стиле же иконы он отметил «архаичную реалистичность трактовки» и подчеркнуто индивидуальные черты в облике Богоматери (лик правильного овала, очень тонкий и длинный нос)⁴⁸⁷. Необычным, исследователю показалось вохрение, как он заметил, более характерное для XVI в.: «в розоватую желтизну густой и плотной накладки» с едва заметными движениями, с темной описью ликов – «скорее теневого характера»⁴⁸⁸. В колорите иконы, по его словам, ключевую роль играют «краски довольно яркие, холодные»⁴⁸⁹.

После появления каталожной статьи Ю.А. Олсуфьева икона долгое время оставалась в забвении. И до сих пор она не стала предметом отдельного исследования. В научной литературе о ней имеются лишь краткие замечания. Одно из них принадлежит О.А. Белобровой, которая полагала, что икона могла быть написана псковским мастером в XIV в., о чем, по ее мнению, свидетельствует колорит, типичный для этого центра – с «применением оранжево-красных и коричневых тонов на светлом фоне»⁴⁹⁰, – а также

⁴⁸⁵ Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигарида К. Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. Кат. 7. С. 71–75.

⁴⁸⁶ В настоящее время из-за утраты изображения стопы левой ноги Спасителя это впечатление сглажено.

⁴⁸⁷ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. С. 76.

⁴⁸⁸ Там же.

⁴⁸⁹ Там же.

⁴⁹⁰ Белоброва О.А. Живопись XIV века. С.74

особенности ликов, которые «далеко не благообразны»⁴⁹¹. В качестве возможной аналогии в псковской живописи О.А. Белоброва привела образ «Богоматери Любятовской» (ГТГ) (Рис. 31), видимо, как нам представляется, 1440-х гг., а в ту пору датировавшийся большинством исследователей концом XIV в.⁴⁹² В свою очередь, Т.В. Николаева также высказала предположение, что икона могла быть создана в Пскове на рубеже XIV–XV вв.⁴⁹³

Напротив, В.Н. Лазарев идею о принадлежности иконы к псковской школе считал ошибочной. Он рассматривал ее среди памятников, относимых им к московской традиции, но как творение художника архаического направления, принадлежавшего к тому же художественному кругу, что и автор иконы «Сошествие во ад» из Коломны (ГТГ)⁴⁹⁴.

Историографический обзор показывает, что, несмотря на, казалось бы, согласие большинства исследователей относительно датировки произведения (рубеж XIV–XV вв. или конец XIV в.), интерпретация стиля памятника продолжала вызывать вопросы, о чем свидетельствует сам предположительный характер приводимых аналогий и их обоснования.

Важнейшей особенностью рассматриваемого произведения является не только торжественный характер сцены, но особенно подчеркнутая демонстративность изображенного действия. Оно отличается максимальной сдержанностью и в основном сводится к акцентированию особенностей каждой позы, каждого жеста и взгляда. В первую очередь художник выделяет сильно выдвинутую на передний план фигуру Младенца, сидящего на руке Богоматери как на троне, и жесты обеих Его рук. Десницей Он твердо и властно благословляет Богоматерь, одновременно указывая на Нее, как на источник благодати, проистекшей в мир вместе с Его пришествием, а в левой, чуть приподнятой и столь же демонстративно выдвинутой на передний план, держит, наподобие царского жезла, свернутый белый свиток. Его взгляд устремлен непосредственно к Матери, указывая на характер прямого диалога,

⁴⁹¹ Там же.

⁴⁹² Там же; Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 150. С. 191–192.

⁴⁹³ Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 103. С. 76–77.

⁴⁹⁴ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. С. 104. С. 133. Прим. 236.

происходящего между ними, что подтверждает Ее поза, отличающаяся завершенностью движения, и дистанция, разделяющая их фигуры.

Поворот и наклон головы Богоматери представлены мастером так, как будто Ее движение остановлено встречным движением благословляющей десницы Христа. След этого встречного движения запечатлен ритмическом повтором очерка края капюшона мафория, сильно сдвинутого влево от оси симметрии. Оно словно остановлено жестом правой руки Христа и резко поднятым вверх большим пальцем крупной ладони Богоматери, касающейся в молитвенном жесте колена Младенца. Все здесь указывает не столько на сердечное, умиленное моление, длящееся во времени, что было характерно для живописи первой трети XV в., сколько на акт неизменного почтительного, лишенного яркой эмоциональной окраски и явно дистанцированного обращения к Господу. Художник не только жестами, но и всем ритмическим строем изображения целенаправленно подчеркивал, что главной темой изображения является непрерывный прямой диалог между Богоматерью и Христом.

Противопоставление фигур Младенца и Богоматери столь же целенаправленно проявляет себя в построении цветовой композиции. Предельно скупая характеристика образа Богоматери, облаченной в темно-коричневый мафорий, оттененный лишь неяркою оранжево-красной каймой, отделена по контрасту от более яркой по цвету и более сюжетно и пластически активной, довольно крупной фигуры Младенца. Художник выделяет ее не только путем сильного выдвижения на передний план, но и одновременного сильного смещения центра тяжести композиции с оси симметрии вправо и немного вниз.

Если одежды Богоматери решены в темной и теплой гамме, то у Христа – в светлой и холодной. Голубой хитон Младенца по тону резко диссонируют с травянисто-зеленым чепцом и красной тесьмой на мафории Богоматери. Вместе с тем именно в колорит иконы мастер как бы исподволь вводит компонент, объединяющий фигуры, вносящий в композицию интонацию единения и гармонии. Он дает о себе знать в том неяром оттенке розовато-охристого тона,

который окрашивает карнацию ликов и рук Богоматери и Младенца, гиматий Христа и, немного набирая силу, концентрируется в цвете каймы мафория.

В том же интонационном ключе решается изображение очерков мафория: слева – круглящегося вверху, но затем плотно прижатого к краю средника; справа – круто падающего вниз и обтекающего фигуру Младенца, активно ее выделяя. Об этом же говорит отсутствие пространственной цезуры между молитвенным жестом кисти руки Богородицы и коленами Младенца, которых Мария касается кончиками пальцев. Этот жест, равно как и внимательные взгляды, обращенные друг на друга, вносит в изображение вместе с оттенком доверительности, камерности, интонацию назидательности. Все вместе эти мотивы лишают образы Богоматери и Христа, прямо выдвинутые на передний план, внешней репрезентативности, вносят в образный строй изображения ноты камерности, повседневности будничности и одновременно суровой простоты.

Такого рода образное решение, в котором превалируют мотивы, говорящие о возможности прямого общения зрителя с изображением Богоматери и Христа, но не открывающие предстоящему иконе путь к глубокому погружению в атмосферу их взаимного общения, не свойственно памятникам искусства конца XIV – начала XV вв., к числу которых исследователи ранее относили икону-пяdniцу. Художественный идеал, нашедший воплощение в этом произведении, не отличается праздничностью и той мягкой эмоциональностью, настроением, передающим длительное созерцание, которое демонстрировала икона «Владимирской Богоматери» (Рис. 22). Здесь нет ощущения почти незаметного, но не прекращающегося действия, что характеризовало произведения предшествующего этапа. В иконе «Тихвинской Богоматери», несмотря на значительность действия, оно не выходит за хорошо очерченные границы камерного пространства. Сама конкретность представленного молитвенного диалога указывает не на его длительность, а в больше мере на его регулярность и действенность. На смену протяженному композиционному движению, которое мы отмечали в таких иконах как «Богоматерь Боголюбская» (Рис. 13), в иконе «Богоматерь Одигитрия» («Тихвинская») из ризницы Лавры приходит действие,

не обладающее приметами длительности, сводящееся к жестам и позам, специально акцентированным, как бы приостановленным.

Принципиально изменяется и красочная гамма. Вместо подвижного цветотонального, насыщенного оттенками колорита, появляется колорит более контрастный и определенный. Он строится не по тону, задаваемому доминирующим красочным пятном, и не по мере интенсивности насыщения цвета светом, а согласно принципу сбалансированного звучания основных цветов палитры. Свет здесь не движется, не уходит в глубину пространства и даже не оставляет следов на мафории Богоматери, а сосредотачивается в центре композиции. В разных местах изображения он обладает одинаковой интенсивностью. Пространство утрачивает свойства легкой и подвижной красочной среды, пронизанной светом.

По-другому, чем в живописи рубежа XIV–XV вв. и трех начальных десятилетий XV в., свет взаимодействует с цветом. Он не выходит из глубины формы и не погружается в нее. В рассматриваемой иконе-пяднице свет дается в виде плотных и ярких эмалевидных белил, лежащих неподвижно на поверхности формы. Их густые пятна, нанесенные на хитон Младенца, соседствуют с узкими, но не глубокими тенями, определяя самый передний план пространства композиции, подобного тесной нише. Характерна моделировка темно-зеленого чепца Богоматери короткими штрихами разбеленной охры, которые создают впечатление не света, а плотных нитей. Такое же материальное и конкретное восприятие света как краски проявляется и в личном письме. На ровном гладком объеме щек Богоматери ясно читаются отдельные мазки разбеленной охры, нанесенные поверх основного тона и оливковых теней, которые придают им вид раскрашенной деревянной резьбы.

Структура фона иконы перестает быть податливой. Она уже не принимает полностью в свою глубину пластическую форму. Это хорошо заметно, даже, несмотря на то, что средник и поля иконы скрыты под басмой. Создается впечатление, что изображение заключено в узкое "ящикообразное" пространство, ограниченное воображаемой передней плоскостью и жестким фоном. Именно

поэтому художник старается уйти от передачи наполненного объема складок одежд, наслаивая их друг на друга. Помещенные в средник фигуры, выдвинутые на передний план, напоминают невысокий рельеф. Мастер тщательно «выстраивает» воображаемую высоту изображения, словно желая вывести все формы на один уровень. Как будто наложенные одна на другую, они заглублены лишь по краю проведенной с помощью «приплексов» теней и нажимов темных контурных линий, названными Ю.А. Олсуфьевым «теневым контуром»⁴⁹⁵. Наиболее «скульптурно», как отдельно моделированные объемы, выступают лики.

Все названные особенности стиля иконы дают основание говорить о том, что она представляет собой хорошо продуманную художественную систему, но совершенно иную, чем произведения рубежа XIV–XV вв., и должна быть датирована более поздним периодом, чем предполагалось ранее.

Исследования последних лет, касающиеся вопросов стилистической эволюции живописи XV в.⁴⁹⁶, и выделенные художественные особенности келейной иконы позволяют отнести ее к отдельному этапу, пришедшемуся как в русском, так и византийском искусстве на вторую четверть XV в. В произведениях этого времени мы находим в совокупности такие особенности, характеризующие рассматриваемую икону, как отсутствие общей световоздушной среды, нарушение цветовой гармонии, возросшее значение пластики, выдвигающейся на передний план, и утрата композицией пространственной глубины, а также усиление мотивов, подчеркивающих индивидуальный характер каждого образа. Как показывают исследования, эта тенденция начинают проявляться в искусстве уже в 1430-х гг.⁴⁹⁷ Так, в иконах «Деисуса» Софийского собора в Новгороде 1438 г. объемно трактованные фигуры вплотную приставлены к фону. Их соприкосновение с его поверхностью фиксирует жесткая выразительная линия, очерчивающая силуэты. Пробела располагаются на самых возвышенных местах объемной формы, но лучащегося

⁴⁹⁵ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. С. 76.

⁴⁹⁶ Остащенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века.

⁴⁹⁷ Там же.

света, столь характерного для живописи палеологовской эпохи здесь мы уже не видим.

Е.Я. Осташенко находит в памятниках второй четверти XV в. (времени проявления «пластического» стиля в искусстве) прямые аналогии с произведениями западного искусства, что, по ее мнению, отчасти позволяет объяснить некоторые особенности стиля древнерусской живописи 1440-х гг. ориентацией на произведения мастеров готики⁴⁹⁸.

Одним из свидетельств прямого обращения к памятникам западной традиции служит появляющиеся в рассматриваемое время «ящикообразные» построения композиционного пространства, характерные для живописи католических полиптихов. Эту особенность можно видеть в целом ряде икон 1440-х гг., в частности в хорошо датированной иконе «Богоматерь Одигитрия» (с «Преображением» на обороте) из церкви Успения с Пароменья в Пскове 1444 г. (ГРМ). Изображение в среднике словно помещено в глубокую нишу. Это впечатление усиливает двойная «опушь» полей. Фигуры Богоматери и Младенца трактованы очень выпукло, что подчеркивает охватывающий их широкий «теневого» контур. Форма выглядит жесткой и весомой, подобной каменному рельефу. Как и в иконе-пяднице из ризницы Лавры, и здесь иллюзия «ниши» создает образ укромного, камерного пространства, отгороженного от большого мира, рассчитанного на ограниченный круг молящихся. Вместе с тем, покрытые густым золотым ассистом «царские» одежды и значительная дистанция между фигурами Богоматери и Христа придают изображению торжественный характер. Такое сходство пространственных, образных характеристик иконы из церкви Успения с Пароменья и рассматриваемого произведения заставляет относить их к одному или очень близкому стилистическому этапу.

В качестве более точной аналогии иконы-пядницы можно привести другой псковский памятник – икону «Богоматерь Любятовская» (Рис. 31), датировка которой в научной литературе варьируется от первой трети до середины XV в.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Осташенко Е.Я. Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV века. С. 172.

⁴⁹⁹ В.И. Антонова и Н.Е. Мнева датировали произведение началом XV в. (См.: Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 150, С. 191–192). И.А. Шалина предполагает возможность датировки 1420–1430-ми гг. (См.: Шалина И.А.

Уже О.А. Белоброва отмечала сходство этих произведений, но объясняла его принадлежностью их к общей традиции – псковской, – а не к одной фазе стилистического развития⁵⁰⁰.

Несмотря на большой размер (109 х 77 см), икона «Богоматерь Любятовская» производит впечатление произведения камерного благодаря некоторой тонкости и хрупкости форм. В этой композиции, по сравнению с иконой «с Параменья», более усилены индивидуальные характеристики образов Христа и Богоматери.

Черты «пластического» стиля, сходное стремление к передаче взаимосвязи между участниками сцены демонстрирует ряд других памятников 1440-х гг. Таковы икона «Рождество Богоматери» из Покровского монастыря в Суздале (ок. 1450 г. ГРМ)⁵⁰¹ (Рис. 33) и точно датированная Пучежская Плащаница 1441 г. (ГОП). В обоих памятниках можно видеть большие пространственные цезуры, разделяющие главных и второстепенных персонажей. Обращает на себя внимание выделенность и четкая фиксация, как бы приостановленных движений – жестов и поз – каждого из них. Описываемые нами особенности не всегда подразумевают устойчивости или монументальности композиции, но вносит в нее динамичность. Пластическая форма не всегда выглядит особо весомой, но напоминает способом моделировки раскрашенный деревянный рельеф. Такие черты позволяют включать в число аналогий рассматриваемому произведению небольшую краснофонную икону «Богоматерь Петровская» из собрания С.П. Рябушинского (ГТГ)⁵⁰² (Рис. 34), а также византийскую икону «Иоанн Предтеча в пустыне» (ГИМ)⁵⁰³ (Рис. 32).

Псковские иконы XIV–XV вв. из собрания ГРМ. Вопросы стиля и времени создания. С. 191); Е.Я. Осташенко высказывается относительно датировки около середины XV в. (См.: *Осташенко Е. Я.* Особенности развития древнерусской живописи второй четверти - середины XV века. С. 462).

⁵⁰⁰ Белоброва О.А. Живопись XIV века. С. 74.

⁵⁰¹ Шалина И.А. Иконы из ризницы Покровского монастыря в собрании Русского музея // К 25-летию возрождения Свято-Покровского женского монастыря в Суздале (1992–2017). Материалы научных чтений 13 октября 2017. Суздаль, 2018. С. 72–74.

⁵⁰² Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 20. С. 90.

⁵⁰³ Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII - первой половины XIV века. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. Август-сентябрь 1991 года. К XVIII Международному Конгрессу византинистов. М.: Изд. Гос. Музеев Московского Кремля, 1991. Кат. 112. С. 262.

Совокупность общих стилистических признаков, относящихся, прежде всего, к способу трактовки пространства и пластики, характеру движения, композиционного действия, его временной организации, позволяет рассматривать датировку иконы «Богоматерь Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры в пределах 1440-х – начала 1450-х гг.

Переходя к одному из самых сложных вопросов, связанных с изучением иконы-пядницы «Богоматерь Одигитрия», – ее атрибуции – остановимся, прежде всего, на рассмотрении основных особенностей ее колористического строя. Важные замечания по этому вопросу были высказаны Ю.А. Олсуфьевым, который отметил плотность личного письма, его проработанность сильно разбеленной охрой («вохрение в розоватую желтизну густой и плотной накладки»⁵⁰⁴), отсутствие глубоких по тону цветов красного спектра, преобладание в колорите ярких, холодных тонов, в первую очередь светло-голубого цвета и белил.

Эти приметы обнаруживают многочисленные аналогии с памятниками тверского происхождения, такими как «Деисус» из собрания А.И. Анисимова (ГТГ), упомянутая выше икона «Рождество Богоматери» из Покровского монастыря в Суздале (ГРМ) (Рис. 33), обоснованно отнесенная Г.В. Поповым к тверской школе⁵⁰⁵. Эту атрибуцию подтверждают: тон карнации, тяготеющий к монохромности, темная санкирная подкладка, контрастная моделировка, в которой важную роль играют чистые белила.

В заключении отметим, что предложенная для иконы из Сергиево-Посадского музея датировка (1440-е гг.) позволяет иначе интерпретировать особенности стиля памятника, имеющего истоком отнюдь не «архаизирующую» традицию, а наиболее актуальные для своего времени художественные решения.

Полученные выводы подтверждают обоснованность ряда критериев, которые использовались и ранее исследователями для определения памятников искусства 1430–1440-х гг. Это, прежде всего, иной образ пространства,

⁵⁰⁴ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. № 4/142. С. 76.

⁵⁰⁵ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. Кат. 8. С. 279–281.

напоминающий произведения западного искусства. Во-вторых, индивидуальность образов и усиление экспрессивного момента, хорошо ощутимого во взглядах Богоматери и Христа, которые вносят особую живость, как будто реалистичность в наше восприятие изображенной сцены, контрастируя с более сдержанными жестами и позами.

В то же время проведенная работа позволяет сделать ряд уточнений. Они касаются как взаимодействия персонажей между собой и молящимся, так и в целом задач, которые ставил перед собой художник. Образ, который решен наподобие рельефа, словно присутствует в реальном жизненном пространстве молящегося, соотнесен с ним своей яркой индивидуальностью, конкретностью личностных характеристик. Утратив свою прежнюю «теофаническую направленность»⁵⁰⁶, он по-прежнему учитывает позицию молящегося, который является непосредственным свидетелем конкретного действия – моления Богоматери, нарушающего условность сцены.

Эволюция, которая приводит русское искусство в 1440-е гг. к раздвоению между классической византийской традицией и признаками интереса к искусству готики, является свидетельством того, что это было время пограничное, за которым должен был последовать выбор дальнейшего пути. Памятники середины XV в. показывают, что последующее развитие определило не тяготение к готике, а явное предпочтение традиции византийского искусства. Однако его прежние стилистические основы будут подвержены значительным изменениям, свидетельствующими о серьезном переломе в художественном сознании.

Проявлением этой новой тенденции отмечен стиль небольшой иконы-пядницы **«Богоматерь Одигитрия»** в серебряном окладе из ризницы Троице-Сергиевой лавры (СПХМЗ, инв. 4961) (Рис. 35). До сих пор это произведение не было предметом специального научного исследования, хотя много раз попадало в поле внимания специалистов благодаря замечательному мастерству ее автора и прекрасной сохранности живописи. В своем описании собрания икон Троице-Сергиевой лавры Ю.А. Олсуфьев не пришел к однозначному решению

⁵⁰⁶ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти - середины XV века. С. 445.

относительно датировки этого памятника. Он полагал, что икона могла быть написана в XIV в., но не исключал возможности создания ее в XVI столетии по образцу XIV в.⁵⁰⁷ Т.В. Николаева рассматривала икону «Одигитрия» как произведение XV в.⁵⁰⁸ В свою очередь Г.В. Попов был склонен датировать ее первой третью XVI столетия. Он же высказал мнение о тверском происхождении памятника⁵⁰⁹.

Детальный анализ иконографии и стиля живописи иконы «Богоматерь Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры позволяет, на наш взгляд, подтвердить ее атрибуцию, как произведения тверского мастера и уточнить ее датировку.

Поясное изображение Богоматери с Младенцем является близким к тому иконографическому изводу, который обычно именуется «Смоленским»⁵¹⁰, но все же отличается от него рядом особенностей. Прежде всего, следует отметить довольно сильный разворот фигуры Богоматери в сторону младенца Христа, сопровождающийся заметным сдвигом центра тяжести композиции с оси симметрии вправо, что дополнительно подчеркивается легкой асимметрией черт лица, взглядом, по контрасту обращенным влево, и отчетливо выраженным ассиметричным расположением складок капюшона мафория. По-своему решено изображение Христа. Здесь, в отличие от икон «Одигитрии Смоленской», где фигура Младенца всегда представляется строго вертикально в фронтальном положении, Он сидит, или даже полулежит на руках Богоматери, отклонившись чуть вправо, как бы опираясь на Ее руку, как на подлокотник трона. При этом ступни Его ножек, слегка вытянутых по диагонали, не касаются края средника, но остаются на весу.

Своеобразие композиции рассматриваемой иконы придает и трактовка взглядов Младенца и Богоматери – они имеют разную направленность, с разной дистанции обращены к предстоящему, что подчеркивается варьируемой расстановкой маленьких белильных бликов в уголках их глаз. Особенно выделен

⁵⁰⁷ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. № 7/233. С. 78.

⁵⁰⁸ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. № 105. С. 79.

⁵⁰⁹ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 130. Прим. 137; Попов Г.В. Тверская икона XIII – XVII вв. Кат. 122.

⁵¹⁰ Щенникова Л.А. Смоленская икона Божией Матери. СПб.: Метропресс, 2014.

световыми акцентами пристальный взгляд Богоматери, удерживающий в своем поле зрителя. Он находится на оси симметрии; его направленность поддерживает жест, выдвинутой вперед правой руки Богоматери, одновременно указывающей на Христа и обращенный к миру; которому Пречистая Дева приносит Его как Спасителя. Этот важнейший в композиции мотив движения, раскрывающий суть образа, подчеркнут также с помощью пластических акцентов и композиционных нюансов. Наиболее значимыми из них являются выдвинутое вперед, скульптурно моделированное правое плечо Богоматери и указывающий на Христа жест Ее моленной руки, который, в свою очередь дополнительно акцентирует встречный благословляющий жест Младенца, властно простершего вперед десницу.

Изображение фигуры Богородицы характеризуется особой прочностью, устойчивостью. Обращает на себя внимание как твердо Она опирается на нижний угол средника своей согнутой в локте правой рукой; а левой без видимого затруднения держит Младенца, хотя и ощущая Его тяжесть (о чем говорит едва заметный наклон фигуры). В плане образной выразительности изображение Богоматери, напоминающее классические бюсты, отличается редкой пластической определенностью. Немного иначе решен образ Христа, изображенного в более оживленном и более сложном движении, отражающем Его божественную природу, связь с Пречистой Девой. Богородица словно вводит Его в пространство, где происходит их встреча с молящимся, на что указывают фиксирующие момент времени прямо обращенные к Нему взгляды.

Сравнение манеры письма автора иконы «Богоматерь Одигитрия» с живописью произведений первой трети XV в. показывает, что она претерпела заметные изменения. На смену подвижной красочной лепке объема, отличающейся фактурным многообразием, пришла строгая система, которая с полным правом может быть охарактеризована как «графическая». В личном построении объемной формы основано на принципе отчетливого различения всех слоев контрастной моделировки – от основной сплошной оливково-серой санкирной прокладки, образующей широкий теневой ореол, и насыщенных по тону пятен плотной подрумянки, прозрачного розоватого слоя охрения и до

чистых резких штрихов белил, акцентирующих самые высокие точки хорошо читающегося рельефа. Вся эта структура, наряду с покрывающими одежды Богоматери острыми частыми золотыми лучами ассиста, как будто с усилием прорезанными тонким штихелем, создает ощущение твердой, даже жесткой незыблемой формы.

Статуарное начало, присущее изображению фигур Богоматери и Младенца, которое может быть отнесено к тем свойствам, что определяют стилистическую природу рассматриваемого памятника, проявляется и в том устойчивом положении, к которому приведены весомые, но при этом широко и свободно развернутые фигуры Богоматери и младенца Христа. Особую определенность имеют властный жест благословляющей десницы Спасителя, царственно величественный жест правой руки Богоматери. Прочностью и надежностью отличается положение Ее намеренно укрупненной левой руки, в которой Она держит Младенца. Несмотря на разную интонированность образов, это пластическое решение подчеркивает их единство, решенное как целостной «скульптурной» группы. Но одновременно здесь появляется ощущение не только материальной слитности, но единства жизни в пространстве, и, что особенно важно, во времени. Это впечатление создает и движение света, плавно переходящее от одной фигуры к другой. Луч света словно извне входит в композицию, ярко освещая наиболее приближенные к переднему плану объемы – лик Богородицы, Ее плечо и руку Младенца, в то время как Его лик оказывается в полутени, в некотором отдалении. Этот волнообразный ритм, который создает по-разному освещенные линии золотого ассиста, густо покрывающие ризы Христа и Богоматери, продолжает быть тесно связанным с пластической формой, которая лишь слегка поддается движению света и пространства, но в целом остается устойчивой.

В образном строе изображения атмосфера церемониальной строгости, величественности сочетается с интонацией скрытого напряжения. Оно дает о себе знать в сдержанности сильных движений и чувств, в различении интонации пристального взгляда Богоматери, и сопутствующему ему строгого взгляда

Христа, не столь конкретного, словно обращенного сквозь пространство мира, прилежащего иконе, в бесконечность. Данная особенность лишает изображение монологической однозначности и неподвижности, придает каждому образу индивидуальный оттенок, переводит их отношения в ситуацию безмолвного, но внятного единодушного обращения к миру. Она же создает некоторую физическую строго определенную дистанцию между Богородицей и Христом с одной стороны и миром с другой, что является следствием как будто в какой-то момент остановленного, фиксированного движения. Именно поэтому внутреннее напряжение пластической формы с наибольшей силой проявляется во встречающих жестах рук – центральном узле композиции, который скрепляет эти два образа.

Столь же характерным является решение колористической композиции иконы, основанное на принципе разделения тонально сближенной живописи в доличном и контрастной манеры письма в личном. Цвета одежд – насыщенные по тону пятна темно-вишневого мафория Богородицы и темно-зеленого хитона Христа, тонко сочетающиеся с темно-оливковым тоном санкиря и нежным шафрановым тоном охры гиматия Христа – создают насыщенную колористическую гамму. Она словно излучает неяркий, мягкий золотисто-медовый свет, проступающий на поверхность ткани в виде плотной сети лучей золотого ассиста. Контрастно с этим глубоким красочным аккордом, звучащим как будто в нижнем регистре, смотрятся резкие белильные движения на лицах Богородицы и Христа и активные, явно намеренно акцентированные пятна синего цвета на чепце-повое и на рукаве хитона Богородицы.

Представляется, что для художника имел большое значение принцип сочетания и одновременно различения теплого, исходящего из глубины материи золотистого сияния и холодного, резкого белого света, лежащего на поверхности карнации, но не входящего внутрь ее.

По отношению к памятникам начала – первой трети XV в. очевидным становится изменение старого идеала евангельской простоты, созерцательного, молитвенного безмолвия, кроткого собеседования, рожденного в монашеской среде. В произведениях середины XV столетия наблюдается усиление внешней

торжественности композиционного действия, церемониальной значительности взглядов и жестов. Показательны и изображения одежд, которые сложный и богатый ассист превращает в царские ризы.

Важнейшим свойством живописи начала XV столетия являлось то, что ее композиционное пространство рассчитано на сопребывание в нем изображения и зрителя. Они ничем не отделены друг от друга, их взаимообщение никак не ограничено во времени. В иконе «Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры четко ощутимо присутствие пространственной дистанции, отделяющей зрителя от священного образа, и одновременно подчеркнут момент их встречи, в которой отчетливо фиксируется чувство настоящего времени, совпадающего с моментом предстояния Богу. Это создает напряженную повышенную интонацию прямого, монологического обращения Богоматери к молящемуся, представляющей ему младенца Христа как Мессию. В данном случае в решении столь важной для художников темы взаимного общения молящегося и священного изображения, доминирующая роль отводится последнему. Такая фиксация драматического момента, требующего максимального напряжения духовных сил, позволяет говорить о том, что икона являет собой своего рода прообразование Второго пришествия.

Анализ иконы «Богоматерь Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры позволяет отметить и отличие ее стиля от стиля живописи как первых десятилетий, так и последней трети XV в. При сравнении ее с классическим памятником последних десятилетий XV века – «Одигитрией» 1482 г. (ГТГ) (Рис. 45) – сразу обращают на себя вниманий черты отличия этих двух иконографически близких произведений.

Прежде всего, их характеризуют разные взаимоотношения Младенца и Богоматери. В «Одигитрии» из ризницы Троице-Сергиевой лавры мастер представил по-разному интонированные, но пребывающие в единении между собой образы Христа и Марии, что позволяет легко представить их в виде барельефа, высеченного из одного блока камня.

В «Одигитрии» 1482 г. фигуры Младенца и Богоматери более раздвинуты, они выступают как два равнозначных участника сцены – «священного собеседования». Они указывают друг на друга, как будто находясь в бесконечном непрерывном диалоге между собой. Фигуры погружены как будто в прозрачную световоздушную атмосферу. В композиции доминирует тончайший музыкальный ритм текучих линий, нигде не фиксирующих массивность пластических форм, а описывающих границы пространственных цезур. Существование световоздушной среды подчеркивает и колористическое решение. Тональность цветовой гаммы смягчена, в ней отсутствуют густые насыщенные тона и светотеневые контрасты. В личном оливково-серый санкирь, подрумянка и вохрение сближаются по тону, холодные и теплые тона приведены в гармоническое равновесие. Строй цветовой гаммы определяет сочетание приглушенно звучащих тонов вишневого мафория, синих пятен чепца-повоя и зарукавья хитона Богоматери со светло-золотистыми охрами хитона Христа, каймы мафория и холодноватым высветленным золотом ассиста. Очевидно, что стилистически икона «Одигитрия» 1482 г. представляет собой иной этап по отношению к рассматриваемой иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры. В последней превалирует не мягкий пространственный ритм линий, а пластическое, статуарное начало, прочная и определенная постановка фигур, насыщенный цвет, многослойная живопись в личном письме.

Стилистические признаки, которые присущи иконе «Богоматерь Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры, характеризуют памятники разной иконографии и разных местных традиций, что показывает сравнение с новгородской иконой «Покров» из собрания И.С. Остроухова (ГТГ)⁵¹¹ (Рис. 36). В этом произведении весомость форм, устойчивость композиционной структуры подчеркивается общим вектором движения, который соответствует физическому порядку вещей и направлен вниз. Ему подчиняются, например, изображения рук благословляющего Христа и Ангелов, держащих покров. Руки Богоматери, представленной в позе Оранты, хотя и подняты, но прижатые локти создают

⁵¹¹ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. Кат 19. С. 231–234.

ощущение того, что они немного опускаются под тяжестью ткани широкого мафория.

Пространство композиции, имеющей определенную глубину, так же, как и в лаврской иконе, обладает плотностью, фигуры в него не погружаются, но выступают перед ним своими почти скульптурными, «чеканно» выраженными формами. Их движение приведено к итогу, завершено жестом. Точно также не проходит сквозь цветовой массив свет, он ложится дробными бликами на поверхности или полностью поглощается красочным пятном, как например, в коричневом мафории Богоматери. Эта строго структурированная композиция решается как пластически выстроенное целое, объединяющее пространство и фигуры. Как в иконе «Богоматерь Одигитрия», колорит «Покрова» отличается разнообразием насыщенных, несколько темных цветов – вишневого, красного, оранжевого, синего, а также повышенной ролью белого цвета в композиции. Выражения лиц напряженные, им присуща интонация проповеди, поучения.

Стилистическое сходство между иконами «Богоматерь Одигитрия» и «Покров» показывает, что мы имеем дело не просто со своеобразными проявлениями локальных художественных традиций, но с одной и той же фазой развития стиля живописи XV в.

Более определенно говорить о времени создания иконы «Одигитрия» позволяет сравнение ее с точно датированными памятниками. Стилистически близки иконе миниатюры новгородского Евангелия из собрания графа А.С. Уварова (ГИМ, Увар. 95 - 1), которое по филиграням бумаги может быть датировано до 1456 г.⁵¹²

В миниатюре с изображением евангелиста Марка постройки и элементы мебели на переднем плане образуют достаточно плотную и в то же время прочную композиционную структуру, в центре которой помещено изображение евангелиста. Устойчивость позы подчеркнута почти прямым положением его спины. Пластическая форма кажется весомой и твердой – прямые, жесткие линии

⁵¹²Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. Кат 6. С. 297–311.

очерчивают края велумов, складки гиматиев. Движение сосредоточено в напряженно-сдержанном жесте благословляющей руки. Колористическое решение построено на комбинации звучных, насыщенных цветов, контрастно сопоставленных между собой и с белым цветом, который на поверхности предметов образует сеть ярких светов. В личном письме белила также вводятся в состав вохрения, лежат на поверхности формы отдельными движками. Как и в иконе «Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры, лики написаны с использованием темных санкирей, многослойных высветлений, подрумянки.

Стилистическое сходство с иконой «Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры мы находим и в других произведениях, достоверно датированных 1450-ми гг. – складне 1456 г. работы троцкого резчика Амвросия (СПМЗ) и плащанице 1456 г. (НГОМЗ). Весомые фигуры, предстоящих кресту Богоматери и Иоанна Богослова, на центральной створке складня отличаются компактностью объемов, прочными, устойчивыми позами, в которых ощущается даже некоторый нажим, давление на опору⁵¹³.

Близки рассматриваемой иконе «Одигитрия» и образы ангелов, и Богоматери на Плащанице 1456 г. Обращают на себя внимание точно направленные взгляды их больших темных глаз и позы, в которых скрыта внутренняя энергия сдерживаемого движения. Вместе они формируют замкнутое в себе пространство композиции, в котором отдельно выделена каждая фигура. Мастер стремится придать пластическую выразительность, в том числе, посредством графики линий⁵¹⁴, обозначающих складки одежд, за которыми прочитываются хорошо выявленные объемы. Формы не кажутся парящими или легкими, прежде всего благодаря тому, что каждое движение стремится к «заземлению». Весомость пластике придает шитье плотно положенными золотыми и серебряными нитями.

Памятники 1450-х гг., созданные русскими мастерами, находят аналогии также среди произведений византийского искусства примерно того же времени. К

⁵¹³ Солодовникова Е.Б. Произведения резчика Амвросия в контексте представлений о русском искусстве середины XV века. С. 316–323.

⁵¹⁴ На важность линейно-графических элементов в этом произведении обращал внимание Г.В. Попов. См.: Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 38.

таковым, например, относится икона «Богоматерь Живоносный Источник» из монастыря Одигитрии в Кандии (Крит)⁵¹⁵ (Рис. 38), приписываемая кисти знаменитого критского художника Ангелоса Акотантоса, работавшего в 1430–1450-х гг. Сравнение произведений этого мастера, созданных в 40–50-е годы XV столетия, дает возможность увидеть ту же логику художественного развития, что и в рассматриваемых нами иконах-пядницах из СПМЗ.

Фигура Христа на иконе Ангелоса «Христос на троне» из музея на острове Закинф (Греция)⁵¹⁶ (Рис. 37), датируемая 1440–1450-ми гг., обладает весомой, почти статуарной округлой пластикой. Композиция производит впечатление прочной, неподвижной нишеобразной структуры, жесты фиксированы, контуры жесткие. Золотой фон и насыщенные по тону цветовые пятна обладают почти вещественной плотностью. Свет «материализуется» в виде упорядочено положенных белильных штрихов на лице, обильного ассиста на хитоне и белоснежных, частично затененных страниц раскрытого кодекса Евангелия. Образ «Богоматерь Живоносный Источник» из монастыря Одигитрии в Кандии по своему строю вполне сопоставим с рассматриваемой нами иконой «Одигитрии». Фигура Богоматери, по сравнению с фигурой Спаса на иконе с о. Закинф, становится менее массивной; композиция не производит впечатления углубленной ниши. Пространственный ритм в этом произведении усиливается, снижая меру пластической определенности, присущую иконам 1440-х гг.

Рассмотрение особенностей художественного строя иконы «Одигитрия», как представляется, подтверждает предположение, высказанное Г.В. Поповым, о ее тверском происхождении. Действительно, ближайшие аналогии иконы «Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры представляют памятники тверской художественной традиции. Среди них, прежде всего, следует назвать иконы «Деисуса» из собрания А.И. Аннисимова второй четверти – середины XV в. (ГТГ). В них, как и в иконе «Одигитрия», отмечается активное звучание белого цвета, который концентрируется в виде световых бликов на одеждах (в форме

⁵¹⁵ The Hand of Angelos an Icon Painter in Venetian Crete. Cat. 34. P. 170–171.

⁵¹⁶ Mylona, Zoe A. The Zakynthos Museum. Athens, 1998. Cat. 87. P. 226.

белильных движек) и общем холодном тоне высветлений в личном. В технике исполнения личного следует отметить многослойность письма с использованием контрастных подкладок и подрумянки. Чертами тверской традиции в этих произведениях является сложное тональное сочетание густых, звучных цветов, которые как будто с трудом отдают свет. При этом характерным является очень скупое введение в палитру красного, что вызвано общим предпочтением мастеров тверской традиции тонов холодного спектра. В одном из наиболее востребованных ими цветовых сочетаний – синего и коричневого, последний не дает теплого акцента. Прекрасно дополняет эту палитру холодный тон белил, который нередко активно вводится в карнацию.

Таким образом, углубленное изучение иконографических и стилистических особенностей иконы «Одигитрия» из ризницы Троице-Сергиевой лавры, сравнение ее с документально датированными памятниками, происходящими из разных художественных центров, приводит к заключению, что эта икона является классическим произведением русской живописи середины XV столетия, созданным мастером тверского круга. Более того, высокие художественные достоинства этого памятника позволяют рассматривать его как эталонный образец художественного стиля этого времени.

Тонкая по исполнению басма на древних частях оклада, выдающиеся художественные достоинства живописи свидетельствуют, что заказчиком иконы был человек высокого социального статуса. Икона «Богоматерь Одигитрия» имеет черты личного моленного вклада, на что указывает ее редкое иконографическое решение. Сохраняя строгие рамки традиционного классического типа, мастер вносит в него ряд нюансов, благодаря которым иконография образа приобретает необычное и очень индивидуальное прочтение.

Стилистические черты иконы «Богоматерь Одигитрия» свидетельствуют о ее «генетической» связи с искусством второй четверти XV в., периода, когда основную роль в композиции на себя берет пластическая составляющая⁵¹⁷. В то

⁵¹⁷ Остащенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти - середины XV века. С. 442–470.

же время сравнение рассматриваемой иконы «Богоматерь Одигитрия» 1450-х гг. с памятниками 1440-х гг., в том числе с иконой «Богоматерь Одигитрия» (так называемой «Тихвинской») из ризницы Троице-Сергиевой лавры, свидетельствует о том, что за разделяющее их десятилетие в искусстве произошли серьезные изменения.

Композиция перестает строиться наподобие ниши, внутри которой расположен поклонный образ. Пространство в иконе «Богоматерь Одигитрия» 1450-х гг. становится более открытым, но при этом несколько более отдаленным от сферы, где пребывает молящийся. Особенности времени дают о себе знать и в характере ее интонационного строя, отмеченного стремлением к установлению прямого контакта со зрителем, но с отчетливо звучащими нотами церемониальной строгости.

В целом эти признаки свидетельствуют о том, что в стиле иконы «Богоматерь Одигитрия» уже сформировались те общие тенденции, которыми отмечено последующее развитие русское живописи во второй половине XV в. Их можно охарактеризовать с помощью предложенных классиком немецкого искусствознания Адольфом Гильдебрандом определений двух основных способов восприятия пластической формы⁵¹⁸. Прибегая к ним, можно заметить, что в живописи второй половины XV столетия в изображении пластики снижается «чувственно-осознательная конкретность»⁵¹⁹, то качество тактильности, которым отмечены произведения второй четверти XV в. Такой образ, предполагающий дистанцированность от сферы пребывания молящегося, Гильдебранд предлагал называть «далевым» (*перевод Н.Б. Розенфельда и В.А. Фаворского*)⁵²⁰.

Его появлению сопутствует сокращение «двигательной деятельности глаза»⁵²¹, необходимой для постижения пластической формы. В частности, это выражается в уходе от нишеобразного пространства и подчеркнутой рельефности формы с хорошо выраженными хребтами складок как на иконе «Богоматерь Тихвинская» 1440-х гг. (СПМЗ). В иконе «Богоматерь Одигитрия» складки

⁵¹⁸ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: МУСАГЕТ, 1914.

⁵¹⁹ Лифшиц Л.И. Четыре иконы «Сретение» XV века: как изменяется режиссура. С. 37.

⁵²⁰ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. С.12.

⁵²¹ Там же. С. 13.

обозначены золотой ассистной штриховкой, лежащей на ровной поверхности формы. Чрезвычайно важно, что художник распределяет их, передавая волнообразные мотивы движения света по поверхности, а не в глубину, что свидетельствует о зарождении интереса к созданию пространственной среды.

Снижению пластической осязательности при переходе от одного пространственного плана к другому способствуют особенности личного письма, в котором между отдельными слоями моделировок отсутствуют плавные переходы.

Сходные приметы в изображении формы в качестве признаков переломного момента в развитии стиля в середине XV в. уже были выделены в науке. Так, по словам Г.В. Попова, композиции Плащаницы новгородского Софийского собора (1456 г.), по сравнению с Плащаницами 1440-х гг., присущи «панорамность построений», «тяготение к более широкому зрительному охвату сцены»⁵²².

Отмеченные новые особенности построения пространства композиции, появившиеся в середине XV в., не означали полного забвения позднепалеологовской традиции, о чем свидетельствует впечатление, которое произведения этого времени производили на исследователей. Примеры этого достаточно многочисленны. Так, можно указать на прежнюю датировку рассмотренной нами иконы «Одигитрия» из Сергиево-Посадского музея концом XIV в., которой придерживался Ю.А. Олсуфьев, датировку первой четвертью XV в. тверской иконы «Успение» (так называемого «голубого») в большинстве первых изданий⁵²³, ставшей общепринятой на долгое время⁵²⁴. Отмечала следы влияния палеологовского искусства Э.С. Смирнова в храмовой иконе из Успенского собора Московского Кремля. По ее словам, «выразительные позы, проникновенные жесты ..., приподнятые и сдвинутые брови, «плачущие» глаза с темными подглазными тенями – все это по духу напоминает искусство палеологовского времени XIV – первой половины XV века...»⁵²⁵. В то же время следование прежним образцам при стремлении подчеркнуть удаленную позицию

⁵²² Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 30–31.

⁵²³ Воронин Н.Н., Лазарев В.Н. Искусство среднерусских княжеств XIII – XV веков // История русского искусства в 13 т. Т. 3. М: Изд АН СССР, 1955. С. 31–32.

⁵²⁴ До появления датировки последней четверть XV века. См.: Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. Кат. 22. С. 319–321.

⁵²⁵ Смирнова Э.С. Московская икона XIV-XVII веков. С. 31.

молящегося потребовало совершенно иных художественных решений на каждом следующем этапе эволюции.

Ее дальнейших ход позволяет проследить образ **«Богоматерь Одигитрия» княгини Анны** Микулинской (СПМЗ) (Рис. 39). Эта небольшая пядничная икона в серебряном басменном окладе, происходящая из ризницы Троице-Сергиевой лавры, неоднократно была опубликована в каталогах и альбомах, но тем не менее никогда не было введено в науку как целостное явление, представляющее собой уникальное иконографическое и стилистическое решение⁵²⁶.

Хорошая сохранность позволяет оценить высокие художественные достоинства памятника⁵²⁷. Производимое им впечатление изысканности дополняет древний серебряный басменный оклад. Ранее его убранство включало венчики и цаты, украшенные драгоценными камнями, а также жемчужные оглавие Богоматери и ожерелье Спасителя⁵²⁸.

Надпись черными чернилами на верхней «сорочке» иконы: «княгини Анны Микулинской», свидетельствует, что, по всей вероятности, она поступила в монастырь в качестве поминального вклада.

Первый исследователь памятника – Ю.А. Олсуфьев считал, что наряду с работами Рублева он является одним из образцовых произведений московского искусства XV в. Прежде всего, автор отмечал тонкую линейную организации композиции, а также особенности личного письма, которые, по его мнению, находят близкие аналогии в «Троице» Рублева. Он предполагал, что княгиней Анны Микулинской была дочь московского боярина Федора Кошки, выданная замуж за удельного Микулинского князя Федора Михайловича, сына Михаила Александровича Тверского, в 1391 г.⁵²⁹

Значительно позже – в альбоме «Живопись Древней Твери», опубликованном в 1974 г.⁵³⁰, – икона «Одигитрии» была впервые отнесена к

⁵²⁶ Библиография см.: Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 100. С.74–75. А также: Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 128–131; Кат. 9. С. 281–283.

⁵²⁷ Древняя живопись иконы была раскрыта в 1919 г.

⁵²⁸ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. № 11/393. С. 80–82.

⁵²⁹ Там же. С. 80–82.

⁵³⁰ Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись Древней Твери. Каталог выставки / Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М.: Искусство, 1974.

тверской традиции. Его авторы сочли необходимым отметить некоторую, на их взгляд, противоречивость стиля памятника, в котором находили сочетание, с одной стороны, «настроение созерцания и спокойствия», «живописность» в приемах моделировки» (движки вплавлены в охрение), что, как будто бы, соответствовало московскому искусству эпохи Рублева, а с другой – «напряженность образа» и «светоносность», характерные, по их мнению, для тверской школы иконописания⁵³¹.

В монографии Г.В. Попова, посвященной живописи Твери, эта двойственность объясняется переплетением в памятнике разных традиций тверского искусства – направления, отвечающего ведущим тенденциям стиля времени, и второго – сохраняющего архаизирующие черты⁵³². Как тверское произведение икону рассматривает и Е.Я. Осташенко, однако, признаки, причисленные Г.В. Поповым к особенностям местной школы («застылость выражения округлых ликов», «тональная плотность, эмалевидность живописи», «жесткость и грузность форм»), исследовательница соотносит с приметами, которые, по ее мнению, в целом характеризуют искусство «пластического» стиля второй четверти – середины XV в.⁵³³ Вместе с тем с высказанными ею представлениями об этом периоде не вполне согласуются такие черты как линейная организация композиции, «ритмичность линии», живописность приемов и тональная сближенность моделировок в личном письме, «мягкость, созерцательность», убеждавшие некоторых исследователей в ранней датировке иконы.

Неоднозначность суждений о стиле памятника заставляет вновь обратиться к его детальному изучению.

Изображение с фронтальным разворотом фигур, обращенных непосредственно к миру, восходит к знаменитому образу из константинопольского монастыря «Одигон», а также к его прославленным на Руси спискам –

⁵³¹ Там же. С. 25.

⁵³² Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 128; Кат. 9. С. 281–283.

⁵³³ Термин введен Е.Я. Осташенко для обозначения особого этапа стилистического развития (вторая четверть – середина XV века), когда главную роль в композиции берет на себя пластика в ущерб изображению пространственных связей в композиции. См: Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти - середины XV века. С. 57.

«Богоматери Смоленской» (композицию которой воспроизводят иконы середины XV в. (ГОП, под записями XIX века (?), или 1560-х гг. из придела Архангела Гавриила в Благовещенском соборе Московского Кремля)⁵³⁴ или «Богоматери Одигитрии» из Вознесенского монастыря, поновленной Дионисием в 1482 г.⁵³⁵ Мастер иконы в целом, безусловно, придерживается классического иконографического типа, в котором определяющее значение имеют строго фронтальные позы Богоматери и Христа и встречное движение жестов их рук, ориентированное на ось симметрии, примерно совпадающую с центром композиции. Как и на известных списках Смоленского образа из южного придела Благовещенского собора Московского Кремля (ГММК)⁵³⁶, ризы Христа и Богоматери покрыты густой ассистной разделкой. Вместе с тем икона отличается от чтимого прототипа рядом особенностей – прежде всего, изображением свитка, который Младенец держит не вертикально, опирая о колено, а горизонтально, приподнимая его и держа как бы на весу, что вводит в композицию мотив развивающегося движения. Начинающееся от свитка, оно переходит по горизонтальному направлению к жесту правой руки Христа и встречному жесту правой руки Пресвятой Девы.

Особенностью изображения Богоматери являются Ее одежды, богато украшенные не только золотым ассистом, но и вышивным орнаментом и розовой тесьмой со стилизованным буквенным узором на вороте туники. Скорее всего, эти детали были призваны уподобить композицию «Одигитрии» иконографии «Предста Царица» – «Царскому Деисусу», где Богоматерь олицетворяет Невесту-Церковь, предстоящую Жениху-Христу. Её фигуре, сияющей золотыми одеждами, немного вытянутой по вертикали (что подчеркивают овал лика, тонкая высокая шея, поднятые вверх к узенькой полоске лба дуги бровей; кисть левой руки, опущенная вниз и лишь касающаяся ножки Младенца, но не держащая Его) и слегка сдвинутой по отношению к изображению Христа на второй план, приданы черты не только действующего лица, но и олицетворения, рождающего множество

⁵³⁴ Щенникова Л.А. Смоленская икона Божией Матери. С. 50–55.

⁵³⁵ Там же. С. 25–33.

⁵³⁶ Там же. С. 55.

символических ассоциаций, таких как «Гора Господня» «...Еюже человеком сниде Бог», «Трон Царев». О стремлении художника к созданию идеального образа свидетельствуют очень обобщенный контурный рисунок, крупный лик Богоматери, который зрительно увеличивают объемно трактованный сине-зеленый чепец, широкий, как будто наполненный воздухом, капюшон мафория и большой золотисто-желтый нимб. Впечатление «надмирности» Её образа усиливает отсутствие определенности во взгляде, обращенном вверх и вдаль, как и в целом в выражение лика.

Своеобразие идейного замысла иконы, отразившееся в композиционном строе, нашло развитие в представлении изображений Богоматери и Младенца как двух самостоятельных тем, которые дополняют друг друга. Богоматерь выступает здесь не столько в роли заступницы за род человеческий, сколько провозвестницей прихода в мир Спасителя. Помимо общей характеристики Её образа об этом говорят почти незаметные отступления от иконографического канона – едва заметный разворот Её фигуры вправо, и жест поднятой правой руки, приближенной к благословляющей деснице Спасителя, переводящий на Него взгляд молящегося. Центр композиции фиксируют сходящиеся треугольником на груди Богоматери края мафория, приоткрывающие верхнюю часть сине-зеленого хитона. Насыщенного вишневого цвета одежды служат фоном для сияющей золотом светлой ризы Христа, отсвет от которой рождает золотые же отсветы на складках мафория.

Благодаря этому приему фигура Младенца, которая, по сравнению с Богоматерью, кажется небольшой и хрупкой, зрительно отчетливо отделяется от неё, выдвигается вперед, тогда как сама Богоматерь оказывается несколько позади, как спутница и свидетельница Его славы. Крупный масштаб и одновременно обобщенный характер изображения Пресвятой Девы, превышающий обычную для пядничных икон камерность, способствует созданию особого ореола, окружающего Младенца. Именно Он является главным в этой композиции. Благодаря эффекту сияния золотых и серебряных нитей, идущего из глубины материи, который рождает тонкая ассистная разделка на ризах Христа-Эммануила,

Он предстает как Слово, ставшее (в данном случае становящееся) плотью, сотканное из предвечного света, простирающегося в мир.

Наряду с яркими индивидуальными характеристиками каждого образа, художник подчеркивает их неразрывное единство. Он сближает фигуры, не оставляя между ними цезур свободного фона; смысловые доминанты композиции – лик Богородицы и образующие своеобразный смысловой узел жесты рук – располагаются строго на центральной оси симметрии. Вокруг этой вертикали, как стержня всей композиции, развивается подвижный ритм словно стекающих к центру линий ассиста и повторяющихся крупных дуг контурных описей фигур. По мнению Ю.А. Олсуфьева, столь сложная линейная организация композиции является одним из важнейших признаков, характеризующих стиль памятника. Однако, если ранее в науке преобладание ритма линий над ритмом пластического движения считалось особенностью, характерной в целом для русской живописи XV в.⁵³⁷ (или для ведущего направления московской традиции⁵³⁸), то в свете исследований последнего времени⁵³⁹ есть основание утверждать, что эта особенность дает о себе знать лишь на отдельных этапах художественного развития. Так, ритмический строй композиций рублевского времени, не противоречил естественной пластике трактовки объемной формы, а также целостности изобразительного пространства, находящего в единстве с миром зрителя.

Уже в искусстве второй четверти XV в. появление признаков расторжения этой связи знаменовало смену приоритета – одновременно с ослаблением пространственного ритма линий усиливается значение ритмического взаимодействия пластики объемно трактованных изображений⁵⁴⁰. Особенно очевиден новый принцип построения композиции, согласно которому замкнутые в себе объемы фигур представлены вне пространственных взаимоотношений между собой, в памятниках, созданных во второй четверти XV в. В произведениях типа

⁵³⁷ Щекотов Н.М. Некоторые черты стиля русских икон XV века. С. 41; Пунин Н.Н. Эллинизм и Восток в иконописи. С. 184; Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. С. 71–214; Он же. Дионисий и его школа. С. 482–541.

⁵³⁸ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 39.

⁵³⁹ Лифшиц Л.И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия». С. 126–162.

⁵⁴⁰ Осташенко Е.Я. Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV века. С. 161.

«Плащаницы» из Тихвина (ГРМ)⁵⁴¹, в рассмотренных выше иконах «Богоматерь Тихвинская» и «Богоматерь Одигитрия» из Сергиево-Посадского музея⁵⁴² и других художественных памятниках этого времени форма наделяется подчеркнутой весомостью, свет и цвет приобретают качества материальности, движение останавливается, фон играет роль нейтрального и жесткого задника.

Вместе с тем на завершающем этапе развития этого «пластического» стиля, в конце в 1450-х гг., появляются черты, предвещающие возрождение интереса к передаче пространства и динамической взаимосвязи всех пребывающих в нем элементов композиции. Так, по замечанию Л.И. Лифшица, в иконе «Св. Димитрий Солунский» ок. 1454 г. (ГРМ) появляется упругий ритм линий, который «наполняет пластическую форму, оживляет ее, заставляет ее тянуться вверх»⁵⁴³. Несколько жесткий ритм вертикальных линий, сообщающий особую динамику положению фигур (они слегка касаются опоры или висят над поверхностью) можно наблюдать на шитой плащанице, вложенной Василием Темным в новгородский Софийский собор в 1456 г. (Новгородский музей)⁵⁴⁴, в резных изображениях на каменном надгробном кресте дьяка Стефана Бородатого 1458 г. (Ростовский музей)⁵⁴⁵.

Наиболее отчетливое проявление эта тенденция получает в живописи 1460-х гг., например, в таких памятниках как праздники из церкви Успения на Волотовом поле, икона «Богоматерь Умиление» из Николо-Дворищенского собора в Новгороде ок. 1463 г., «Битва новгородцев с суздальцами» (обе в Новгородском музее)⁵⁴⁶. Именно с ними, а не с произведениями первых десятилетий XV в. обнаруживает сходство икона «Богоматерь Одигитрия» Анны Микулинской.

Композиционные линии в ней не образуют резких угловатых очертаний, сдерживающих ритм их естественного течения, они становятся более плавными и

⁵⁴¹ Шалина И.А., Клюканова О.В. Древнейшая плащаница «живописного» стиля из Успенского собора Тихвинского монастыря. С. 133–154.

⁵⁴² Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 105. С. 79.

⁵⁴³ Лифшиц Л.И. Икона «Св. Димитрий Солунский» из собрания ГРМ. К вопросу о времени и обстоятельствах создания // Древнерусское искусство: Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100 Пскова. М.: Северный Паломник, 2008. С. 161.

⁵⁴⁴ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. Табл. 35–37.

⁵⁴⁵ Там же. Табл. 6.

⁵⁴⁶ Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI веков. Кат. 28. С. 265–269.

протяженными, подчеркивая движение фигур вверх, придают индивидуальную выразительность каждому образу. Прямая, как будто вырастающая на глазах фигура Богоматери отличается особой собранностью, с которой Она предстоит Спасителю. Младенец, слегка опирающийся на нижний край ковчега обнаженной стопой правой ноги, словно приподнимается на руках Богоматери. Эти почти незаметные легкие ракурсы – поворот лика Пресвятой Девы, положение ножек Младенца – свидетельствует о чутком взаимодействии Христа и Богоматери между собой, и придают особый характер композиционному действию, которое раскрывается в направлении зрителя. Притом, что фигуры остаются совершенно спокойными, движение, идет само по себе без заметных импульсов и видимых усилий, затрагивающих пространство. Подобное легкому движению света по поверхности воды, оно подчиняется только ходу времени, устремленного в вечность. Характер этого «естественного», не останавливающего пространственного движения, очень сдержанного, почти камерного и при этом несколько церемонного, не разрушает значимости самого момента явления образа Христа миру, который здесь приобрел характер таинства, незримым созерцателем которого становится молящийся.

Христос грядет в мир не как грозный Судия, а как милостивый Спаситель. В облике Младенца, Его тонкой и хрупкой по пропорциям фигуре; по-детски миловидном лице, тихости едва заметных движений выражен не строгий недостижимый классический идеал, а образ Бога, доверяющего человеку, являющего ему Себя.

Новым идеям в искусстве соответствует иной характер пластики: по сравнению с памятниками 1450-х гг. она кажется менее жесткой. В личном манера изображения становится более живописной (сдержанной, чуть замедленной и вдумчивой). Моделировки сближены по тону, белила в чистом виде практически не используются; они, как и подрумянка, деликатно вводятся в светло-коричневое вохрение, которое ведется по неплотному коричневато-оливковому санкирю. Соответственно карнация выглядит более светлой и естественной.

В фресках церкви Сергия Радонежского в новгородском кремле (ок. 1460 г.), а также в стилистически близких им волотовских праздниках, еще акцентируются словно вырезанные, углубленные планы, на краях которых концентрируются яркие, тонкие белильные света. В сочетании со столь же тонкими линиями теней они подчеркивают остроту граней складок. В иконе «Богоматерь Одигитрия» Анны Микулинской глубокие тени и противопоставленные им резкие света отсутствуют. Значительно упрощается рельеф фигуры Богоматери. Она моделирована золотым и серебряным ассистом по широким и ровно окрашенным цветовым плоскостям.

Меняется само «качество» цвета. В палитре вместо нежных, смешанных на основе белил тонов (сиреневого, серого, розового и т.д.), которые в волотовских праздниках придавали форме «металлический» блеск и объемность, резко контрастируя с ярко красными и зелеными, появляются не столь яркие, но, тем не менее лучащиеся цвета, которые сами становятся то цветными тенями, то окрашенным светом, образующими общую светотональную шкалу. Они образуют отдельные планы – от наиболее удаленного (темные сине-зеленые нижние одежды Богоматери) до светло-охристого с золотом гиматия Христа. Данное решение создает образ постепенного проявления света, его движения из глубины композиции к ее переднему плану. Этот прием используется и для выделения лика Богоматери, который словно выступает из тени и мягко светится на фоне сине-зеленых чепца и хитона. Как будто изнутри материи мерцают тонкие и длинные линии, напоминающие вшитые золотые нити, «тающие» на концах. Движение мягко струящегося света на мафории, словно отражающего яркое сияние риз Христа, создает ощущение реальности зрелища, разворачивающегося на глазах у зрителя, и одновременно подчеркивает символический смысл явления в мир Света как прообраза Второго Пришествия.

На подчеркнуто символическое значение в этом произведении ассиста, «который динамизирует форму», впервые указал Г.В. Попов. По его словам, оно «заставляет вспомнить более ранние решения», например, двустороннюю икону

«Одигитрия» из с. Васильевское первой четверти XV в.⁵⁴⁷ На наш взгляд, данное сравнение оправдано – мастер «Одигитрии» Анны Микулинской вновь обращается к проблеме изображения среды, которая перестала быть существенной для художников во второй четверти XV в. Однако теперь образ не захватывает пространство зрителя, как это было в позднепалеологовской живописи. Предстоящий иконе зритель не становится прямым участником действия, а скорее приглашается к его созерцанию.

По отношению к памятникам 1450-х – самого начала 1460-х гг. новые стилистические черты, дающие о себе знать в иконе Анны Микулинской, находят аналогии в искусстве того этапа эволюции стиля, границы которого охватывают 1460-е – начало 1470-х гг., что хорошо определяется благодаря сравнительно большому числу сохранившихся датированных памятников⁵⁴⁸. Среди них – фрески церкви Симеона Богоприимца в Зверине монастыре в Новгороде ок. 1467 г.⁵⁴⁹, икона «Битва суздальцев с новгородцами» (Новгородский музей)⁵⁵⁰, шитая пелена «Богоматерь Одигитрия (Смоленская), Деисус и избранные святые» вклад великой княгини Марии Борисовны (1462–1467 гг., ГОП)⁵⁵¹ (Рис. 43), «Святые Власий и Спиридон» (ГИМ)⁵⁵² (Рис. 41), Островское Евангелие 1468 г. (Музей «Новый Иерусалим»)⁵⁵³, «Молящиеся новгородцы» 1467 г. (Новгородский музей)⁵⁵⁴, икона «Богоматерь Одигитрия» из Благовещенского собора Московского Кремля⁵⁵⁵.

Те приметы стиля, которые появились в иконе «Одигитрия» Анны Микулинской, в этих произведениях находят полное развитие. В них нет подчеркнутого линейного ритма, композиционное движение становится более

⁵⁴⁷ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. С. 128–130.

⁵⁴⁸ Остащенко Е. Я. «Успение» – храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. С. 57; Иконы Великого Новгорода XI–начала XVI веков. С. 57–58.

⁵⁴⁹ Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. С. 40–41. Ил. 397–430.

⁵⁵⁰ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. Кат. 18. С. 229–230.

⁵⁵¹ Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье. Кат. 9. С.96–98.

⁵⁵² Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ соч. Кат. 45. С. 273–274.

⁵⁵³ Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. Кат. 11. С. 353–366.

⁵⁵⁴ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. Кат. 28. С. 246–247.

⁵⁵⁵ Власова Т. Б. Икона «Богоматерь Одигитрия Смоленская» из Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник Московский Кремль», 1999. С. 154–163.

свободным, спонтанным и естественным, но при этом уходит сдержанность, и некоторая церемониальность образа, которые роднят «Одигитрию» Анны Микулинской с памятниками 1450-х гг. Если для предшествующего этапа характерно стремление к созданию монументального образа даже в небольших по размерам произведениях⁵⁵⁶, то теперь же наоборот, даже в храмовых ансамблях искусство передает новый идеал, который «по сравнению с живописью первой половины XV в., стал более камерным, он больше соотносится с мерой отдельного человека, находящегося среди таких же, как и он, людей»⁵⁵⁷.

Наглядным примером того, как шло стилистическое развитие, может служить сравнение рассматриваемого нами иконы Анны Микулинской с шитой пеленой княгини Марии Борисовны, на которой представлен близкий по изводу тип «Богоматери Одигитрии». При сохранении прямого положения корпуса Богоматери разворот ее фигуры более свободен, шея плавно изогнута. Взгляд, как и на иконе, не имеет конкретной цели обращения, зрачки сильнее возведены вверх, так что лик приобретает умиленное и трогательное выражение.

Очень близкие по характеру образы встречаются в росписях церкви Симеона Богоприимца в Зверине монастыре⁵⁵⁸ и в иконе "Молящиеся новгородцы" 1467 г.⁵⁵⁹ Взаимозаменяемость света (золото или серебро) и цвета находит точные параллели в шитых изображениях на «Воздухе княгини Елены Верейской» 1466 г. (Астраханский музей-заповедник) (Рис. 42), который может считаться одной из наиболее близких аналогий иконы «Одигитрии». По словам В.В. Нарциссова, в этом мягко сияющем как золото шитье, отсутствуют золотые нити – вместо них используются разные оттенки желтых шелков и серебряная нить. Изображение света в «Воздухе Елены Верейской» также имеет подчеркнуто символическое значение, раскрывающее идею всей композиции⁵⁶⁰. Близкую по времени создания икону «Богоматерь Одигитрия Смоленская» из Благовещенского

⁵⁵⁶ Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. С. 54.

⁵⁵⁷ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти - середины XV века. С. 58.

⁵⁵⁸ Например, в ряду праотцов. См.: *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XVI веков. Ил. 402, 405.

⁵⁵⁹ Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. Кат. 28. С. 246–247.

⁵⁶⁰ Нарциссов В.В. Воздух, шитый княгиней Еленой Верейской // *Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции.* СПб: Дмитрий Буланин, 1997. С. 219.

собора, по мнению Т.Б. Власовой, датировавшей ее 1470-ми гг., отличает «камерность, интимность образа», что заставляет исследовательницу высказывать предположение о том, что этот памятник «скорее завершает предшествующий период, чем открывает новый»⁵⁶¹. На наш взгляд, тонко подмеченные исследовательницей особенности, свидетельствуют о том, что это произведение, как и рассматриваемая икона из ризницы Троице-Сергиевой лавры, связано в большей степени с искусством 1460-х гг., чем следующего десятилетия.

Таким образом, можно утверждать, что хотя в иконе «Одигитрии» Анны Микулинской содержится ряд признаков, напоминающих памятники конца 1450 – начала 1460-х гг., в ней уже выражен новый идеал и поставлены художественные задачи, которые будут сохранять актуальность в искусстве следующего десятилетия. Это свидетельствует о появлении памятника в переходный момент и позволяет датировать его около середины 1460-х гг.

Пробуждающийся интерес к изображению композиционного движения, пусть еще очень сдержанного, выраженного в большей степени движением света, и одновременно к передаче глубины пространства, которые характеризуют произведения 1460-х гг. в следующем десятилетии получают качественные изменения. Так, в храмовой иконе Успенского собора 1472 г.⁵⁶² движение становится более свободным, и также более активно выявлена глубина композиционного пространства. Е.Я. Осташенко пишет о совершенно новых особенностях его построения, в частности об использовании принципа цветотональной перспективы⁵⁶³. Во многом этому способствует совершенно иное использование света. В виде белильных бликов он практически полностью уходит с поверхности формы. Теперь свет соединяется с цветовым пятном, в том числе проникает в карнацию ликов, создавая эффект «неяркого свечения, как будто проступающего из глубины»⁵⁶⁴. Пространство перестает быть открытым и единым, как в искусстве 1460-х гг., оно развивается одновременно в нескольких

⁵⁶¹ Власова Т. Б. Икона «Богоматерь Одигитрия Смоленская» из Благовещенского собора. С. 161.

⁵⁶² Осташенко Е. Я. «Успение» - храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. К вопросу о развитии живописи Москвы во второй половине XV в. С. 40–64.

⁵⁶³ Там же. С. 54.

⁵⁶⁴ Там же.

отдельных планах, которые объединяет между собой только молящийся в момент созерцания иконы. Благодаря этому решению вместо монологичности образа, которая еще присуща иконе «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской и близким ей произведениям, в памятнике 1470-х гг. возникает «сразу несколько содержательных тем, создается подобие полифонии»⁵⁶⁵.

Отмеченные изменения, которыми характеризуется храмовая икона «Успение» из Успенского собора Московского Кремля 1472 г., свидетельствуют о том, что ее датировка может рассматриваться в качестве нижней хронологической границы уже следующего этапа стилистического развития.

Возвращаясь к рассматриваемой иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры, отметим определенные трудности в установлении ее происхождения, которые связаны с существующей тенденцией относить произведения, отличающиеся высоким уровнем художественной культуры, исключительно к московской традиции. Альтернативная точка зрения наиболее подробно представлена в трудах Г.В. Попова. По его мнению, в первой половине XV в. также и в Твери были собраны прекрасные художественные кадры, и независимо от Москвы происходило формирование нового стиля эпохи.

Развивая эту мысль, обратим внимание на то, что икона «Одигитрии» отличается от произведений, связанных с Москвой, сочетанием открыто звучащих цветов – кораллового и контрастно противопоставленного ему сине-зеленого, встречающегося в тверских памятниках второй четверти XV в. (например, Кашинские праздники (ГТГ, ГРМ), икона «Митрополит Петр» (ГТГ)⁵⁶⁶). Можно отметить не свойственную московской живописи яркость личного письма, в котором зеленый санкирь сочетается с активной красной подрумянкой. В данном случае близкие аналогии представляют собой деисусные иконы из с. Ободово⁵⁶⁷, видимо, 1430-х гг. (ЦМиАР), в которых глаза, брови и нос также дополнительно обведены черными линиями.

⁵⁶⁵ Там же. С. 52–53.

⁵⁶⁶ Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись Древней Твери. Табл. 24.

⁵⁶⁷ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. Кат. 7. С. 275 – 278.

Еще одна особенность колорита, имеющая аналогии в памятниках тверского происхождения, – сочетание теплых коричневых и оранжеватых охр, кораллового и вишневого, создающих золотисто-медовую гамму, холодный спектр которой дополняет оливковый тон санкиря. Подобный теплый тон аккорда разнообразных охр, вишневого и оливкового мы видим в иконах Кашинского чина, например, «Введение во храм» (ГРМ), «Крещение» (ГРМ); «Одигитрия» из собрания Сергиево-Посадского музея середины XV в.⁵⁶⁸ В той же гамме решен образ Христа в «Голубом Успении», 1450-х гг. (ГТГ)⁵⁶⁹. Узнаваемыми признаками местной школы являются криптографический орнамент каймы мафория (встречается в изображениях на фресках села Городня второй четверти XV в.⁵⁷⁰); а также густой ассист и желтый цвет нимбов.

Связь иконы с аристократической культурой тверского княжества и близкое иконографическое сходство с образом Смоленской Богоматери, почитание которой оказалось в центре духовной жизни Московской Руси, заставляет пристальнее взглянуть в историческую канву этого времени⁵⁷¹.

Древний чудотворный образ Богоматери, который с начала XV в. находился в Москве, в 1456 г. был торжественно возвращен в Смоленск. Известно, что созданные с него списки особенно почитались в семье великого князя. Время, к которому можно отнести создание иконы Анны Микулинской (1460-е гг.), было ознаменовано восшествием на московский престол Ивана III, женатого в те годы первым браком на Марии Борисовне Тверской. Тесные династические связи, видимо, способствовали появлению особого отношения к иконе «Одигитрии Смоленской» и в Тверском княжеском доме. В частности, об этом свидетельствует пелена Марии Борисовны (1462–1467 гг., ГОП), происходящая из Благовещенского собора (?) Московского Кремля, вероятно, созданная в Твери. Вышитое изображение многими чертами сходно с рассматриваемой иконой (легким поворотом лика Богоматери вправо и такой редкой деталью как

⁵⁶⁸ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 105. С. 79.

⁵⁶⁹ В литературе прошлых лет эту икону датировали 1470-ми годами. См.: Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н. Живопись Древней Твери. Табл. 26.

⁵⁷⁰ Попов Г.В., Рындина А.В. Указ. соч. Кат. 9. С. 282.

⁵⁷¹ Об этом подробно см.: Щенникова Л.А. Смоленская икона Божией Матери. СПб.: Метропресс, 2014.

раскрытые края ее мафория). Оба памятника являются ближайшими к событиям 1456 г. репликами Одигитрии Смоленской. Обращение тверского художника к иконографии знаменитого образа в данном историческом контексте, высокий уровень исполнения, соответствующий наиболее значительным памятникам столичного искусства, дает возможность лучше представить, насколько чутким было взаимодействие двух традиций, и позволяет говорить о существовании единого для них «поля» аристократической художественной культуры.

Подводя итог, выделим основные выводы, полученные на основании стилистического и иконографического анализа двух икон «Богоматерь Одигитрия» 1450-х и 1460-х гг.

Особенности пространственной и светотональной композиции этих и близких им по времени произведений позволяют согласиться с существующим в науке мнением о том, что приблизительно в середине XV столетия в живописи происходят серьезные изменения. Прежде всего, они связаны с изменением позиции молящегося, которому действие, представленное на иконе, открывается с большей дистанции, и которое не предполагает его непосредственного участия. Первые признаки появления нового, условно нами называемого *далевого* образа⁵⁷², появляются в иконе «Богоматерь Одигитрия» 1450-х гг. В этом произведении еще сильно выражены приметы «пластического» стиля 1440-х гг.⁵⁷³, такие как скульптурная весомая пластика, фиксированное остановленное движение, внутреннее напряжение формы. Однако ее рельеф передан проще, он перестает быть столь же осязательным для визуального восприятия. Пространство становится открытым, а не «нишеобразным», уходит присущая предшествующему этапу камерность образа, что, в целом, подчеркивает дистанцию между ним и предстоящим иконе. Свидетельством появления интереса к изображению более широкого и открытого пространства становится движение света, переданное посредством распределения широких линий золотого ассиста на одеждах.

⁵⁷² Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и архитектуре. С.12.

⁵⁷³ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 57.

Полученные выводы в некоторой степени согласуются с представленными в научной литературе взглядами о снижении роли личного начала в искусстве (Э.С. Смирнова, Г.В. Попов), но противоречат идее, заимствованной, главным образом, из трудов В.Н. Лазарева, согласно которой, начиная со второй четверти XV в., глубина композиционного пространства постепенно уменьшается и почти полностью исчезает в памятниках середины – третьей четверти этого столетия⁵⁷⁴.

В то же время, некоторые признаки, отмеченные Э.С. Смирновой в иконах Власиевского чина или праздников из церкви Успения на Волотовом поле (1460-х гг.), на наш взгляд, наоборот свидетельствуют о пробуждении интереса к изображению пространства. В этом отношении заслуживает внимания замечание исследовательницы относительно постановки фигур, которые выглядят как бы «соскальзывающими» с поэма⁵⁷⁵.

Действительно вместо прочной, неподвижной структуры композиции, ритмической доминанты, определяющейся осью симметрии, фиксированных жестов, жестких контуров⁵⁷⁶ (как в тверской иконе «Богоматерь Одигитрия») в иконах из Власиевского чина, несмотря на меньшую глубину пространства, связь фигур с фоном становится условной. Они более не подчиняются центральной оси, сильнее смещены к краю композиции, представлены в легком движении, как будто не ограниченном композицией средника. Свет становится менее ярким, он не так зависит от рельефа пластической формы, словно «стекает» с нее, образуя наиболее яркие акценты по краям, становясь более подвижным. Одновременно выбор более светлых оттенков и нанесение их прозрачными слоями способствуют созданию эффекта рассеянной световой атмосферы, которая передает ощущение пространственной среды.

Теми же изменениями отмечена икона «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской. Эффект движения света, который проявляется в мерцающих нитях ассистной разделки снижает, ослабляет осязательные и пластические

⁵⁷⁴Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. С. 71–214.

⁵⁷⁵Смирнова Э.С. Иконы Новгорода XI – XV веков // Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. М.: Северный Паломник, С. 54.

⁵⁷⁶Солодовникова Е.Б. Произведения резчика Амвросия в контексте представлений о русском искусстве середины XV века. С. 318.

качества формы. Световые блики в личном теряют ту конкретную связь с рельефом формы, которую они имеют в иконе «Богоматерь Одигитрия» 1450-х гг. Свет проникает в глубину карнации, становится неярким и мягким. Жесты перестают соединять оба образа, подобно неподвижной, жесткой структуре, концентрирующей в себе всю энергию композиции. В иконе «Богоматерь Одигитрия» Анны Микулинской движения рук расходятся, в них нет остановки, такой же сильной фиксации, как в иконе «Богоматерь Одигитрия», датируемой нами 1450-ми гг. Кисть Богоматери сильнее направлена влево, а Христа – вправо, что вносит в композицию большую свободу и выявляет общее пространство, а также временную протяженность действия, переходящего от одной фигуры к другой.

Наши наблюдения относительно построения композиции в иконах-пядницах из ризницы Троице-Сергиевой лавры согласуются с взглядами Е.Я. Осташенко, которая на примере местного образа Успенского собора и близких ему произведений впервые обратила внимание на то, что задача изображения пространственных планов является общестилистической для вполне определенного этапа в третьей четверти XV в., а не одного из многих направлений в живописи⁵⁷⁷.

Проведенная работа заставляет учитывать, что тенденция, ведущая к изображению пространственной среды, намечается уже в памятниках 1450-х гг., что говорит о завершении развития «пластического» стиля в середине столетия и начале нового периода, на первой фазе которого интонации художественного образа были иными, чем в памятниках 1460-х гг.

Образы в произведениях этих лет, к которым принадлежит икона «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской, становятся более камерными, и, как точно было отмечено Е.Я. Осташенко, они «более соотносимы с мерой отдельного человека»⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти - середины XV века. С. 62.

⁵⁷⁸ Там же. С. 58.

Об эволюции духовного идеала в искусстве 1450–1460-х гг. писал Л.И. Лифшиц⁵⁷⁹. По словам ученого, в псковской иконе «Св. Дмитрий Солунский» (ГРМ), которую он датирует 1454 г., художник отходит от суровости образного строя таких памятников, как икона «Св. Параскева и три святителя» (ГТГ) – близкой аналогии иконы тверской «Богоматерь Одигитрия». В облике святого, «готового принять предназначенный ему жребий» подчеркнуто индивидуальное и жертвенное начало, выраженное в «сосредоточении и напряжении духовных сил»⁵⁸⁰.

Важно отметить, что взгляды Л.И. Лифшица подтверждают выводы, полученные нами посредством сравнительного анализа композиций богородичных икон, в которых, начиная с середины XV в., появляется новый способ художественного видения, предполагающий снижение личностного начала и взгляд на происходящее издалека. Описанный исследователем способ изображения композиционного пространства значительно отличается от того, который был присущ памятникам первой половины XV столетия⁵⁸¹.

В завершении данного раздела отметим, что проведенная работа заставляет признать справедливость упомянутых выше исследований последних лет (Е.Я. Осташенко, Л.И. Лифшица), изменяющих прежние взгляды на концепцию художественной эволюции. Ни идеал, ни задачи, которые обнаруживают памятники 1460-х гг. не позволяют сблизать их с искусством Дионисия времени создания им знаменитых икон «Митрополит Петр, в житии» (ГММК), «Митрополит Алексей, в житии» (ГТГ) и фресок Ферапонтова монастыря 1502 г.

На протяжении 1470–1490-х гг. художники продолжали последовательно решать задачи, связанные с постоянно меняющимся характером взаимоотношения молящегося со священным изображением. В свою очередь, это находит отражение в принципах построения композиционного пространства, в его изменяющейся глубине ощущении дистанции, существующей между образом и предстоящим. Поскольку среди икон-пядниц с изображением Богоматери,

⁵⁷⁹ Лифшиц Л.И. Икона «Св. Дмитрий Солунский» из собрания ГРМ. К вопросу о времени и обстоятельствах создания. С. 165.

⁵⁸⁰ Там же. С.162.

⁵⁸¹ Лифшиц Л.И. Четыре иконы «Сретение» XV века: как изменяется режиссура. С. 36–37.

происходящих из ризницы Троице-Сергиевой лавры, отсутствуют произведения 1470–1480-х гг., подробно рассмотреть шаг за шагом развитие стиля в этот период на интересующем нас материале не представляется возможным. Следующая глава диссертации посвящена иконе «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» (ГТГ) – памятнику последнего десятилетия – конца XV в., завершающего этапа художественной эволюции всего XV столетия, вслед за которым в искусстве начинается новая эпоха.

Глава IV

Икона «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые» – произведение последнего десятилетия XV века

Важнейшей для нашего исследования темой остается проблема «пограничья» – возможности обнаружения и определения сути новых тенденций, дающих о себе знать в конце XV в., и, в свою очередь, разделения памятников XV и раннего XVI вв. В контексте данной диссертационной работы, посвященной стилистическим проблемам живописи XV столетия, ответ на этот вопрос должен объяснить, почему мы останавливаемся на памятниках, датируемых 1490-ми гг.

В поисках ответа на этот вопрос, мы обращаемся в этой главе, к иконе «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» (Рис. 44) – одному из важнейших памятников столичной традиции. Эта икона-пядница (38 x 28 см) в серебряном басменном окладе из собрания Троице-Сергиевой лавры (ныне в ГТГ) обратила на себя внимание исследователей еще в XIX в., но, по сути, остается не до конца изученной и в наше время.

Впервые это произведение, живопись которого находилась еще под поновительскими записями, было упомянуто Н.П. Лихачевым как интересный пример иконографии «Богоматерь Смоленская», восходящий к древнейшей поре русского иконописания. Он сопоставил ее с иконой «Богоматерь Одигитрия» второй половины XV в. в византийском окладе с фигурами Константина Акрополита и его супруги рубежа XIII–XIV вв. (ГТГ)⁵⁸².

Реставрационное раскрытие памятника, последовавшее в 1919 г., выявило исключительно высокий уровень художественного исполнения и достаточно полную сохранность красочного слоя, и средника, и полей⁵⁸³. В 1929 г. как одно из самых выдающихся произведений, хранящихся в ризнице Троице-Сергиевой

⁵⁸² Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. Ч.1. Табл. 12.

⁵⁸³ Икона была раскрыта в филиале Всероссийской реставрационной Комиссии при Сергиевском (впоследствии – Загорском) историко-художественном музее в 1919 г. В живописи средника хорошо сохранилось не только личное, но и ассист, за исключением небольшой потертости на плече Младенца. Худшее состояние живописи на нижнем и верхнем полях, где имеются ощутимые утраты красочного слоя, а также фрагменты прописей. Наибольшие утраты зафиксированы в живописи на верхнем поле. На нижнем поле лучше всего сохранилась полуфигура прп. Димитрия Прилуцкого (в центре). Подробнее см.: Дионисий – «Живописец Пресловущий». Кат. 41. С. 169. (Авторы текста – Э.К. Гусева (икона), В.В. Игошев (оклад)).

лавры, икона была передана из Сергиевского историко-художественного музея в ГТГ⁵⁸⁴.

Первым описал художественные особенности памятника Ю.А. Олсуфьев. Он поместил его в начало раздела «Описи икон», посвященного живописи XV столетия, отметив отступление от классических пропорций в облике Младенца, имеющего удлиненную фигуру и маленькую голову с высоким лбом, иной, нежели у Рублева, извод «Троицы» на верхнем поле. Также им были отмечены прозрачность и нежность живописи ликов, в которой «заметен узкий длинный мазок», и едва заметные – легкие и прямые движки. В целом, по его словам, произведение создает «впечатление торжественности, величия, монументальности»⁵⁸⁵.

После долгого перерыва вновь памятник упоминается в «Истории русского искусства» под редакцией И.Э. Грабаря и В.Н. Лазарева (Т. 3, 1955 г.), где представлен иной, чем у Ю.А. Олсуфьева, взгляд на его художественные особенности. В.Н. Лазарев предположил, что в целом в стиле произведения происходит отход от монументальности. Он находил в нем черты, говорящие об индивидуальном характере образа, сохраняющим интимность чувств. Данная особенность, по его мнению, все еще связанная с искусством раннего XV в., сочетается в иконе с признаками «графического» стиля («графическая тонкость трактовки», «изысканность в подборе красок», «сплавленность письма, которая граничит с известной сухостью»⁵⁸⁶), что в то время (1954–1955 гг.) заставляло его относить икону к началу – первой половине XV в.⁵⁸⁷

С этой датировкой икона была представлена на нескольких выставках, проходивших: в 1960-е гг.: на юбилейной выставке в честь 600-летия Андрея Рублева – как работа одного из его из младших современников⁵⁸⁸; и на выставке русских икон в Берлине 1961 г. Судя по замыслу второй экспозиции, икона

⁵⁸⁴ Такими как, иконы-пядницы «Спас Вседержитель» (Дионисий, последняя треть XV в.), «Благовещение» (Москва, первая четверть XV века), «Богоматерь Одигитрия» в греческом окладе (последней четверти XV в.).

⁵⁸⁵ Олсуфьев Ю.А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры. С. 85.

⁵⁸⁶ Лазарев В.Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы. С. 187.

⁵⁸⁷ Там же.

⁵⁸⁸ Выставка, посвященная шестисотлетию Андрея Рублева / М-во культуры СССР, Акад. художеств СССР, Гос. Третьяковская галерея. М.: Изд-во АХ СССР, 1960. Кат. 80. С. 42.

демонстрировалась на ней как пример соединения в творчестве последователей Рублева византийской эстетики («живописность» ликов) и национальных художественных предпочтений («линейно-каллиграфический элемент»)⁵⁸⁹.

В последующих публикациях датировка памятника изменилась на более позднюю. Авторы каталога древнерусской живописи ГТГ 1963 г. В.И. Антонова и Н.Е. Мнева относили произведение к середине XV в., – времени промежуточному между Рублевым и Дионисием. Они, в отличие от В.Н. Лазарева, полагали, что иконе, несмотря на ее небольшой размер и «изысканное изящество рисунка», присуще монументальное начало⁵⁹⁰. Авторы каталога предположили, что на нижнем поле вместе с Евфимием Суздальским (крайний слева) и Дмитрием Прилуцким (в центре)⁵⁹¹, изображены другие святые заволжского края – Кирилл Белозерский, Павел Обнорский, а также новгородский святой – Варлаам Хутынский⁵⁹².

Большое внимание было уделено памятнику Г.В. Поповым. Первоначально в монографии, посвященной московской живописи (1975 г.)⁵⁹³, он рассматривал его как важное звено в эволюции рублевской традиции, располагая на хронологической шкале после икон так называемых «младших» мастеров Троицкого иконостаса 1425–1427 гг. в середине XV в., вместе с пядничной иконой «Спас» (ГТГ) и Плащаницей новгородского Софийского собора 1456 г. (Новгородский музей). По мнению Г.В. Попова, усиление «элемента торжественной демонстративности» и ритмической организации композиции⁵⁹⁴ призвано не столько передать настроение личного моления заказчика, сколько выразить осмысление важных исторических событий своего времени. Автор предположил, что изображение «Троицы», объединенное с полуфигурами святых, в число которых вводится новгородский преподобный Варлаам Хутынский, содержит идею духовного и политического единства русских земель. Особенности замысла, как отмечал Г.В. Попов, указывают на то, что икона

⁵⁸⁹ Onasch K. Ikonen. Berlin, 1961. Taf. 83. S. 383.

⁵⁹⁰ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 255. С.314.

⁵⁹¹ Там же.

⁵⁹² Там же.

⁵⁹³ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 34–35.

⁵⁹⁴ Там же. С. 34.

«Одигитрия» была вложена в Троице-Сергиев монастырь его настоятелем Вассианом Рыло, духовником великого князя, или даже самим Иваном III⁵⁹⁵. Однако впоследствии мнение исследователя изменится. В монографии, Г.В. Попова и Л.И. Лифшица, посвященной творчеству Дионисия (2006 г.), памятник был опубликован как произведение конца XV в., созданный, вероятно, самим Дионисием еще до начала работ по росписи собора Ферапонтова монастыря. В качестве стилистически близкой аналогии были приведены резные изображения Богоматери и Николы Чудотворца на крышках ковчега-реликвария из ризницы Троице-Сергиева монастыря⁵⁹⁶.

Еще ранее и впервые к творчеству мастерской Дионисия икону отнес В.Г. Пуцко, который датировал ее второй половиной XV или началом XVI в.⁵⁹⁷ на основании стилистического сходства с иконой «Одигитрия» из с. Гуменец (Ростовский музей), созданной, по его мнению, Дионисием в последней четверти XV в. Позднее эти две иконы были сопоставлены друг с другом Л.А. Щенниковой. Она предложила рассматривать икону из ризницы Лавры как памятник более ранний (последней четверти XV в.), а икону из с. Гуменец, как произведение более позднее – рубежа XV–XVI вв., при этом также связывая обе иконы с именем Дионисия⁵⁹⁸.

Идея принадлежности иконы «Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» кисти Дионисия была поддержана также рядом других исследователей, в частности, Э.В. Гусевой⁵⁹⁹, Т.М. Мосуновой⁶⁰⁰, Л.В. Нерсисяном⁶⁰¹.

⁵⁹⁵ Там же. С. 35.

⁵⁹⁶ Лифшиц Л.И., Попов Г.В. Дионисий. С. 60. Ил. 42.

⁵⁹⁷ Пуцко В.Г. Икона Богоматери из церкви села Гуменец // *Revue Romaine d'histoire de l'art. Serie beaux arts*. V. XII. P. 41–49; Пуцко В.Г. Рецензия на книгу Г.В. Попова «Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века» // *Bysantinoslavica*. 38. 2. Praha, 1977. P. 236–237.

⁵⁹⁸ Щенникова Л.А. Рассказ об одном шедевре // Смоленская икона Божией Матери. СПб.: Метропресс, 2014. С. 65–73.

⁵⁹⁹ Гусева Э.К. Московские и смоленские иконы "Богоматери Одигитрии" и сложение общерусской иконографии "Одигитрии Смоленской" в XV - начале XVI века // *Русская художественная культура XV–XVI веков. Материалы и исследования: Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль". Выпуск XI*. М., 1998. С. 92–117; Дионисий – «Живописец Пресловущий». Каталог выставки. Кат. 41. С.169–175.(Авторы статьи каталога Э.К. Гусева (живопись), В.В. Игошев (оклад)).

⁶⁰⁰ Мосунова Т.М. Некоторые данные исследования икон Дионисия и его круга // *Древнерусское и поствизантийское искусство: Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря*. М., 2005. С. 421–428.

⁶⁰¹ "In Te si rallegra ogni creatura". Andrej Rublev e Dionisij / *Nersessjan L., Parravicini G., Popova O., Smirnova E* Milano, 2000. Tav. 45.

Э.К. Гусева – автор статьи о памятнике в каталоге, посвященном 500-летию росписи Ферапонтова монастыря, а также Т.М. Мосунова, проводившая реставрацию образа в ГТГ, обосновывают это мнение сходством техники исполнения личного письма с иконой «Спаса» из Павло-Обнорского монастыря ок. 1500 г.⁶⁰², а также близостью иконографии и композиции иконы Богоматери с аналогичными изображениями во фресках собора Ферапонтова монастыря 1502 г. Кроме того, Т.М. Мосуновой было сделано предположение, что фигуры преподобных (за исключением Димитрия Прилуцкого) были дописаны позднее по золотому фону и первоначальной олифе⁶⁰³. Э.К. Гусева полагает, что композиция «Троицы» также была переписана (первоначально, по ее мнению, она повторяла «рублевский» извод⁶⁰⁴). Учитывая сделанные наблюдения об особой роли Димитрия Прилуцкого (Вологодского) среди преподобных на нижнем поле, Э.К. Гусева высказала предположение о том, что икона могла быть связана с Вологодской епархией и была вложена в Троице-Сергиев монастырь по смерти епископа Иоасафа в 1570 г. (во Вкладной книге есть упоминание о преданной по нем иконе «Богоматери Одигитрии» в серебряном окладе, со скаными венчиками в 1570 г.)⁶⁰⁵.

Данные замечания о возможности появления новых фигур на полях, а также исправления первоначальных, вызывают ряд вопросов в свете данных, полученных при изучении серебряного басменного оклада, на котором сохранились венчики тонкого сканого узора (с драгоценными камнями и жемчугом у фигур Богоматери и Младенца), и прямоугольные пластины с чеканными надписаниями имен⁶⁰⁶, в том числе на нижнем поле (Евфимия Суздальского и Димитрия Прилуцкого). В.В. Игошев пришел к заключению, что

⁶⁰² Дионисий – «Живописец Пресловущий». Каталог выставки. С. 171; Мосунова Т.М. Некоторые данные исследования икон Дионисия и его круга. С. 422.

⁶⁰³ Дионисий – «Живописец Пресловущий». Каталог выставки. Кат. 41. С.169–175.

⁶⁰⁴ Гусева Э.К. Московские и смоленские иконы "Богоматери Одигитрии". С. 92–117.

⁶⁰⁵ Гусева Э. К. Две иконы «Богоматерь Одигитрия» XV века из ризницы Троице-Сергиевой лавры в собрании Третьяковской галереи // Третьяковские чтения 2010–2011. Материалы отчетных научных конференций. М. 2012. С. 15.

⁶⁰⁶ Пластины с надписями сохранились у образа Св. Троицы, фигуры Младенца, архангела Гавриила, Прп. Евфимия, Прп. Сергия (частично), Прп. Евфимия Суздальского, Прп. Димитрия Вологодского (Прилуцкого).

все элементы оклада целиком были изготовлены одновременно с живописью⁶⁰⁷. А.А. Турилов, изучив надписи на пластинах, датировал их второй половиной XV в.⁶⁰⁸ В связи с этим, выводы о возможности серьезных изменений, внесенных в композицию, требуют, конечно, дополнительной проверки, но в принципиальном плане они не влияют ни на общую оценку характера стиля живописи, ни на истолкование самого замысла иконы.

Подводя итог историографическому обзору, следует в первую очередь акцентировать внимание на существующих до сих пор разногласиях ученых относительно оценки основных примет стиля иконы. С одной стороны, имеется в виду мнение о живописности исполнения ликов, их индивидуальном характере (В.Н. Лазарев), с другой – мысль о присущей иконе «монументальности» (Ю.А. Олсуфьев), «высокой линейной организации сцены» и о «надличностном характере образа», выражающем отголоски идеологии великого московского княжества (Г.В. Попов).

Датировка иконы в научной литературе также не является бесспорной, она по-прежнему колеблется в широком диапазоне – от 1470-х гг. до начала XVI столетия. Одни исследователи в качестве ближайших аналогий памятника приводят иконы «Спас Вседержитель» из ГТГ (в публикациях последнего времени она рассматривается как произведение раннего творчества Дионисия начала 1470-х гг.⁶⁰⁹) или «Богоматерь Одигитрия» из с. Гуменец (В.Г. Пуцко), которая также широко датируется от 1460–1470-х гг. до конца XV в. (?)⁶¹⁰; тогда как другие авторы сравнивают его с «Деисусом» из Павло-Обнорского монастыря (1500 г.). В частности, этой неопределенностью отмечена статья Э.К. Гусевой в каталоге выставки, посвященной 500-летию росписи Ферапонтова монастыря, которая, несмотря на приведенные ею же аналогии из числа произведений рубежа XV–XVI вв., датирует икону последней четвертью XV в., таким образом,

⁶⁰⁷ Дионисий – «Живописец Пресловущий». Каталог выставки. Кат. 41. С. 173. Выражаю искреннюю признательность В.В. Игошеву за личную консультацию относительно серебряного оклада рассматриваемой иконы.

⁶⁰⁸ Там же. С. 173. Прим. 6.

⁶⁰⁹ Лифшиц Л.И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия». С. 126–162.

⁶¹⁰ Датировка иконы из с. Гуменец, предложенная В.Г. Пуцко, не является бесспорной. К третьей четверти XV в. ее относит В.И. Вахрина. См.: Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого: Древнерусская живопись в музеях России. М.: Северный Паломник, 2006. Кат. 2. С. 56–61.

допуская возможность ее создание даже в 1470-х гг. Подобный разброс мнений о характере стиля иконы и ее датировке с разницей в несколько десятилетий дает основание вновь обратиться к исследованию этого хорошо известного в науке памятника.

В среднике иконы представлен образ Богоматери в типе Одигитрии с почти фронтальным разворотом обеих фигур, который восходит к знаменитой святыне из константинопольского монастыря «Одигон», известной на Руси рядом прославленных списков, прежде всего, иконой «Богоматери Смоленской» XI в.⁶¹¹ Однако данный вариант иконографии, который часто встречается в искусстве XV в.⁶¹², отличается от «классического» типа «Богоматери Смоленской», прежде всего, положением свитка, который Младенец держит над коленом не вертикально, а наклоня по диагонали. Тот же мотив движения руки Христа присутствует на уже рассмотренной нами иконе «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской 1460-х гг.⁶¹³, однако, там он решается иначе. Младенец приподнимает свиток выше, благодаря чему все элементы композиции получают импульс для движения и, пусть не всегда заметно, утрачивают состояние покоя. Это затрагивает все узловые точки композиции, отмеченные жестами рук, взглядами, позами. В иконе из ГТГ движение приведено к полному покою. Жесты разведенных рук Христа едва заметны, поскольку изображение благословляющей десницы располагается на фоне светлой золотой каймы мафория, а сжимаемый левой рукой белый свиток – на фоне Его светлых риз. В этом композиционном контексте выделяются обращенные к молящемуся взгляды Богоматери и Младенца, на которого Она указывает.

⁶¹¹ Согласно преданию, византийский император Константин IX Мономах благословил ею свою дочь Анну, когда она выходила замуж за князя Всеволода Ярославича в 1053 г. Позднее их сын Владимир Мономах перенес этот образ в основанный им в Успенский собор в Смоленске. См.: *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. В 2 т. Пг.: Тип. Имп. Акад. Наук, 1915. Т. 2. С. 199–202.; *Гусева Э.К.* Московские и смоленские иконы "Богоматери Одигитрии". С. 92–117; *Щенникова Л.А.* Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // ДРИ.: Византия и Древняя Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 329–347; *Она же.* Смоленская икона Божией Матери. СПб.: Метропресс, 2014.

⁶¹² Подобный вариант иконографии встречается на иконах «Богоматерь Одигитрия» из с. Гуменец (Ростовский музей), на целом ряде пядниц из СПМЗ второй половины XV – начала XVI вв., в том числе на вложенной по княгине Анне Микулинской 1460-е гг., на пелене Марии Тверской 1467 г. (ГОП), на иконе в византийском окладе из ризницы Лавры (ГТГ), на иконе начала XVI в. из ЦМиАР.

⁶¹³ *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 100. С.74–75.

По сторонам от образа Богородицы Одигитрии на боковых полях изображены в рост в позах обращенного к ней моления Сергей Радонежский (справа) и Евфимий Великий (слева). Фигуры этих преподобных помещены не в центре полей, а смещены вниз, так, что стопы их расположены на уровне нижней границы средника.

На верхнем поле в углах представлены полуфигуры архангелов с зеркалом и мерилom в руках, что достаточно традиционно для константинопольских списков икон Одигитрии. В данном случае они не склоняются перед Богородицей, а, находясь на отдалении, лишь немного повернуты к Ней.

В центре верхнего поля помещена композиция «Троица Ветхозаветная», представленная тремя полуфигурными изображениями ангелов, сидящих за длинным дугообразным столом-трапезой. Их позы напоминают изображение на иконе «Троица» Андрея Рублева. В частности, повторен жест простертой вперед благословляющей десницы среднего ангела, однако лик его обращен здесь сильнее к предстоящим иконе. На нижнем поле изображены в ряд фронтально развернутые, схожие по очертаниям конусообразные полуфигуры преподобных. Сохранились их имена, вырезанные на табличках, набитых на оклад: рядом с крайней левой фигурой «Еуфимей Сузда[ль]ский» и у среднего «[Дмитрий] Вологочки»⁶¹⁴. Имена остальных предложены авторами каталога ГТГ (1963 г.). Это святые Новгорода и заволжского края – Варлаам Хутынский (?), Кирилл Белозерский (?), Павел Обнорский (?)⁶¹⁵.

Общую композицию иконы отличает ряд уникальных особенностей. Прежде всего необычным является само строение доски, средник, который вместо традиционного формата прямоугольника, вытянутого по вертикали, получил форму, приближенную к квадрату. Эффект расширения его пространства по горизонтали был усилен за счет присоединения к среднику широких полей и сглаживания границы между ними из-за слабо выраженного рельефа пологой лузги ковчега. Анализ ритмической организации пространства композиции

⁶¹⁴ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Указ. соч. Кат. 255. С. 314.

⁶¹⁵ Там же.

показывает, что такая форма изначально была продиктована ее художественным замыслом. Благодаря этому расширению образовалось общее изобразительное поле, которому ритмически соответствует широкая (и даже как будто расширяющаяся) фигура Богоматери. Она собирает вокруг себя в образовавшееся единое пространство всю сложную многосоставную композицию с обращенными к ней фигурами святых, как бы переходящих с полей в средник.

Уже сам необычный принцип размещения фигур на полях указывает на обстоятельства, определившие расширение средника. Поля с разномасштабными изображениями по сути не являются его обрамлением, но представляют собой части единого пространства, сгруппированные по трем горизонтальным регистрам. Каждому из них присущ особый ритмический рисунок, охватывающий как фигуры, так и цезуры между ними. На нижнем поле фигуры преподобных, схожие по очертаниям конусообразных силуэтов, чередуются с равными им по размеру и по форме цезурами фона, напоминая орнаментальный волнообразный мотив с неизменным, повторяющимся ритмом их чередования.

В центральном регистре изменяется масштаб изображений и пространственных цезур, их разделяющих. Он укрупняется, ритм их чередования заметно замедляется на полях и находит после большой паузы смысловое разрешение в центре – в изображении увеличенных по размеру и подчеркнuto сближенных фигур Богоматери и младенца Христа. Ритмический рисунок композиции на верхнем поле отличается иным характером, большей подвижностью. Здесь на краях в отдалении друг от друга представлены сходные по очертаниям полуфигуры ангелов с одинаково поднятыми, но не раскрытыми крыльями, и заметно меньшие по масштабу максимально сближенные ангелы Троицы Ветхозаветной. Все вместе они формируют волнообразный ритм, более разнообразный и подвижный, чем ритм в нижнем регистре.

Общий ритмически организованный строй композиции, увенчанной композицией «Троица», объединяющей русских святых – создателей крупнейших монастырей на территориях Москвы, Новгорода, Суздаля, Русского Севера – вокруг образа Богоматери, как будто подтверждает мысль, высказанную Г.В.

Поповым, о том, что задачей художника было изображение духовного единства русских земель⁶¹⁶. А особая роль преподобного Сергия, изображенного на равных со столпом древнего монашества – преподобным Евфимием Великим, очевидно, должна указывать на связь памятника с обителью Св. Троицы. Этим объяснением замысла сцены можно было бы ограничиться, если бы не ряд уникальных черт, присущих иконографии образа в среднике и фигурам на полях, которым до сих пор не было уделено внимание исследователей.

Направление поисков автора иконы, и суть предложенного им решения традиционного иконографического извода отчасти раскрывается при сравнении иконы из ризницы Лавры с иконой «Богоматерь Одигитрия» из Вознесенского монастыря, поновленной после пожара Дионисием в 1482 г. (ГТГ) (Рис. 45). В произведении из Московского Кремля, которое характеризуется уравновешенностью композиции, ритмом плавных очертаний силуэтов, мастер передает ощущение полного единства в взаимном общении между образами Христа и Богоматери, что особенно наглядно выражено в их взглядах, обращенных прямо и одновременно к молящемуся, и в изображении жестов, направленных друг к другу. Силуэты архангелов ритмически согласуются с центральными изображениями. Ощущение общего обширного, нестесненного, хотя и незримого пространства, в котором в непосредственной близости от Младенца и Марии присутствуют архангелы, создается главным образом за счет тонко сбалансированного, немного приглушенного колорита, едва заметных градаций цветосветовых планов. Большую роль тут играют темные, но не очень глубокие тона коричневого цвета в мафории Богоматери и темно-зеленого в одежде архангела Гавриила, отсутствие ярких бликов на поверхности, плавные переходы от света к тени. Вместо изображения света как потока, распределенного по всему пространству, в этой композиции свет выводится на передний план в виде тонкой «паутины» ассиста на одеждах Христа. Все вместе это создает в данном произведении образ неярко освещенного пространства, от которого фигуры Богоматери и Христа нерасторжимы.

⁶¹⁶Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 35.

Таким образом, в иконе «Богоматерь Одигитрия» 1482 г. художник посредством цвета, света, пространственного ритма, композиционного движения создает атмосферу созерцания, гармонии, где все отдельные элементы композиции призваны передавать согласие и единение.

Описанная выше композиционная структура иконы «Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» создает иной образ. Тонкая ритмическая игра масштабов форм и цезур призвана выделить особую роль каждого участника сцены. Как уже было отмечено, первостепенное значение отводится фигуре Богоматери, занимающей все пространство средника, разрастаясь вверх и в ширину. Ее особую стать подчеркивает резкая диагональная грань складки мафория и нимб, выходящий на верхнее поле. Эти мотивы, отсутствующие в иконе 1482 г., указывают на иначе организованное композиционное действие. Оно перестает быть общим, каждая из фигур становится более самостоятельной. Мотив острой грани складки на капюшоне мафория выделяет, подобно раме, лик Богоматери, указывая на то, что он обращен к предстоящему, тогда как Ее фигура слегка развернута в сторону Младенца. В то же время, фигура Христа представлена практически в строго фронтальном положении.

Если постоянная смена ритма композиционного движения указывает на диалогическое взаимодействие образов друг с другом, то по отношению к зрителю они едины, что подчеркивает направление взглядов. При том, что жест правой руки Богородицы обращен к Христу, Ее взгляд уходит немного влево от него – в сторону зрителя. Как бы подтверждая его значимость, туда же направлен неотрывный взгляд Младенца.

Иначе, чем на иконе 1482 г. художник выстраивает масштабные и пропорциональные соотношения фигур. Они являются не столь сбалансированными, как в этом произведении. Фигура Младенца кажется тонкой и вытянутой по сравнению с фигурой Богоматери, в том числе благодаря тому, что Его лик уменьшается по масштабу. В то же время он не теряется на фоне крупного лика Марии, а выделен как противопоставленный ему отдельный объем, в том числе благодаря и необычно высокому лбу.

Уходя от интонационного объединения двух образов в одно целое, художник, выделяет Христа как безусловно главное действующее лицо в этой композиции. Благодаря ярко сияющим золотым одеждам Его фигура контрастно выделяется на фоне коричневого мафория Богоматери, хотя и не отрывается от нее, активно не выдвигаясь на передний план. По сравнению с иконой 1482 г., она приближена к фигуре Марии настолько, что правая ножка Христа оказывается почти на оси симметрии. В то же время, сама Богоматерь слегка сдвигается от центра влево. Она как бы намеренно дистанцируется от Христа, указывая молящимся, кому в первую очередь должно приносить поклонение.

Уникальные особенности «драматургии» сцены этим не ограничиваются. Они напрямую связаны с особым характером взаимодействия образа с людьми, предстоящими иконе. Обращаясь вновь к сравнению с иконой 1482 г. из Вознесенского монастыря в Кремле, можно отметить, что там движение как таковое практически отсутствует, все приведено в состояние покоя и настраивает на созерцание. Общение между образом и зрителем происходит посредством взглядов, в тишине, в атмосфере доверия и внимания друг к другу.

В иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры движение становится более энергичным, активным. Взаимодействие между образом и предстоящим перестает быть «на равных», позиция последнего становится более пассивной; он рассматривается как внимающий посланию, исходящему от иконы. Это свидетельствует о том, что в данном случае личностное начало сменяется началом волевым, выраженным, прежде всего, в изображении Младенца.

Он касается стопой правой ноги края ковчега и спускается с руки Богоматери так, словно является с высоты в мир (нисходящий вектор движения подчеркивает ритм ниспадающих складок и пологая линия благословляющей руки). Значение благословляющего жеста Христа подчеркнуто его расположением в самом центре композиции и одновременно в средокрестии сияющих линий-лучей, образованных тесьмой на мафории Богоматери и очертаниями рукава золотого хитона Младенца.

Характер трактовки этого жеста имеет важные отличия по сравнению с решениями, которые присутствуют в близких по композициям иконах – в упомянутой иконе «Богоматерь Одигитрия» из Вознесенского монастыря, «Одигитрия» из Иосифо-Волоцкого монастыря кисти Дионисия⁶¹⁷ (Рис. 47), а также на иконе из с. Гуменец⁶¹⁸ (РМЗ) (Рис. 46). В них правая рука Младенца расположена ближе к Его корпусу, сильнее согнута и развернута кистью вовне, так, что жест благословения оказывается обращенным в сторону руки Богородицы и молящегося. В рассматриваемом произведении рука находится немного выше, сильнее отведена в сторону и вытянута. Хотя Младенец и смотрит на предстоящего, Он словно указывает двумя перстами благословляющего жеста на расположенную на левом поле фигуру преподобного Евфимия (Рис. 48 а, б).

Действительно, визуальное объединение в одну композицию средника и полей, о котором речь шла выше, позволяет рассматривать преподобных Евфимия и Сергия как входящих в пространство, в котором пребывают Богоматерь с Младенцем, в то время как фигуры остальных преподобных отцов и архангелов, представленных фронтально, образуют как бы свиту, постоянно сопровождающую Царицу Небесную. Трактовка изображения как сцены личного молитвенного обращения преподобных с просьбой о милости к Спасителю – грозному Судье на Страшном суде подчеркнута твердой и неколебимой позой Младенца, масштабом, тонкими пропорциями и прямыми очертаниями Его фигуры, сближающими ее с фигурами святых на боковых полях, но главное – объединением их одним пространством.

Позы преподобных только на первый взгляд кажутся одинаковыми, однако, они имеют ряд важных отличий, которые говорят об индивидуальной роли каждого. Святой Сергий Радонежский находится ближе к Спасу, руки его сильнее выдвинуты вперед, поза передает глубокое длительное молитвенное предстояние. В то время как преподобный Евфимий Великий изображен смотрящим на кисть Младенца, прижимая правую руку с жестом моления к груди, как будто принимая

⁶¹⁷ Дионисий «живописец пресловущий». Каталог выставки. Кат. 4. С. 92–94.

⁶¹⁸ Дионисий «живописец пресловущий». Каталог выставки. Кат. 39. С. 163–164.

адресованное ему благословение. Об обдуманном и целенаправленном выделении мастером образа Евфимия Великого свидетельствуют даже диагональные линии складок на его нижней ризе, которые художник «встраивает» в композиционную диагональ, направленную к Младенцу. Также особую связь между ними подчеркивают цвета одежд. Нижняя риза преподобного Евфимия имеет теплый шафранно-желтый оттенок, сходный с тем, каким написаны хитон и гиматий Младенца, в то время как у преподобного Сергия риза дана разбеленным лимонно-желтым цветом. Мантия Евфимия Великого холодного коричневого тона, а Сергия Радонежского – красновато-коричневого, как и мафорий Богоматери, что также подчеркивает их единство в композиции, в которой они предстают, скорее, как свидетели, чем как непосредственные участники происходящего действия.

Объединение изображений средника и полей в одну сцену с помощью выверенного пространственного ритма заставляет воспринимать узкие цезуры, отделяющие фигуры преподобных, не как нечто условное, просто «получившееся сами собой», а как точно определенную дистанцию. Важно подчеркнуть, что форма и размер цезур соответствуют масштабу фигур святых Сергия и Евфимия, но не широкой фигуре Богородицы, которая словно находится в ином пространственном плане, как если бы преподобные совершали моление не перед самой Царицей Небесной, а перед Ее изображением на иконе.

Один пространственный план с Богородицей составляют полуфигуры архангелов в верхних углах композиции, более крупные, чем другие изображения. Им, как и образу Богоматери, соответствуют широкие поля свободного фона. Выделение архангелов в одну сцену с Богородицей не случайно – традиционно им отводилась важная роль в константинопольских списках Одигитрии, на которых они представляли низко склоненными перед Царицей Небесной. Их позы в данном случае необычны, но они соответствует общей атмосфере изображенного действия. Архангелы представлены прямо, лишь в легком развороте к центру. Белые узкие лоры свисают с их рук ассиметрично, из-за чего своими позами они напоминают дьяконов, приподнимающих край ораля в момент ектеньи, призывая

к особой сосредоточенности и вниманию к молитве. В данном случае они привлекают внимание к чудесному знамению, явленному от образа Богородицы с Младенцем, свидетелями которого становятся преподобные отцы, изображенные на иконе. Оно происходит почти незаметно и дает о себе знать в легком, но одновременно и в очень определенном движении десницы Христа, слегка отделяющейся от линии тесьмы на мафории, с которой она почти сливается, и в том, как легко и одновременно уверенно касается Младенец стопой границы ковчега. Тишину и торжественность этого момента передают жесты рук Богородицы, благословляющей десницы центрального ангела Троицы, указующей на Младенца и касающейся нимба Богородицы, и сосредоточенное молитвенное напряжение, выраженное в сдержанных позах преподобных отцов – их взглядах и молитвенных жестах, – фиксирующих внимание поклоняющихся иконе на Спасителе.

Таким образом, можно предположить, что на иконе показано почти сюжетное повествование о событии – о поклонении чудотворному образу Богородицы и Младенца, в котором незримо участвует вместе с преподобным Сергием заказчик, посредником которого, как можно думать, является преподобный Евфимий. Венчающий всю композицию образ «Троицы», расположенный без отступа вплотную к нимбу Богородицы, представлен вне тех «реальных» пространственных взаимосвязей, которые формируют цезуры фона и фигуры изображенных, что переносит его в небесную сферу – в иной, надмирный план. Единения всех фигур в одной сцене мастер добивается, прежде всего, поистине музыкальной организацией протяженного и постоянно варьируемого пространственного ритма, в который включены как фигуры, так и цезуры фона, их разделяющие (что хорошо читается, даже несмотря на то, что фон закрыт окладом).

Данная структура построения композиционного пространства, в котором особенно активизируется роль цезур как дистанции между фигурами, точно соответствует принципу подчинения пластических форм доминирующему ритму разворачивающейся плоскости фона. Рельеф формы не столько возвышается над

ней, сколько выдвигается на передний план в виде крупного цветового объема, который, постепенно растворяясь светом, сливается с пространством.

Однако в иконе из ризницы Троице-Сергиевой лавры композиционное пространство не уподобляется тончайшей прозрачной среде, как в произведении кисти Дионисия 1482 г. Художник не ставит перед собой и задачу создания с помощью цвето-тональной перспективы эффекта углубляющихся планов. Напротив, расположенные как будто в глубине объемы он делает ярко освещенными (как например, голубой чепец Богоматери). Фигуры приближены к передней плоскости изображения. В целом это создает ощущение света, идущего из глубины, который освещает формы изнутри, выявляя их невысокий рельеф, и остается на поверхности в виде тонких белильных линий. Он как бы проходит сквозь неплотно наложенную краску, через которую просвечивает рисунок складок в виде параллельных тонких коричневых линий, или активно соединяется с цветом, усиливая роль светлых тонов, которые отсутствовали в иконе 1482 г. Совершенно иначе, чем в этом произведении, написаны лики — тонкими штрихами кисти без использования темных, глубоких санкирей, светлыми охрами и белилами. Это создает впечатление сплавленной эмалевой поверхности, благодаря чему они также кажутся сияющими изнутри. Максимальной силы этот выходящий на поверхность свет достигает в центре композиции, в пучке золотых лучей ассиста, расходящихся от десницы Младенца.

Выявленные в процессе анализа стилистические особенности иконы «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» позволяют утверждать, что памятник относится к иному, чем икона из Вознесенского монастыря 1482 г., периоду. Вместе с тем, ими можно воспользоваться для проверки высказанных ранее в науке предположений о датировке интересующего нас памятника, основанных на ряде аналогий. В качестве ближайшей из них В.Г. Пуцко предложил рассматривать икону «Богоматерь Одигитрия» из с. Гуменец из собрания Ростовского музея⁶¹⁹ (Рис. 49).

⁶¹⁹ Пуцко В.Г. Икона Богоматери Одигитрии из церкви села Гуменец. С. 41–49; Он же. Элитарная московская иконопись XV–XVI вв. в Ростове и его окрестностях как историко-культурная проблема // История и культура

Действительно, можно признать, что эти две иконы, по сравнению с другими известными памятниками того же извода, отличаются большим иконографическим сходством. В частности, оно выражено в почти точном повторении рисунка лица и рук Богоматери, изображении Младенца с непропорционально уменьшенным ликом (в большой степени на иконе из ГТГ).

Однако от рассматриваемой иконы из ГТГ, в которой дает о себе знать принцип своего рода разделения голосов, этот памятник отличает больше выраженное единство действия, объединяющего Богоматерь и Христа. На иконе из с. Гуменец Богоматерь, обращаясь ликом к предстоящему, одновременно разворачивает к нему Младенца, прочно сидящего у нее на руке. Помимо того, что единство Богоматери и Младенца выражено также через одинаково устремленные в сторону предстоящего взгляды, оно сказывается в большей близости масштабов их изображений.

Иначе строится и композиционное пространство. В этом произведении художник создает его путем постепенного перехода от одного пространственного плана к другому, от чего последовательно уходит мастер, написавший икону «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях». В отличие от этого произведения, в котором пространство средника подчинено ритму движения, его расширяющего, в памятнике из Ростовского музея пространство средника с хорошо определенными границами и отчетливо выраженным ковчегом, вытянутым по вертикали и уходящим в глубину, подчеркивает самостоятельность каждой фигуры. Их изображениям, как бы находящимся в движении из глубины пространства на передний план, присущи собранность, концентрированность и некоторая напряженность внимания.

Хотя в иконе из с. Гуменец, так же, как и в рассматриваемом памятнике, почти отсутствуют моделировки на мафории Богоматери, однако это не мешает выявлению пластического объема фигур. Более темный вишневый, а не коричневый, тон мафория и глубокий синий тон чепца производят впечатление

красочного массива, не растворенного светом, благодаря чему фигура Богоматери сохраняет пластическую весомость, наполненность и противостоит окружающему пространству.

Можно сравнить, как в обеих иконах изображен чепец Богоматери. В памятнике из с. Гуменец ее автор приподнимает капюшон мафория наподобие расширяющегося объема высокого купола, словно с некоторым усилием раздвигающего границы пространства. В то время как иконе из ГТГ, в которой мастер избегает напряженности на границе формы и пространства, объем чепца словно немного ослаблен. В целом это касается и силуэта Богоматери, утратившего ту скрытую энергию, выраженную в асимметричных упругих линиях, которая присуща ему в иконе из с. Гуменец. В иконе из ГТГ его линия мягче, она очерчивает форму, которая слегка оседает и расширяется, следуя не воздействию пластики, а в целом горизонтальному развороту композиции.

Можно также сравнить, как изображены лики в этих двух памятниках. В произведении из Ростовского музея сияющий объем лика Богоматери хорошо читается на фоне холодноватых оттенков вишневого, синего и золота фона. Его форма сохраняет принципы скульптурного моделирования. Слои легких оливковых теней, моделировки охрами, подрумянки не так сплавлены между собой, оставляют заметными границы пространственных планов, мазки «лепки» формы выявлены активнее, чем в иконе из ГТГ. Заметнее отделяются от карнации легкие белильные моделировки, что рождает впечатление света внешнего, который ложится поверх формы, а не проходит сквозь нее, как в иконе «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые».

Отмеченные различия не позволяют отнести памятники к одному стилистическому этапу. Художественные особенности иконы из с. Гуменец находят аналогии в произведениях, которые датируются 1460-ми гг.⁶²⁰ В частности, сходный мотив в изображении капюшона мафория Богоматери встречается в иконе-пяднице «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны

⁶²⁰ Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. Кат. 2. С. 56–61.

Микулинской (СПМЗ)⁶²¹. Такие же признаки как, словно растущая, раздвигающая границы пространства форма, активная пространственная диагональ, скульптурная проработка ликов, насыщенный красочный тон присутствуют, например, в миниатюрах новгородского Евангелия тетр из собрания графа Ф.А. Толстого (РНБ), которое по филиграням бумаги датируется 1460-ми гг.⁶²² Данные признаки, но несколько более свободное движение и развороты в пространстве, присутствуют в миниатюрах Евангелия апракос (так называемом «Островском») из музея «Новый Иерусалим», которое датируется 1468 г.⁶²³ В миниатюрах «Островского Евангелия» присутствует схожий способ изображения ликов легкими, полупрозрачными белильными лессировками, как и на иконе из с. Гуменец.

В то же время, более точные аналогии рассматриваемому произведению из ризницы Троице-Сергиевой лавры встречаются в ряде памятников, связанных непосредственно с творчеством Дионисия и его мастерской, созданных позднее. Это написанные им около 1500 г. иконы из Павло-Обнорского монастыря иконы «Спас в силах», «Успение», «Распятие», «Уверение Фомы» (ГТГ)⁶²⁴ (Рис. 50). Они отмечены той же прозрачностью композиционной структуры, в которой большую выразительность получают цезуры фона, между выведенными на передний план невысокими рельефами фигур. Движение не уходит в глубину, оно разворачивается по горизонтали, подчиняясь линейному и пространственному ритму. Несмотря на акцентированную ритмическую организацию сцены, эти иконы не превращаются исключительно в универсальные отвлеченные изображения, но каждая из них содержит мотив личного общения. Если в иконе «Богоматерь Одигитрия, Троица и святые на полях» он выражен в разной интонации моления преподобных Евфимия Великого и Сергия Радонежского, то в сцене «Распятие» он присутствует в обращении Спаса к Богоматери, словно звучащем в общей напряженной тишине. Хрупкие вытянутые фигуры,

⁶²¹ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 100. С. 74–75. Ил. 29.

⁶²² Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. Кат. 9. С. 335.

⁶²³ Там же. Кат. 11. С. 353–366.

⁶²⁴ Дионисий «живописец пресловущий». Каталог выставки. Кат. 7–10. С.101–112.

предстоящих Кресту, передают состояние той глубокой внутренней сосредоточенности, которой отмечено и рассматриваемое произведение. Как и в иконе «Одигитрия», важнейшую роль играет свет, который так же становится свойством материи, не отделяется от нее. Наиболее ярко он раскрывается в изображении белоснежного препоясания Спасителя, изображенного на фоне черного Креста⁶²⁵.

Иконе присуща та же тонкая ритмическая линейная и пространственная организация сцены. Чередование диагоналей и вертикалей, а также выявление центральной оси композиции позволяют утвердить значение ровной поверхности передней плоскости. Данные особенности, по мнению Л.И. Лифшица, являются приметами индивидуального почерка Дионисия и близких ему мастеров, что указывает на принадлежность иконы «Одигитрии» тому же художественному кругу⁶²⁶. Об этом также свидетельствуют такие особенности колорита как предпочтение близких по тону цветов теплого и холодного спектра, а также сходство системы написания личного в иконе «Спас» и «Богоматерь Одигитрия», ранее отмеченное Т.М. Мосуновой⁶²⁷.

Помимо икон из Павло-Обнорского монастыря общую группу с рассматриваемым произведением составляют пелена «Богоматерь Неопалимая купина и избранные святые» из Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ)⁶²⁸, «Успение» из Успенского собора г. Дмитрова (ЦМиАР)⁶²⁹. Также она имеет определенное стилистическое сходство с иконами из иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря (1497 г.)⁶³⁰.

В то же время в фресках Ферапонтова монастыря 1502 г., несмотря на многие общие черты, присутствуют и едва заметные различия, свидетельствующие о том, что даже в них можно обнаружить приметы зарождения в искусстве самого начала XVI в. новых художественных процессов.

⁶²⁵ Лифшиц Л.И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия». С. 143.

⁶²⁶ Там же. С. 140.

⁶²⁷ Мосунова Т.М. Некоторые данные исследования икон Дионисия и его круга. С. 421–428.

⁶²⁸ Дионисий «живописец пресловущий». Каталог выставки. Кат. 57. С. 219–221.

⁶²⁹ Там же. Кат. 36. С. 155–157.

⁶³⁰ Особенно Деисусный чин. См.: Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М.: Северный Паломник, 2020. Кат. 5–20. С. 52–95.

Так, в иконе «Богоматерь Одигитрия», активно заявляет о себе принцип горизонтального развертывания пространства действия. Он находит воплощение в мотиве вхождения в святое пространство. Наиболее отчетливо он выражен в объединении фигур преподобных Сергия и Евфимия с композицией средника, столь важный для понимания замысла рассматриваемого произведения. В фресках, стилистические особенности, проявившиеся в иконе «Богоматерь Одигитрия», получают дальнейшее развитие. Если в иконе границы между фигурами удерживаются строго определенным ритмом цезур, благодаря чему каждый персонаж представлен по-отдельности, хотя и включен в общую сцену, то в фресках Ферапонтова монастыря строгие границы между отдельными сценами упраздняются, они словно плавно переходят одна в другую (Рис. 51 а, б, в). Фигуры часто смещаются от центра композиции к краям, в характере их постановки на поземе нет устойчивости, равновесия. Движение в ансамбле фресок Ферапонтова монастыря нигде не останавливается, оно переходит от одной фигуры к другой, из-за чего каждый образ (фигура) обретает смысл только в общем контексте, через общее композиционное действие, которое при снижении глубокого мистического содержания, приобретает характер исторической, эпической сцены.

Цвет в росписи сильнее растворен светом, смягчается та строгая структура классической формы, которая все еще присуща памятникам конца XV в. Нет в фресках и тех важных, строго фиксированных жестов, которые удерживали центр композиции. Они подчас становятся более «жизненными», приобретают характер незавершенности, «недосказанности» и не имеют того же, что и в иконе, религиозно-мистического содержания.

При том, что жест не несет прежней смысловой нагрузки, становится более эмоционально нейтральным, увеличивается значение внешних по отношению к действию элементов, таких как архитектурные и пейзажные кулисы. Эти элементы используются для усиления психологического воздействия, становятся своеобразным комментарием к изображенному действию. Например, в композиции «Исцеление двух слепых» большое значение имеет цезура, на фоне

которой изображены благословляющая десница Христа и простертая к нему рука слепого. В цезуре виднеется белоснежная, переходящая в сиреневатый тон гора, рождающая ощущение яркого, чистого света, который, открывается прозревающему человеку, как свет истины. Это новое решение служит своеобразным умозрительным «внешним» комментарием, изображенной сцены, дополняющим, как в аллегориях, само действие, утратившее свою прежнюю собственно символическую выразительность.

Следует отметить изменение и в отношении к иерархии образов. Она все еще строго соблюдается в иконе «Одигитрия», где образу Богоматери с Младенцем подчинены все остальные фигуры. Фрески свидетельствуют об усилении значения второстепенных персонажей, которые приобретают все большую самостоятельность и индивидуальность. Это, например, относится к крупным фигурам коленопреклонённых ангелов по сторонам образа Богоматери на троне в алтарной конхе храма (Рис. 51 б). Их позы отличаются от традиционных – они не столько устремлены в молении к Богоматери, сколько подставляют протянутые кисти вперед, разворачивая их вверх, словно черпая потоки живой воды, которые напоминает синий фон, переданный наподобие струй – длинными линиями, расходящимися от образа Богородицы.

Различия в принципе организации пространства, наметившиеся уже в самом начале XVI столетия, можно проследить, сравнивая такие памятники конца XV в. как иконы иконостаса Кирилло-Белозерского (1497 г.) и иконы иконостаса Ферапонтова монастыря.

Так, в изображении святого Георгия из «Деисуса» Кирилло-Белозерского монастыря действие концентрируется внутри самой композиции. Фигура в своем движении оказывается тесно связанной фоном, и даже, несмотря на активную позу, ее положение в пространстве отличается равновесием, форма условностью канонической структуры, а действие, выведенное на передний план, глубокой сосредоточенностью.

В иконе «Иоанн Златоуст» из «Деисуса» Ферапонтова монастыря фигура сильнее отделяется от фона, ее положение в пространстве является более

свободным, в нем нет прежнего равновесия. Она не ориентирована на центральную ось композиции, движение становится более раскрепощенным, оно устремлено вовне, где обретает контекст, полностью раскрывающий его смысл. Святитель представлен как один из персонажей, включенных в общее действие, которое словно развивается за пределами иконного пространства, в самом храме.

Новые, по сравнению с иконой «Одигитрия, Троица и избранные святые на полях», стилистические черты, которые появляются во фресках и иконах Ферапонтова монастыря, позволяют уточнить датировку, по крайней мере, еще двух других известных образов из собрания ризницы Троице-Сергиевой лавры, а именно иконы-пядницы «Богоматерь Умиление» (Ярославская) (вклад княгини Аграфены Суцкой?) (Рис. 52)⁶³¹ и новгородской иконы «Богоматерь Гребневская» (обе в СПМЗ)⁶³² (Рис. 53), которые в научной литературе принято относить к концу XV столетия⁶³³. Однако, как нам представляется, оба произведения выходят за хронологические границы столетия, и могут быть датированы самым началом XVI в.

В памятниках прослеживаются два возможных пути дальнейшего развития стиля искусства, получившего в самом конце XV в. импульсы от произведений, подобных иконе «Одигитрия, Троица и избранные святые на полях». В иконе «Богоматерь Гребневская», по сравнению с рассматриваемым нами памятником, в большей степени выражено пластическое начало, одновременно усиливается мера контрастности и графичности. В иконе же «Богоматерь Ярославская» появляется более тонкая и изощренная ритмика. Образ несет в себе большее индивидуальное содержание – сложное душевное переживание, в выражении которого появляется легкая манерность. В обоих памятниках пластическая форма уже не столь связана с фоном, и при развороте к Младенцу фигура Богоматери как будто слегка отделяется от него. Изменяется и характер композиционного действия. В нем нет

⁶³¹ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 106. С. 79–80.

⁶³² Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 124. С. 91; Преображенский А. С. Чудотворная икона «Богоматерь Гребневская» и ее списки XVI в. // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. V Международная конференция. 26–28 сентября 2006 г. Тезисы докладов. Сергиев Посад, 2006. С. 43–45.

⁶³³ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 106. С. 79–81; Воронцова Л. М. Иконы-пядницы «в жизни церковной и народной» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2009. № 1–2 (64). С. 42–55. Ил. 15.

главного, удерживающего смысловой символический центр композиции жеста. В иконе «Богоматерь Гребневская» жесты рук Младенца и Богоматери, их позы одинаково многозначны и важны, но при этом прямо ритмически не связаны между собой и существуют в композиции как бы сами по себе. В иконе «Богоматерь Ярославская» фигуры сильно выдвинуты на передний план, движение представлено в развитии. Медленно нарастающее, идущее снизу вверх, оно проходит как бы через несколько пространственных планов. Его направление и цель подчеркивает расположенная по покатой дуге золотая кайма мафория Богоматери, начинающаяся от фигуры Младенца. Не выходящая за пределы иконного пространства, она переходит в складки его капюшона, создающие обрамление для ликов и подчеркивающие камерный характер изображения. Цезуры фона более не образуют тот пространственный ритм, который вносит ясность, прозрачность и одновременно строгость в композиционную структуру богородичных икон XV в.

Важные отличия сравниваемых памятников друг от друга касаются колорита. В иконе «Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» сохраняется мистически переживаемое значение света, приобщиться которому может смотрящий на икону. Проходя через полупрозрачные объемы форм, он концентрируется в ключевых «узлах» композиции в виде лучей ассита или чистого белого цвета (примером которого является препоясание Христа в «Распятии» из Павло-Обнорского монастыря). В иконах «Богоматерь Ярославская» и «Богоматерь Гребневская» форма перестает быть прозрачной и освещенной изнутри, в связи с чем исчезает мотив вхождения света в пространство композиции и его движения ней. Блики на отворотах риз Богоматери и эмальерно-белая рубашка Христа в изображении «Богоматери Гребневской», равно как и нежные переливы света на ризах Младенца в иконе «Богоматерь Ярославская» представляют свет в его подчеркнуто символическом, умозрительном значении, без намека на реальную возможность соединения с ним.

Таким образом, выделенные в результате проведенного анализа приметы стиля живописи иконы «Одигитрия, Троица и избранные святые на полях»

позволяет утвердиться в ее датировке как произведения 1490-х гг. Сопоставление этого образа с памятниками, которые, как можно полагать, относятся уже к началу XVI в., выявляет ряд критериев, дающих основание для более точного определения верхней границы последнего стилистического этапа в живописи XV столетия.

В заключении отметим, что тема моления перед иконой Богоматери, которая представлена на рассматриваемой иконе получает особое распространение в искусстве конца XV – начала XVI в., в частности, она многократно изображается в фресках Ферапонтова монастыря. Как представляется, наиболее близкая интерпретация этого сюжета представлена на шитой пелене с изображением церковной процессии (1498 г.), вероятно, происходящей из мастерской великой княгини Елены Стефановны (ГММК)⁶³⁴. В композиции изображено многолюдное моление перед иконой «Одигитрии», во время которого Младенец на иконе обращается (разворачивается и простирает руку) к группе фигур, представленной слева, а именно, как предполагают некоторые исследователи, к Ивану III, его сыну Василию и внуку Дмитрию. Как в случае с иконой «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях», Христос обращен к святому Евфимию. По аналогии с пеленой, это заставляет видеть именно в нем особенно важного для заказчика святого. В этой связи, представляется, что также не случайным является в иконе расположение под Евфимием Великим в начале ряда с полуфигурами русских преподобных, соименного ему – святого Евфимия Суздальского. Возможно, именно он был особенно близок заказчику. Однако как святой, чье почитание только начинает распространяться в конце XV в., он не мог на равных предстоять Богородице

⁶³⁴ В науке получила поддержку точка зрения А.С. Преображенского, высказавшегося о возможности деидентифицировать фигуры в коронах с членами семьи Ивана III. См.: *А.С. Преображенский. Иконография «пелены Елены Волошанки» и проблема портретной традиции в московском искусстве рубежа XV–XVI веков // Искусствознание. М., 2003. № 2. С. 201–228.* По его мнению, в композиции представлены обобщенные образы правителей, участвующих в сцене поклонения иконе. Однако и в этом случае, явное обращение Спаса к венценосным особам может служить доказательством того, что представитель княжеской семьи являлся заказчиком данного произведения, пусть и не несущего в себе конкретных портретных черт.

вместе с преподобным Сергием⁶³⁵. В это время суздальскую церковную кафедру занимает епископ Нифонт (1484–1508 гг.), влиятельный церковный иерарх, друг и сподвижник Иосифа Волоцкого, до этого бывший игуменом в Кирилло-Белозерском монастыре, а также архимандритом московского Симонова монастыря (1482–1484 гг.). Учитывая существование ведущей художественной мастерской в этой древней московской обители⁶³⁶, он, безусловно, сам был лично знаком с Дионисием и близкими ему учениками, к творчеству которых относится икона «Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» – глубоко продуманное произведение, несущее на себе печать личного моления заказчика.

⁶³⁵Первые изображения Прп. Евфимия Суздальского относятся к последним десятилетиям XV в., в 1507 г. при строительных работах были обретены его мощи (1507 г.).

⁶³⁶*Попов Г.В.* Чернец Андрей Рублев, старец Митрофан, Дионисий «иконник» и московский Симонов монастырь // Труды ЦМиАР. Т. II. М., 2002. С. 422–438.

Заключение

Одной из важнейших задач, стоящих перед исследователями древнерусской и византийской живописи, является разработка надежных критериев, предлагаемых ими как для обоснования датировок и атрибуций памятников, вновь выявленных, так и для уточнения представлений о произведениях, давно введенных в научный обиход. Работа эта, начатая еще на рубеже XIX–XX вв., имея в виду колоссальный массив материала, многообразие и сложность проблем, с ней связанных, будет продолжаться и настоящим, и последующими поколениями ученых.

В этом направлении велась работа и над материалом настоящего диссертационного исследования. Ее конкретной задачей являлось уточнение существующих в науке представлений о том, как протекала художественная эволюция в русской иконописи XV в. на примере сравнительного стилистического анализа богородичных икон-пядниц из ризницы Троице-Сергиевой лавры, ныне большей частью хранящихся в Сергиево-Посадском музее. Избранная для рассмотрения вопросов периодизации небольшая группа памятников обладает рядом особенностей, черт и обстоятельств, роднящих их друг с другом. Важнейшим из них является то, что все они были созданы на протяжении XV в. – периода, ознаменованного процессом постепенного освобождения русского государства от татаро-монгольского ига и высочайшим расцветом национальной художественной культуры.

Прежде всего, на примере данных произведений из ризницы Троице-Сергиевой лавры 1400–1490-х гг. нам предстояло рассмотреть дискуссионный вопрос относительно сути происходящего художественного процесса: протекал ли он наподобие эволюции, в которой этапы представляют звенья одной и той же цепи, ведущей к желаемому художественному идеалу, по представлению многих

исследователей, достигнутому лишь в конце XV в.⁶³⁷, или каждый из этих этапов обладал особой уникальностью⁶³⁸.

Из обстоятельств, определяющих контекст нашего исследования выделим следующие.

Во-первых, большинство избранных для анализа произведений прежде были представлены в научной литературе в основном краткими каталожными описаниями и сопровождалась лишь довольно широкими датировками, не подтверждаемыми стилистическим анализом и ссылками на аналогии.

Во-вторых, почти все рассмотренные иконы (за исключением одной – «Богоматерь Одигитрия, Св. Троица и избранные святые на полях») происходят из собрания ризницы Троице-Сергиевой лавры, переданные в монастырь в разное время в виде благочестивых вкладов. Все они относятся к числу так называемых икон-пядниц – небольших моленных образов, которые, как свидетельствуют сохранившиеся документы, почитались как семейные святыни в знатных княжеских и боярских родах. Исполненные лучшими мастерами своего времени, украшенные драгоценными окладами, они относятся к элитарному слою искусства, что позволяет ставить их в один ряд с эталонными произведениями русской живописи XV в., хранящимися в крупнейших музеях страны и давно ставшими предметом научного изучения.

В-третьих, выбор икон для исследования был ограничен их особой функцией. Все рассмотренные памятники – это моленные богородичные иконы, типа Одигитрии и Умиления, которые представляют собой наиболее яркое воплощение значения молитвенного образа. Эта особенность, равно как и камерный характер произведений, позволяют на основе сравнительного анализа с большей точностью осмысливать их содержание, в том числе, определять то, как мастера-создатели икон, определяли их соотношение с позицией молящегося, к ним обращающегося. В этой же связи важной особенностью рассматриваемых в диссертации произведений является близкое иконографическое сходство,

⁶³⁷ Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975.

⁶³⁸ Осташенко Е. Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти - середины XV века. С. 442–470.

основанное на развитии художественной темы взаимного общения Христа и Богородицы. Проведенные наблюдения позволили выстроить памятники в хронологической последовательности – поэтапно, что дало возможность проследить, как изменялась их образная выразительность на протяжении всего XV столетия.

Согласно замыслу работы, автору предоставлялась возможность сосредоточиться на проблемах, связанных с пониманием закономерностей эволюции стиля. Сравнение близких по композиции произведений показывает, что, поиску духовного идеала в искусстве способствуют не только такие элементы стиля как колорит, трактовка пластики и композиционного пространства, но и тонкие нюансы исполнения, которые вводятся художниками в, казалось бы, неизменную иконографическую схему. Эти наблюдения подтверждают мысли, высказанные Н.П. Кондаковым⁶³⁹, Г.В. Жидковым⁶⁴⁰, М.В. Алпатовым⁶⁴¹, считавших иконографию важной составляющей собственно художественной ткани образа, существующей в неразрывной взаимосвязи с его стилистической основой.

Поскольку общая проблематика диссертации неизбежно шире задачи исследования конкретных произведений в **первой главе – историографическом обзоре** – ставятся акценты на кратких характеристиках существующих в науке разных подходов к исследованию древнерусской живописи. В ней не только упоминаются наиболее значительные работы, ставшие важными вехами в изучении искусства XV в. (здесь в первую очередь выделяются работы Э.С. Смирновой, Г.В. Попова и Е.Я. Осташенко), являющиеся во многом опорными для автора, но также приводятся наиболее яркие примеры конкретного опыта художественного анализа произведений XV в., прослеживаются этапы истории введения новых критериев, применимых к определению стилистики живописи в разных периодах этого столетия. В данном разделе особое внимание было

⁶³⁹ Кондаков Н.П. Иконография Богородицы. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб.: Т-во Голике и Вильборг, 1911.

⁶⁴⁰ Жидков Г.В. Московская живопись середины XIV века. С. 16.

⁶⁴¹ Алпатов М.В. Иконографическая традиция и художественное творчество // Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1967. С. 127–137.

обращено на выявление наиболее острых дискуссионных вопросов, связанных, прежде всего, с датировками отдельных памятников и в целом с рассмотрением существующей периодизации искусства XV в. Прделанный историографический анализ позволяет проследить в историческом срезе изменения критериев, которые специалисты используют при обосновании датировок. Многие из них продолжают вызывать живую дискуссию, в частности, наибольшие расхождения вызывают оценки образной структуры памятников, художественных приемов и датировки памятников «глубинного XV века» – второй и третьей четверти XV в. Внимание к историографии позволяет понять, как эволюционировали представления ученых относительно периодизации русской живописи XV в., что напрямую связано с темой и задачами диссертационного исследования.

Соответственно замыслу диссертации и работам автора, предпринятым на этапе подготовки (в том числе в форме докладов, сделанных на заседаниях Сектора древнерусского искусства ГИИ) материал был разделен на три основные главы. В второй главе, следующей за историографическим очерком, представлены произведения первой трети XV в., в третьей главе – иконы, отнесенные автором к 1440 – 1460-м гг., четвертая глава посвящена произведениям конца XV столетия.

Практически во всех случаях были уточнены существующие в литературе датировки рассматриваемых памятников, расширены и скорректированы границы понятий, на основе которых они формировались. Выводы, полученные во **второй главе** на основании выделенных стилистических признаков, свидетельствуют о существовании нескольких этапов даже в искусстве первой трети XV в., которые хронологически определяются по десятилетиям (1400-е, 1410–1420-е, 1420–1430-е гг.), что согласуется с ранее высказывавшимися по этому поводу мнениями, прежде всего Е.Я Осташенко, и отчасти Э.С. Смирновой и Г.В. Попова.

Стилистический анализ **иконы «Богоматерь Моденская»** позволил включить этот недооцененный памятник, до сих пор не привлекавший внимание исследователей и неопределенно датированный в каталоге музея просто XV в., в круг произведений начала XV столетия, очень близких раннему творчеству Андрея Рублева. Ближайшими аналогиями этой иконы являются широко

известные шедевры — «Богоматерь Владимирская» (около 1408, ВСМЗ), «Богоматерь из Деисуса» Васильевского чина (около 1410, ГТГ). Несмотря на разный масштаб названных произведений и рассмотренного в диссертации камерного образа, во всех иконах присутствуют общий художественный идеал и приметы стиля, которые характеризуют искусство первого десятилетия XV в. Таковы: отчетливо выявленная, но лишенная подчеркнутой весомости пластика фигур; свобода движений; тональная сдержанность колорита; плавные переходы от одного пространственного плана к другому, передающие безграничную глубину композиционного пространства и нивелирующие ощущение границы, отделяющей происходящее действие от мира, в котором находится человек, предстоящий иконе. Здесь появляется характерная для искусства этого времени трактовка света, который, словно не встречая никаких преград, мягко лучится, исходя из поверхности фона и наполняя все пространство иконы.

В отличие от особенностей передачи действия в памятниках живописи конца XIV в., незавершенного, как бы продолжающегося, находящегося в неразрывной связи с естественным течением времени, здесь оно приводится к максимальному раскрытию его глубинного смысла и одновременно к полной независимости от хода времени. Внутренняя жизнь образа передана без драматических аффектов, время события преобразуется в вечное бытие, к которому приобщается молящийся человек.

Определенные на примере иконы «Богоматерь Моденская» особенности конкретного этапа эволюции стиля с одной стороны позволяют более четко сформулировать его отличие от стиля памятников XIV столетия, с другой — указывают на появление уже новых задач в искусстве самого начала XV в.

О переходе на новый этап художественного развития (1410–1420-е) свидетельствуют стилистические признаки **иконы «Богоматерь Умиление», именуемой, по сложившейся в науке традиции, «Донской»**. Они указывают на то, что художественный идеал настолько меняется, что художник, обращаясь к изводу, близкому чудотворной иконе «Богоматерь Донская» рубежа XIV–XV вв., стремится совершенно иначе организовать композиционное действие, внося

изменения в известную иконографию и в целом в весь образный строй произведения. Вместо темы явления миру Божественного Логоса главным становится мотив несения Марией Младенца, как в сцене «Сретение», что подчеркивает страстной характер сюжета, вносит драматические ноты в интерпретацию иконографии и изображенного действия. Напряженность создает и возникшее ощущение границы, отделяющей пространство иконы от мира предстоящего, которая затрудняет свободный разворот фигур в пространстве, приводит к появлению характерного пространственного ритма, выраженного сдвигом форм с оси симметрии и цезурами фона, контрастами света и тени. В целом усиление экспрессии, драматизм действия становятся важными приметами стиля 1410–1420-х гг. Но эти черты исчезают в самом начале следующего десятилетия.

Данные особенности, которые и раньше выделяли в памятниках 1420-х гг., прежде всего Троицкого иконостаса, не могут рассматриваться как дань традиции предшествующего столетия, как считают многие исследователи, или как особенность выучки мастера «старшего поколения», но полностью соответствуют художественному идеалу своего времени. Как уже было отмечено рядом ученых, именно на этом этапе появляется акцентированный ритм линий — примета, имеющая важное значение для исследователей искусства XV в. Однако этот признак требует дополнительного уточнения. На примере иконы «Богоматерь Умиление» («Донская») очевидно, что форсирование ритма линий направлено на подчинение ему движения пластических форм и цезур фона. Именно поэтому он должен быть назван пространственным ритмом, вносящим в композицию произведений 1410–1420-х гг. то напряжение, которое заметно отличает их от произведений раннего рублевского времени.

Представляется, что усиление роли линейного ритма, сказавшееся на данном этапе развития художественных поисков, относится к явлениям общестилистическим, имевшим место не только в Москве, как считали В.Н. Лазарев, а вслед за ним Г.В. Попов⁶⁴², но и в искусстве всего византийского мира.

⁶⁴² Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы. С. 24.

Выявленные свойства позволяют с большей уверенностью охарактеризовать икону **«Богоматерь Боголюбская»** как произведение 1420-х гг. и в то же время как памятник иной художественной традиции — тверской. В ее композиции также присутствует пространственный и линейный ритм, который создается путем рифмования дугообразных линий — очерков фигуры Богородицы, свитка в ее руке и небесного сегмента в верхнем углу иконы. Благодаря этой особенности, действие последовательно разворачивается в первом плане композиции, переходя от одной формы к другой, что подчеркивает единство пространственной среды и ее «отзывчивость» и позволяет привести в качестве аналогии знаменитую икону праздничного ряда Троицкого иконостаса 1425–1427 гг. «Явление Ангела женам-мироносицам».

В отличие от композиций самого начала XV в., условно предполагавших присутствие в изображенном пространстве молящегося человека⁶⁴³, в иконе «Богоматерь Боголюбская» подчеркивается существование непреодолимой границы между изображением и зрителем. При этом место последнего определяется в непосредственной близости от созерцаемого объекта. Именно молящемуся адресован жест Богоматери, и в его сторону обращен свиток с текстом, который она держит в руках.

Присущие иконе «Богоматерь Боголюбская» нюансы построения пространства композиции по контрасту позволяют определить в чем состояла суть перехода к очередному этапу эволюции. В диссертационной работе он представлен входящим в состав второй главы очерком, посвященным иконе «Богоматерь Владимирская», датировка которой, по нашему мнению, должна быть отнесена к 1430-м гг. Это десятилетие крайне редко выделялось в истории русского искусства как самостоятельный этап эволюции. Чаще всего его рассматривают в общем контексте развития творчества Андрея Рублева на его позднем этапе, а также мастеров его круга и современников, в том числе работавших в разных художественных центрах⁶⁴⁴.

⁶⁴³ Эта их особенность отмечалась во многих работах Е.Я. Осташенко.

⁶⁴⁴ К таким произведениям, например, Э.С. Смирнова справедливо относит новгородский «Деисус с князем Владимиром» из собрания ГТГ. См.: Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Указ. соч. С. 40–51.

Уточнение датировки иконы «Богоматерь Владимирская» способствует появлению еще одной вехи для определения стилистического своеобразия произведений 1430-х гг. Художники этого времени не повторяли ранее найденные решения, но стремились к выражению нового, актуального для них идеала в искусстве, к разработке особой поэтики. Главной особенностью памятников указанного периода является заметное замедление ритма пространственного движения, отсутствие в них былого драматизма и экспрессии. Для произведений 1430-х гг. характерны такие черты как отказ от деления пространства композиции на чередующиеся планы с одновременным сосредоточением всего движения на ее переднем плане.

В образном строе живописи дает о себе знать возрождающийся интерес к классической форме, стремление к гармонии, эмоциональной мягкости, просветленному колориту, что ведет к сглаживанию мотивов, связанных со страстным аспектом иконографии богородичных икон. При ослаблении драматического пафоса изображений, лично затрагивающего молящихся, обращающихся к ним, усиливается начало дидактическое и одновременно зрелищное. Образы младенца Христа и Богоматери становятся более самостоятельными в движениях по отношению друг к другу, словно каждый из них исполняет свою особую сценическую партию, при этом роль изображения Христа явно усиливается. Признаком нового варианта стиля, появившегося в первой трети XV в., служит повсеместно присутствующее в них движение от периферии к центру пространства композиции, уподобляемому Святая Святых. Выделение мотивов входа, встречи является одной из главных особенностей поэтики искусства этого времени. Например, он хорошо прослеживается в иконах Кашинского чина, как и на тверских иконах-таблетках из ризницы Троице-Сергиевой лавры. В богородичных иконах, в том числе и в иконе «Богоматерь Владимирская» из ризницы Лавры, с ним перекликается характерный мотив жеста Богородицы, не столько прижимающей Сына к себе, сколько принимающей Его на руки. Он напоминает жест старца Симеона в композиции «Сретение».

Предложенная и обоснованная автором диссертации датировка иконы «Владимирской Богоматери» 1430-ми гг. доказывает справедливость мнения тех исследователей, которые указывают не только на необходимость, но и на возможность выделения узких хронологических этапов при периодизации развития стиля живописи XV в.

Перспектива непрекращающегося стилистического развития, которая начинает открываться путем анализа памятников первой трети XV в., включенных в первую главу диссертации, позволила выделить следующий этап эволюции стиля, охватывающий вторую и третью четверти XV в. Его рассмотрению посвящена **третья глава** диссертации, которая носит название **«Иконы 1440 – 1460-х годов»**. Она состоит из трех разделов, посвященных иконам «Богоматерь Тихвинская», «Богоматерь Одигитрия», «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской.

Следует отметить, что в ставших уже классическими трудах Э.С. Смирновой, посвященных иконописи и книжной миниатюре Великого Новгорода XV в., рассматриваемый в этой главе период, не выделяется как обладающий своими строго определенными приметами, основой для принимаемых ею датировок рукописей служат в первую очередь филигранные бумаги⁶⁴⁵. Что же касается живописи 1440-х гг., сегодня представленной в истории искусства лишь исключительно редкими датированными произведениями, вроде Деисусного чина из церкви Успения с Пароменья в Пскове 1445 г. (ПМЗ), то их, как особое явление, отличное от живописи как 1430-х, так и 1450-х гг., выделяет в своих работах только Е.Я. Осташенко⁶⁴⁶. В целом же памятники этого периода датируются приблизительно – первой или второй половиной столетия, в соответствии с субъективной оценкой меры их тяготения к стилю искусства начала или конца XV в.

Проведенное автором исследование показало, что к редчайшим произведениям русской живописи 1440-х гг. относится **икона «Богоматерь Тихвинская»**. Ее композиция представляет собой хорошо продуманную

⁶⁴⁵ Смирнова Э.С. Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 2011.

⁶⁴⁶ Осташенко Е.Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века. С. 442–470.

художественную систему, при этом совершенно иную не только по сравнению с произведениями рубежа XIV–XV вв. – т.е. времени, к которому ее относили прежде, но и первой трети XV столетия. В ней отсутствуют такие приметы, традиционные для произведений палеологовской живописи, как, например, живописная световая среда, сильное композиционное движение, пространственная глубина, тональное единство колорита. На этом фоне отмечается ослабление ритма линий и возрастание роли пластического начала, фигуры кажутся приставленными к жесткому фону, усиливаются мотивы, подчеркивающие индивидуальный характер каждого образа. Все особенности, касающиеся главного содержания искусства этого времени, отмеченные при анализе стиля лаврской иконы, подтверждают выводы, сделанные другими исследователями. Прежде всего, это относится к работам Е.Я. Осташенко, которая на основании описания и анализа других икон 1440-х гг. предложила называть этот стиль «пластическим»⁶⁴⁷. В процессе работы над диссертацией были подтверждены высказывавшиеся ею взгляды относительно того, что на этом этапе развития художники византийской традиции в поиске новых художественных решений часто обращаются к произведениям западного искусства позднеготического стиля. Важно подчеркнуть, что данные особенности иконы «Богородица Одигитрия» имеют истоками отнюдь не архаизирующую или провинциальную традицию, как об этом писали прежде. В число ее ближайших аналогий входят такие первоклассные памятники, как псковские иконы «Богородица Любятовская» (ГТГ), «Деисус» из церкви Успение с Пароменья (Псковский музей), «Деисус» из собрания А.И. Анисимова (ГТГ). Тема западного влияния в искусстве XV в. была поднята исследователями достаточно давно (Н.П. Кондаков⁶⁴⁸, Н.Н. Пунин⁶⁴⁹). Проделанная нами в рамках диссертации работа в результате уточнения метода исследования позволила найти многочисленные подтверждения актуальности этой тенденции. Наиболее ярко она дает о себе знать

⁶⁴⁷ Там же.

⁶⁴⁸ Кондаков Н.П. Русская икона. С. 167.

⁶⁴⁹ Пунин Н.Н. Андрей Рублев. С. 21–22.

в памятниках Пскова, Твери, Новгорода, которые сегодня можно датировать в пределах 1430–1440-х гг.

Однако обращение к произведениям западноевропейских мастеров, связанных с традициями готики, не изменяло традиционные византийские основы русской живописи. Исследование иконы «Богоматерь Одигитрия» («Тихвинская»), равно как и других произведений середины XV в., заставляет во многом критически оценивать утвердившееся в отечественной литературе мнение, согласно которому уже в начале XV в. пути развития русского и византийского искусства начинают расходиться. Результаты диссертационной работы подтверждают выводы, полученные по этому вопросу такими исследователями, как Дула Мурики⁶⁵⁰ и Е.Я. Осташенко⁶⁵¹, которые показывают, что появление аналогичных признаков поствизантийского периода в искусстве Греции, югославянских стран и Древней Руси хронологически совпадает. Несмотря на поиск новых средств художественного выражения за пределами византийского ареала, композиции произведений православных мастеров по-прежнему следуют сути византийской традиции, связанной с возведением ума от зрелища мира видимого к миру незримому. В рассматриваемом памятнике данный принцип воплощается в сочетании предметно определенной манеры изображения фигур Христа и Богородицы, как будто помещенных в неглубокую нишу и максимально приближенных к зрителю, с отвлеченно знаковым, сугубо схематическим принципом представления сцены их взаимного обращения.

Не менее значимыми изменениями, свидетельствующими о серьезном переломе в художественном сознании, отмечены произведения собственно середины XV века — 1450–1460-х гг. Их анализ показывает, что и на этот раз прежний принцип взаимоотношения иконного образа с молящимся вновь преобразуется. Диалог с молящимся превращается в монолог с отчетливым оттенком демонстрации и наставления. Композиционный строй изображения теперь предполагает, что зритель созерцает изображенную сцену со значительно

⁶⁵⁰ Mouriki D. The wall-painting of the Pantanassa at Mistra. P. 217–250.

⁶⁵¹ Осташенко Е.Я. Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV века. С. 154–184.

большого расстояния, чем раньше, что исключает его непосредственную вовлеченность в прямое общение. Не исключено, что в этом можно увидеть предпосылки для появления композиционных и пространственных решений, характерных для живописи эпохи Дионисия и более позднего времени (что было отмечено Г.В. Поповым⁶⁵² и Э.С. Смирновой⁶⁵³).

Новый по сравнению с иконой «Богоматерь Тихвинская» способ построения композиционного пространства в иконах-пядницах из ризницы Лавры представлен тверской иконой «Богоматерь Одигитрия», которую мы предлагаем датировать серединой XV века. Ранее она относилась исследователями к более позднему времени⁶⁵⁴. Композиция этого произведения еще сохраняет элементы статуарного образа благодаря приверженности его создателя «пластическим ценностям». Позы и жесты обеих фигур создают атмосферу церемониальной строгости, риторической демонстративности, хотя им присуща большая, чем это было в живописи 1440-х гг., свобода пространственного движения. Характер изображения пластической формы свидетельствует о снижении чувственно-осязательной конкретности, что связано с усилением роли движения и появлением, согласно терминологии А. Гильдебранда⁶⁵⁵, *далевого образа* (перевод Н.Б. Розенфельда и В.А. Фаворского). Целенаправленно подчеркнута дистанция, отделяющая Богородицу и Младенца от зрителя, акцентированы повелительные жесты и взгляды, говорящие о прямом обращении к нему. Такое построение композиции находит множество аналогий в «классических» произведениях середины XV века, например в решении краснофонной иконы «Илья Пророк» из собрания И.С. Остроухова (ГТГ)⁶⁵⁶.

Различия двух икон «Богоматерь Тихвинская» и «Богоматерь Одигитрия» позволяют внести дополнительные уточнения в представления об эволюции «пластического стиля» во второй – третьей четверти XV в. Помимо названных, отметим, что уже в этой иконе «Богоматерь Одигитрия» 1450-х гг. вновь

⁶⁵² Попов Г.В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М.: Искусство, 1975.

⁶⁵³ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Указ. соч.

⁶⁵⁴ Попов Г.В. Тверская икона XIII–XVII веков. СПб.: Аврора, 1993. Кат. 122.

⁶⁵⁵ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Мусагет, 1914. С. 12.

⁶⁵⁶ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Указ. соч. Кат. 16. С. 226–227.

зарождается стремление к динамике, которое проявляется не только через сюжетное движение, но в волнообразном ритме света на поверхности, переданном посредством сложной ассистной разделки складок одежд, а также благодаря тональной разработке колорита.

Данная особенность, предвещающая возрождение интереса к передаче пространства и динамической взаимосвязи всех пребывающих в нем элементов композиции, еще сильнее раскрыта в следующем по времени памятнике — **иконе «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской**, которую в диссертации предлагается датировать 1460-ми гг.

При том, что фигуры Богоматери и Младенца в этом произведении остаются совершенно спокойными, движение происходит само по себе без заметных внешних импульсов, затрагивающих пространство, и видимых усилий самих персонажей. Уже одно это заставляет заметить расхождение образной трактовки здесь и на иконе, рассмотренной прежде. Характер не останавливающегося «естественного движения», фиксируемого только ритмом текучих линий контуров и разнонаправленных лучей и пятен золотого ассиста, — очень сдержанный, камерный и при этом несколько церемонный, не разрушает значимости факта встречи взглядов Богоматери, Христа и молящегося. Это пересечение взглядов, производящее в данной иконе эффект внезапного открытия, создает ощущение таинства. Соответственно такому образному замыслу меняется колорит, в котором нет контрастов; он становится более тонально сбалансированным, ассист создает эффект мягко струящегося света. Изображение перестает быть строгим, торжественным, теряет назидательность, присутствовавшую в предыдущем произведении. Именно такой образ, который приобретает оттенок диалогического звучания, получает доминирующую роль в произведениях середины – третьей четверти XV века. Но уже в живописи 1470-х гг., что видно на примере иконы «Успение» около 1472 г. из Успенского собора Московского Кремля, интонация меняется. Заметно возрастает число

пространственных планов и содержательных тем⁶⁵⁷. Данное обстоятельство заставляет рассматривать икону Анны Микулинской в качестве своего рода хронологического репера, за которым начинается следующий стилистический этап.

В четвертой главе диссертации рассматриваются проблемы, связанные с искусством конца XV столетия. На этот раз объектом анализа является широко известная икона **«Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях»**, также происходящая из ризницы Лавры, но хранящаяся ныне в собрании Третьяковской галереи. В отличие от памятников, рассмотренных нами ранее, она давно введена в научный арсенал как произведение, связанное с именем Дионисия⁶⁵⁸. Тем не менее, особенности ее стиля также требовали уточнения. В Каталоге выставки 2002 г. его составителями была предложена достаточно широкая датировка – последняя четверть XV в. Результаты проведенного автором стилистического анализа дали основание сузить датировку до конца XV столетия. С одной стороны, сравнение ее с такими известными памятниками, как икона «Богоматерь Одигитрия» из Вознесенского монастыря Кремля, поновленная Дионисием в 1482 г., и икона той же иконографии из с. Гуменец второй половины XV в.⁶⁵⁹, свидетельствует о серьезной эволюции, которую проходит «дионисиевская» традиция примерно за три десятилетия. Сопоставление рассматриваемого произведения из ризницы Лавры с росписями Дионисия в Ферапонтовом монастыре 1502 г. и иконами его мастерской, происходящими оттуда же, не позволяет говорить об их полной идентичности и указывает на то, что живопись 1490-х гг. имела свои особенности. В ней прослеживаются черты, лишь предвещающие те решения, которые ярко проявились в росписи. В первую очередь это сказывается в отсутствии мотивов дидактической артикуляции поз и жестов, что заметно проявляются во фресках собора. Эти отличия указывают на

⁶⁵⁷ Осташенко Е.Я. «Успение» — храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. К вопросу о развитии живописи Москвы во второй половине XV в. // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, 2005. С. 52–53.

⁶⁵⁸ Дионисий «живописец пресловущий». Каталог выставки. Кат. 41. С. 169–173.

⁶⁵⁹ Пуцко В.Г. Икона Богоматери Одигитрии из церкви села Гуменец. С. 41–49; Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. Кат. 2. С. 56–62.

то, что стиль иконы все еще остается в рамках художественной традиции XV в. Определение ее основных черт, как было показано в историографической главе и на что в диссертации обращается особое внимание, до сих пор является одной из наиболее острых дискуссионных проблем. Одни исследователи видели особенность живописи XV в. в особой близости ее образов духовному и душевному миру молящегося человека (Н.П. Кондаков, В.Н. Щепкин, Н.Н. Пунин, В.Н. Лазарев), другие наоборот указывали на стремление к абстракции, и возвышенному символизму (П.П. Флоренский, Ю.А. Олсуфьев, М.В. Алпатов). Представляется, что все они были по-своему правы.

На основании результатов стилистического анализа иконы «Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях» можно утверждать, что в ней сохраняется особая классическая выверенность в выборе средств художественного выражения, подчеркивающая не столько аллегорико-дидактическое, сколько мистико-символическое прочтение образа, аскетически строгое осмысление пространства композиции, его иерархическое устройство, которые не отделимы от стремления изобразить своего рода чудо, являющееся от образа Богоматери, разрастающееся и заполняющее пространство средника. Во фресках Ферапонтова монастыря и в близких им по времени иконах из собрания ризницы Троице-Сергиевой лавры («Богоматерь Ярославская», «Богоматерь Гребневская»⁶⁶⁰) этот глубокий символизм, который предполагает прямую мистическую связь с Творцом, уже начинает уходить из искусства. В нем, с одной стороны, усиливаются «реалистические» мотивы, движение становится более свободным, каждый персонаж является важным не сам по себе, а в связи с идейной программой. С другой стороны, появляются «опосредованные» связи — элементы, предполагающие аллегорическую, отвлеченно умозрительную трактовку изображения, которые не учитывают молящегося как непосредственного свидетеля сцены, пусть даже только ее созерцающего. Большую роль начинает играть притчевое начало и введение комментирующих главную сцену персонажей.

⁶⁶⁰ Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. Кат. 106, 124.

Полученные выводы дают основание утверждать, что ход художественной эволюции в искусстве XV в. не может рассматриваться как постепенное сближение найденных в творчестве Рублева стилистических решений с теми, которые присущи стилю Дионисия. Поисками новых форм в искусстве были обусловлены более сложные процессы, которые требовали своего особого выражения на каждом этапе развития духовного идеала.

Поскольку, суть работы не сводится только к стилистическому анализу икон, есть основание считать, что она может позволить применить выводы, полученные на основании изучения малых икон-пядниц, к более широкому кругу произведений. В частности, найденные в процессе работы стилистические признаки избранных для анализа произведений позволили уточнить датировки ряда значительных памятников как русских, так и византийских, среди которых — икона-пядница из ризницы Троице-Сергиевой лавры «Богоматерь Донская» (так называемая Малая, первая четверть XV века, ГТГ); икона-пядница «Богоматерь Донская» (1420-е, ГТГ), икона «Богоматерь Владимирская» (1430-е, ВСМЗ), кипрская икона «Богоматерь Одигитрия» (1430-е, Никосия, церковь Фанеромени); икона «Богоматерь Любятковская» (1440-е, ГТГ), икона «Рождество Богоматери» из Покровского монастыря в Суздале (1440-е, ГРМ), византийская икона «Иоанн Предтеча в пустыне» (1440-е, ГИМ), икона-пядница «Богоматерь Одигитрия» из Благовещенского собора (1460-е, ГММК), икона «Богоматерь Одигитрия» из с. Гуменец (1460-е, РМЗ); а также иконы-пядницы из собрания ризницы Лавры — «Богоматерь Гребневская» и «Богоматерь Ярославская» (обе — начало XVI века, СПМЗ)..

Результаты проделанной исследовательской работы позволяют рассматривать каждую из рассмотренных икон-пядниц в качестве важной вехи постоянно изменяющегося художественного процесса в искусстве XV в., пути которого были намного разнообразнее и сложнее, чем можно предполагать, исходя из представлений, существующих в науке сегодня.

Список сокращений

АН СССР	– Академия наук СССР
БАН	– Библиотека Академии наук
ВХНРЦ	– Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. Академика И.Э. Грабаря
ГИМ	– Государственный исторический музей
ГММК	– Государственные Музеи Московского Кремля
ГОП	– Государственная Оружейная палата
ГРМ	– Государственный русский музей
ГТГ	– Государственная Третьяковская галерея
ДРИ	– Древнерусское искусство
ИРИ	– История русского искусства в 13 т./ Под ред. И.Э. Грабаря
МГОМЗ	– Московский государственный объединенный музей-заповедник «Коломенское – Измайлово»
МГУ	– Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
МГХПА	– Московская Государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова
НГИАМЗ	– Новгородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник
ПМЗ	– Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ПСТГУ	– Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
РАН	– Российская академия наук
РАНИОН	– Российская ассоциация научно-исследовательских Институтов общественных наук
РМЗ	– Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»
РГБ	– Российская государственная библиотека
СПМЗ	– Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник
ТОДРЛ	– «Труды Отдела древнерусской литературы» Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН
ЦГРМ	– Центральные государственные реставрационные мастерские
ЦМиАР	– Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева

Список опубликованных источников

1. Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря 1673 г. СПМЗ. Инв. 288 ихо.
Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря / Е. Н. Клитина и др. ; отв. ред. Б. А. Рыбаков – М.: Наука, 1987. – 439 с.
2. Опись Троице-Сергиева монастыря 1641 г. СПМЗ. Инв. 289 ихо.
Опись Троице-Сергиева монастыря 1641/42 года: исследование и публикация текста /Л. А. Кириченко, С. В. Николаева. – Москва : Индрик, 2020. – 1077 с.
3. *Олсуфьев Ю.А.* Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. – Сергиев: Комис. по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. – 268 с.

Список литературы

1. *Айналов Д.В.* Византийская живопись XIV столетия. – Петроград: тип. Я. Башмаков и К°, 1917. – 174 с.
2. *Айналов Д.В.* Значение Ф.И. Буслаева в науке истории искусств: Речь, чит. на торжеств. заседании Каз. общества археологии, истории и этнографии, 28 сент. 1897 г. – Казань: типо-литогр. Имп. Ун-та, 1898. – 15 с.
3. *Айналов Д.В.* Эллинистические основы византийского искусства: Исследования области ранне-византийского искусства. – СПб: тип. И.Н. Скороходова, 1900. – 229 с.
4. *Алпатов М.В.* Всеобщая история искусств. В 3 т. Т. 3: Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII века. – М.,–Л.: Искусство, 1955. – 427 с.
5. *Алпатов М.В.* Икона «Вознесение» в Третьяковской галерее // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. В 2 т. – Т.1. – М.: Искусство, 1967. – С.170–174.

6. *Алпатов М.В.* Икона «Сретение» из Троице-Сергиевой лавры // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. В 2 т. – Т.1. – М.: Искусство, 1967. – С. 138–145.
7. *Алпатов М.В.* Икона времени Андрея Рублева // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. В 2 т. – Т.1. – М.: Искусство, 1967. – С. 99–102.
8. *Алпатов М.В.* Иконографическая традиция и художественное творчество // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. В 2 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1967. – С. 127–137.
9. *Алпатов М.В.* К вопросу о западном влиянии в древнерусском искусстве // *Slavia*, – R. III.– S.I. – Praha, 1924. – S. 94–113.
10. *Алпатов М.В.* Памятник древнерусской живописи конца XV века икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. – М.: Искусство, 1964. – 252 с.
11. *Алпатов М.В.* Рублев и Византия // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. В 2 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1967. – С.103–111.
12. *Алпатов М.В.* Русская живопись конца XV века и античное наследие в искусстве Европы // *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. В 2х т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1967. – С. 175–187.
13. *Анисимов А.И.* Раскрытие памятников древнерусской живописи (Сообщение, сделанное в торжественном собрании Общества археологии, истории и этнографии 31 августа 1919 г. в присутствии членов Коллегии Всероссийского отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины) // *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сб. статей. – М.: Советский художник, 1983. – С. 81–104.
14. *Анисимов А.И.* Этюды о новгородской живописи. Задача этюдов // *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве. Сб. статей. – М.: Советский художник, 1983. – С. 11–19. (1914 г.).
15. *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. [ГТГ]. Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. Т. 1.: XI – начало XVI века. – М.: Искусство, 1963. – 394 с.

16. Антонова В.И. Древнерусская живопись в Третьяковской галерее // Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. [ГТГ]. Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. – Т. 1.: XI – начало XVI века. – М.: Искусство, 1963. С. 7–43.
17. Антонова В.И. О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове // Государственная Третьяковская Галерея: Материалы и исследования. – Т. II. – М.: Советский художник, 1958. – С. 10–27.
18. Ая Софья (Храм Св. Софии). Кахрие. – Istanbul: Mert, 2007. – 96 с.
19. Барков А. Г. Икона «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора Московского Кремля. Проблема стиля и датировки // Православные святыни Московского Кремля в истории и культуре России. (К 200- летию музеев Московского Кремля). Сб. статей. – М.: Индрик, 2006. – С. 105–113.
20. Барков А.Г. Большой саккос митрополита Фотия. К атрибуции и прочтению композиционного замысла // Московский Кремль XV столетия. – Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. Сб. статей. – М.: Арт-Волхонка, 2011. – С. 358–379.
21. Белоброва О.А. Живопись XIV века // Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. – М.: Искусство, 1968. – С.73–76.
22. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. – М.: Искусство, 1965. – 212 с.
23. Буслаев Ф.И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. [Репр. изд] – М.: Благовест, 1997. – 205 с.
24. Буслаев Ф.И. Общие понятия о русском иконописании // Сочинения по археологии и истории искусств. В 3 т. – Т. 1. – СПб.: Отделение русс. языка и словесности Имп. Академии наук, 1908. – С. 1–194.
25. Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого: Древнерусская живопись в музеях России. – М.: Северный Паломник, 2006. – 447 с.
26. Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII–начала XV веков. – М.: Искусство, 1980. – 551 с.

27. *Вздорнов Г.И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. – М.: Искусство, 1986. – 384 с.
28. *Вздорнов Г.И.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. – М.: Искусство, 1989. – 340 с.
29. Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII – первой половины XIV века. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. Август-сентябрь 1991 года. К XVIII Международному Конгрессу византинистов. – М.: Изд. Гос. Музеев Московского Кремля, 1991. – 292 с.
30. *Власова Т. Б.* Икона «Богоматерь Одигитрия Смоленская» из Благовещенского собора // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. – М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. – С. 154–163.
31. *Воронин Н.Н., Лазарев В.Н.* Искусство среднерусских княжеств XIII–XV веков // История русского искусства в 13 т. – Т. 3. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – С. 7–42.
32. *Воронцова Л.М.* Иконы-пядницы «в жизни церковной и народной» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. – № 1–2 (64) – М., 2009. – С. 42–55.
33. *Воронцова Л.М.* Новые данные о драгоценном уборе иконы «Богоматерь Владимирская» работы великокняжеских мастеров первой трети XV века // Материалы и исследования / Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. ист.-культур. музей-заповедник “Московский Кремль”». – Вып. 25. – М., 2014. – С. 21–34.
34. Выставка, посвященная шестисотлетию юбилею Андрея Рублева: каталог / М-во культуры СССР, Акад. художеств СССР, Гос. Третьяковская галерея. — М.: Изд-во АХ СССР, 1960. – 46 с.
35. *Георгиевский В.Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. – СПб.: Ком. попечительства о рус. иконописи, 1911. – 120 с.
36. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. – М.: Мусагет, 1914. – 196 с.

37. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство X – начала XV века. Том I. – М.: Красная площадь, 1995. – 272 с.
38. *Горматюк А.А.* Икона XII века. Богоматерь Боголюбская. Новое обретение. – М.: АНО «Сообщество содействия сохранению и популяризации рус. культуры им. Михаила Абрамова», 2024. – 172 с.
39. *Грабар А.* Император в византийском искусстве. – М.: Ладомир, 2000. – 238 с.
40. *Грабарь И.Э.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 годов // Вопросы реставрации. – Вып. 1. – М.: Центр. гос. реставрационные мастерские, 1926. – С. 7–112.
41. *Грищенко А.* Вопросы живописи. Икона как искусство живописи. – М.: издание автора, 1917. – 265 с.
42. *Гурьянов В.П.* Две местные иконы Св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицко-Сергиевой лавры и их реставрация. – М.: Печ. А.И. Снегиревой, 1906. – 9 с.
43. *Гусева Э. К.* Две иконы «Богоматерь Одигитрия» XV века из ризницы Троице-Сергиевой лавры в собрании Третьяковской галереи // Третьяковские чтения 2010–2011. Материалы отчетных научных конференций. – М.: Издательство ИНИКО, 2012. – С. 12 – 22.
44. *Гусева Э.К.* Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях конца XIV – начала XV века // Древнерусское искусство XIV – XV в. – М.: Наука, 1984. – С. 46–58.
45. *Гусева Э.К.* Московские и смоленские иконы "Богоматери Одигитрии" и сложение общерусской иконографии "Одигитрии Смоленской" в XV – начале XVI века // Русская художественная культура XV–XVI веков. Материалы и исследования: Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль". – Вып. XI. – М., 1998. – С. 92–17.
46. *Данилова И.Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. – М.: Искусство, 1970. – 60 с.

47. *Демина Н.А.* Черты героической действительности XIV–XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР. – Т.12 – М.–Л., 1956. – С. 311–324.
48. *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. – М.: Индрик. 2000. – 592с.
49. Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. – М.: Северный Паломник, 2002. – 303 с.
50. Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства»: каталог. – М.: Советский художник, 1966. – 57 с.
51. Евангелие Успенского собора Московского Кремля. Исследование и реставрация одного памятника / отв. ред. Э.Н. Добрынина. – М.: ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря. 2002. – 172 с.
52. *Евсеева Л.М., Кочетков И.А., Сергеев В.Н.* Живопись Древней Твери. Каталог выставки / Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Вступ. Ст. Л.М. Евсеевой. – М.: Искусство, 1974. – 48 с.
53. Живопись Вологодских земель XIV – XVIII веков: Каталог выставки. – М.: Советский художник, 1976. – 75 с.
54. Живопись древнего Новгорода и его земель XII – XVII столетий: Каталог выставки / Государственный Русский музей. – Л.: Гос. Русский музей, 1974. – 92 с.
55. Живопись Древнего Пскова: из собраний Псковского историко-архитектурного музея, Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи: каталог. – М.: Совет. Художник, 1970.– 32 с.
56. Живопись Древней Карелии. Выставка (Москва, 1968): Каталог. – М.: Советский художник, 1968. – 51 с.

57. *Жидков Г.В.* Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV и XVI вв.: к постановке вопроса // Труды секции искусствознания. – Т. 2. – М.: РАНИОН, 1928. – С. 113–122.
58. *Жидков Г.В.* К постановке проблемы о русском барокко // Барокко в России. – М.: Типо-лит. ГАНХ Главнауки НКП, 1926. – С. 93–117.
59. *Жидков Г.В.* Московская живопись середины XIV века. – М.: РАНИОН. 1928. – 142 с.
60. *Жидков Г.В.* Рецензия на кн.: И. Грабарь. Андрей Рублев // Известия на Българския археологически институт. – Т. IV. – София, 1926–1927. – С. 351–357.
61. *Зедльмайр, Ганс* История искусства как история искусства // *Зедльмайр, Ганс* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxiōта, 2000. – С. 66– 112.
62. *Иванчин-Писарев Н.Д.* День в Троицкой лавре // Сочинения Николая Иванчина-Писарева. – М.: Тип. А. Семена при Медико-хирург. акад. 1840. – 104 с.
63. *Игошев В.В.* Художественное серебро XV–XVIII веков из Переславль-Залесского музея-заповедника. – М.: БуксМарт, 2020. – 392 с.
64. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. – М.: Северный паломник, 2008. – 552 с.
65. Иконы Владимира и Суздаля. – М.: Северный паломник, 2006. – 576 с.
66. Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. – М.: Северный паломник, 2020. – 336 с.
67. Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Вып.2. – М.: Индрик, 2006. – 512 с.
68. Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника. Новые поступления и открытия реставрации. Альбом-каталог. – Сергиев Посад, 1996. – 140 с.
69. Иконы Твери, Новгорода и Пскова XV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Серия иконы. – Вып. 1. – М.: Индрик, 2000. – 416 с.

70. Иконы Успенского собора Московского Кремля XI – начала XV века. Каталог. – М.: Северный Паломник, 2007. – 256 с.
71. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. – СПб.: т-во Голике и Вильборг, 1911. – 216 с.
72. *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. В 2 т. – Т. 2. – Пг.: Тип. имп. Акад. наук, 1915. – 452 с.
73. *Кондаков Н.П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. – Одесса: тип. Ульриха и Шульце, 1876. – 276 с.
74. *Кондаков Н.П.* Русская икона. В 4 т. – Т. 3. – Прага: Seminarium kondakovianum, 1931. – 192 с.
75. *Кызласова И.Л.* Из творческого наследия Ю.А. Олсуфьева. К публикации рукописи 1936 г. «Три иконы «Божией Матери» эпохи Палеологов в Третьяковской Галерее (их стилистические формы и школы)» // Византия в контексте мировой культуры. Материалы конференции, посвященной памяти Алисы Владимировны Банк (1906-1984). Труды Государственного Эрмитажа. – Т. LI. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. – С. 45–73.
76. *Лазарев В.Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства в 13 т. / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. – Т. 3. – М.: Изд-во АН СССР Изд-во АН СССР, 1955. – С. 482–541.
77. *Лазарев В.Н.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства в 13 т. / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. – Т. 3. – М., 1955. – С. 71–214.
78. *Лазарев В.Н.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства в 13 т. / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. – Т. 2. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 72–283
79. *Лазарев В.Н.* Живопись Пскова // История русского искусства в 13 т. / Под общ. ред. И.Э. Грабаря. – Т. 2. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 340–373.

80. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. – М.: Искусство, 1986. – 329 с.
81. *Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. – М.: Искусство, 1960. – 213 с.
82. *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – М.: Искусство, 1996. – 538 с.
83. *Лазарев В. Н.* О принципах научного каталога. [Рец. на изд.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи в Гос. Третьяковской галерее, т. I–II. М., 1963] // Искусство. – № 9. – 1965. – С. 66–71.
84. *Лелекова О.В.* Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. – №11. – 1988. – С. 96–97.
85. *Лифшиц Л.И.* Икона «Донской Богоматери» // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XV вв. – М.: Наука, 1970. – С. 87–114.
86. *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. – М.: Искусство, 1987. – 528 с.
87. *Лифшиц Л.И.* Русское искусство X–XVII веков. – М.: Трилистник, 2000. – 184 с.
88. *Лифшиц Л.И.* Псковская художественная школа // Иллюстрированный словарь русского искусства. – М.: Белый город, 2001. – С. 371–373.
89. *Лифшиц Л.И.* Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века. Становление местной художественной традиции. – М.: Северный паломник, 2004. – 504 с.
90. *Лифшиц Л.И.* О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. – М.: Северный паломник, 2005. – С. 126–161.

91. *Лифшиц Л.И., Попов Г.В.* Дионисий. – М.: Северный паломник, 2006. – 176 с.
92. *Лифшиц Л.И.* Икона «Св. Димитрий Солунский» из собрания ГРМ. К вопросу о времени и обстоятельствах создания // Древнерусское искусство: Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. – М.: Северный Паломник, 2008. – С. 155–166.
93. *Лифшиц Л.И.* Вновь о «варваринских иконах» // Археология Пскова и Псковской земли. Материалы 54 заседания (15–17 апреля 2008 года). – Псков, 2009. – С. 117–129.
94. *Лифшиц Л.И.* Четыре иконы «Сретение» XV века: как изменяется режиссура // Искусствознание. – 2020. – № 4. – С. 26 – 41.
95. *Лифшиц Л.И.* Заметки о стиле и иконографии иконы «Христос Вседержитель» и «Богоматерь Одигитрия» (Грузинская) из Покровского монастыря в Суздале // ΔΩΡΕΑ: К 90-летию Энгелины Сергеевны Смирновой. Сборник статей. – М.: Гос. Ин-т Искусствознания, 2022. – С. 186–197.
96. *Лихачев Д.С.* Культура Руси эпохи Андрея Рублева и Епифания Премудрого. – М.–Л.: Акад. Наук СССР, Ленинград. отделение, 1962. – 172 с.
97. *Лихачев Н.П.* Моливдовулы греческого Востока // Научное наследие. – Т.19. – М.: Наука, 1991. – 356 с.
98. *Лихачев Н.П.* Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. – Санкт-Петербург: Имп. Рус. археол. о-во, 1911. – 317 с.
99. *Лихачев Н.П.* Краткое описание икон собрания П.М. Третьякова. – М.: Синод. тип, 1905. – 47 с.
100. *Лихачев Н.П.* Манера письма Андрея Рублева. – СПб.: Тип. М.М. Александрова, 1907. – 104 с.

101. *Лихачев Н.П.* Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков. В 2-х частях. – Ч. 2. – СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1906. – 18 с., 209 л.ил.
102. *Лихачев Н.П.* Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых православных русских икон. – СПб: Имп. Рус. археол. о-во, 1911. – 51 с., 8 л. ил.
103. *Маясова Н.А.* Древнерусское лицевое шитье. Каталог. ГИКМЗ «Московский кремль». – М.: Красная площадь, 2004. – 496 с.
104. *Маясова Н.А.* Образ преподобного Сергия Радонежского в древнерусском шитье (К вопросу об иконографии) // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С. 40–53.
105. Между Новгородом и Тверью. Богоматерь Одигитрия из собрания Сергея Ходорковского. Центральный Музей Древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Выставка 25 августа – 17 октября 2021. / Гульманов А.Л. – М.: ЦМиАР, 2021. – 62 с.
106. *Мосунова Т.М.* Некоторые данные исследования икон Дионисия и его круга // Древнерусское и поствизантийское искусство: Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. – М.: Северный паломник, 2005. – С. 421–428.
107. *Муратов П.П.* Выставка древнерусского искусства в Москве. Эпохи древне-русской иконописи // Старые годы. – №4. – 1913. – С. 31–37.
108. *Муратов П.П.* Русская живопись до середины 17-го века // История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря в 13 т. – Т. 6: История живописи. Допетровская эпоха. – М.: Изд. И. Кнебель, 1913. – С. 5–408.
109. *Нарциссов В. В.* Воздух, шитый княгиней Еленой Верейской // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – СПб: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 212–233.

110. *Некрасов А.И.* Древнерусское изобразительное искусство. – М.: Изогиз, 1937. – 395 с.
111. *Нерсисян Л.В.* Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. – М.: Северный паломник, 2002. – 79 с.
112. *Нерсисян Л.В., Суховерков Д.Н.* Богоматерь Донская (История одного шедевра). – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. – 84 с.
113. *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. – М.: Искусство, 1977. – 204 с.
114. *Николаева Т. В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. – Л.: Аврора, 1968. – 255 с.
115. *Олсуфьев Ю.А.* Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. – № 6. – 1935. – С. 21–36; – № 1. – 1936. – С. 61–78; – № 2. – 1936 – С. 39–59. (переиздано: *Олсуфьев Ю.А.* Икона в музейном фонде. Исследования и реставрация. Антология. – М.: Паломник, 2006. – С. 76–138).
116. *Олсуфьев Ю.А.* О «встречных» пробелах. Доклад, читанный в Комиссии по охране памятников искусства б. Троице-Сергиевой Лавры 22 июля 1925 г. – Сергиев: Тип. Иванова, 1925. – 12 с.
117. *Олсуфьев Ю.А.* Параллельность и концентричность в древней иконе как признаки диатаксической организованности. – Сергиев: Гос. Сергиевский историко-худож. музей, 1927. – 14 с.
118. *Олсуфьев Ю.А.* Структура пробелов. Историко-иконологический этюд по памятникам собрания б. Троице-Сергиевой лавры. – Сергиев: Гос. Сергиевский историко-худож. музей, 1928. – 32 с.
119. *Олсуфьев Ю.А.* Икона в музейном фонде. Исследования и реставрация. Антология. – М.: Паломник, 2006. – 400 с.
120. *Орлова М.А.* О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV – начала XVв. (К проблеме генезиса стиля орнамента) // Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции. – СПб: Дмитрий Буланин, 1997. – С.148–170.

121. *Осташенко Е.Я.* Византийская икона «Распятие» из Успенского собора Московского Кремля // Русско-Балканские культурные связи в эпоху Средневековья. – София, 1982. – С. 313–328.
122. *Осташенко Е.Я.* Русское искусство XIV – начала XV века и византийское искусство эпохи Палеологов. К проблеме соотношения развития стиля // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). – М.: Северный Паломник, 2005. – С. 475–510.
123. *Осташенко Е. Я.* Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. – М.: Индрик, 2005. – 416 с.
124. *Осташенко Е. Я.* «Успение» - храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. К вопросу о развитии живописи Москвы во второй половине XV в. // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. – М.: Северный паломник, 2005. – С. 40–64.
125. *Осташенко Е.Я.* Икона «Деисус» первой трети XV века в собрании Музеев Московского Кремля // ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. – М.: Северный Паломник, 2006. – С. 305–327.
126. *Осташенко Е. Я.* Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. из придела Благовещенского собора Московского Кремля // Образ Византии. Сб. статей в честь О.С. Поповой. – М.: Север. Паломник, 2008. – С. 357–376.
127. *Осташенко Е. Я.* Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения Алисы Владимировны Банк (1906 –1984) / Труды Государственного Эрмитажа. – XLII. – СПб., 2008. – С. 442–470.
128. *Осташенко Е.Я.* Иконы раннего XV века в Кремле // Московский Кремль XV столетия. Древние святыни и исторические памятники. В 2 т. –Т. 1. – М.: Арт-Волхонка, 2011. – С. 178–188.

129. *Осташенко Е.Я.* Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры около 1425 года. К вопросу о стиле икон // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире: Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. – М.: Арт-Волхонка, 2012. – С. 134–160.
130. *Осташенко Е. Я.* Деисусный чин из церкви Успения с Пароменья в Пскове. К вопросу о содержании искусства середины XV века // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. – М.: Гос. Ин-т искусствознания, 2014. – С. 316–341.
131. *Осташенко Е.Я.* Западные «влияния» в памятниках русской живописи середины XV века // Материалы и исследования / Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. ист.-культур. музей-заповедник “Московский Кремль”». – Вып.24. – 2014. – С. 154–184.
132. *Осташенко Е.Я.* Стилистическая концепция живописи середины XV века и ее интерпретация в разных художественных центрах византийского мира // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и попытки их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. – М.: Гос. Институт искусствознания, 2017. – С. 271–294.
133. *Пекарский П.П.* Материалы для истории иконописания в России. – СПб.: Тип. Академии Наук, 1865. – 30 с.
134. *Покровский Н.В.* Отзыв о сочинении проф. Н..П. Лихачева «Историческое значение итало-греческой иконописи // Древности. Труды Московского археологического общества. – Т. 24. – М.: Тип. Г. Лисснера и М. Собко, 1914. – С. 217–232.
135. *Покровский Н.В.* Очерки памятников православной иконографии и искусства. – СПб.: Тип. А. Катанского и Ко., 1894. – 326 с.
136. *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. – Изд. 2-е дополн.– СПб.: Тип. А.П. Лопухина, 1900. – 589 с.

137. *Покровский Н.В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. – СПб.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890. – 203 с.
138. *Полякова О.А.* Державная Заступница России: К 100-летию отречения от престола императора Николая II и обретения в Коломенском иконы «Богоматерь Державная» / МГОМЗ «Коломенское — Измайлово — Люблино». — М.: МГОМЗ, 2016. — 76 с.
139. *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы XV - начала XVI века. – М: Искусство, 1975. – 335 с.
140. *Попов Г.В.* Иконопись // *Попов Г.В., Рындина А.В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI вв. – М. Наука, 1979. – С. 7– 476.
141. *Попов Г.В.* Тверская икона XIII – XVII вв. – СПб.: Аврора, 1993. – 280 с.
142. *Попов Г.В.* Чернец Андрей Рублев, старец Митрофан, Дионисий «иконник» и московский Симонов монастырь // Труды ЦМиАР. – Т. II. – М.: Индрик, 2002. – С. 422–438.
143. *Попов Г.В.* Вопросы изучения творчества Дионисия // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. – М.: Северный Паломник, 2005. – С. 9–25.
144. *Попов Г.В.* Евангелие апракос боярина Федора Андреевича Кошки. О позднейших дополнениях кодекса и некоторых аспектах развития столичного искусства эпохи митрополита Фотия // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. V Международная конференция 26–28 сентября 2006 г. Тезисы докладов. – Сергиев Посад, 2006. – С. 39–42.
145. *Попов Г.В.* Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV – первая треть XVI века. – М.: Северный паломник, 2007. – 240 с.
146. *Попов Г.В.* Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV –XVI столетия. – М.: Индрик, 2009. – 280 с.
147. *Попов Г.В., Рындина А.В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV – XVI вв. – М. Наука, 1979. – 640 с.

148. *Попова О.С.* Миниатюры в греческом Новом Завете с Псалтирью (ГИМ, Син. Греч. 407) // Новый Завет с Псалтирью. Греческая иллюминированная рукопись из собрания Государственного Исторического музея. Сборник статей. – М.: Сканрус, 2014. – С. 135–144.
149. *Попова О.С.* Византийские иконы XIV – начала XV века в собраниях России // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М.: Северный Паломник, 2006. – С. 2–29.
150. *Попова О.С.* Русские иконы эпохи святого Сергия Радонежского и его учеников: православная духовность XIV века и ее русский вариант // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М.: Северный Паломник, 2006. – С. 785–812.
151. *Попова О.С.* Фрески и иконы Феофана Грека. Два пути духовной жизни // *Попова О.С.* Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – М.: Северный Паломник, 2006. – С. 705–712.
152. *Преображенский А.С.* Чудотворная икона «Богоматерь Гребневская» и ее списки XVI в. // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. V Международная конференция. 26—28 сентября 2006 г. Тезисы докладов. – Сергиев Посад, 2006. – С. 43–45.
153. *Преображенский А.С.* Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве позднего Средневековья // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века: сборник статей памяти Виктора Михайловича Сорокатого / Труды ЦМиАР. – Т. III. – М.: Индрик, 2008. – С. 51–88.
154. *Преображенский А.С.* Иконография «пелены Елены Волошанки» и проблема портретной традиции в московском искусстве рубежа XV –XVI веков // Искусствознание. – № 2. – М.: Искусствознание, 2003. – С. 201–228.
155. *Припачкин И.А.* О возможных источниках иконографии Богоматери «Моденская-Косинская» // Церковь и общество: история и современность: материалы IV научно-образовательных Знаменских чтений. В 2 т. – Т. 1. – Курск: КГУ, 2009. – С. 129–135.

156. *Пунин Н.Н.* Андрей Рублев. / Аполлон. – 1915. – №2. – С. 1–23.
157. *Пунин Н.Н.* Выставка древне-русского искусства в Москве // Аполлон. – 1913. – №5. – С. 39–42.
158. *Пунин Н.Н.* Эллинизм и Восток в иконописи (По поводу собр. икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского) // Русская икона. – 1914– № 3. – С. 181–197.
159. *Пуцко В.Г.* Дмитрий Власьевич Айналов: методы изучения раннехристианских и византийских древностей на рубеже XIX – XX веков // Софія Київська. Візантія, Русь, Україна. – Вип. 2. – 2012. – С. 35–41.
160. *Пуцко В.Г.* Рецензия на книгу Г.В. Попова «Живопись и миниатюра Москвы середины XV - начала XVI века» // Bysantinoslavica. – 38. – 2. – Praha, 1977. – P. 236–237.
161. *Пуцко В.Г.* Икона Богоматери Одигитрии из церкви села Гуменец // Revue roumaine d'histoire de l'art: Se'rie beaux-arts. – Т. XII. – Bucarest, 1975. – P. 41–49;
162. *Пуцко В.Г.* Элитарная московская иконопись XV–XVI вв. в Ростове и его окрестностях как историко-культурная проблема // История и культура Ростовской земли: Материалы конференции. 2008. – Ростов. 2009. – С. 312–320.
163. *Радойчич С.* Фрески Каленича // Андрей Рублев и его эпоха. Сб. статей. – М.: Искусство, 1971. – С. 250–261.
164. III Реставрационная выставка. Апрель – Май 1927 г. – М.: Гос. Реставрационные мастерские, 1927. – 61 с.
165. Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры / Под ред. И. А. Стерлиговой в 2 т. – Т. 1. — Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2014. – 328 с.
166. *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII в. Описание фейерверков и иллюминаций. – СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1903. – 329 с.
167. Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. — М.: Изобразительное искусство, 1970. – 33 с., 120 ил.

168. Ростово-суздальская школа живописи. Каталог выставки (1966 – 1967; Москва, ГТГ) / Антонова В.И. – М.: Советский художник, 1967. – 131 с.
169. Рындина А.В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская в XV в. // Древнерусское искусство : Исслед. и атрибуции. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 136–47.
170. Рындина А.В. Прикладное искусство и пластика // Г.В. Попов, А.В. Рындина Живопись и прикладное искусство Твери XIV – XVI вв. М., 1979. С. 478 – 617.
171. Салько Н.Б. Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. – Л.: Аврора, 1978. – 40 с.
172. Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. – М.: Северный Паломник, 2002. – 80 с.
173. Сахаров И. П. Исследования о русском иконописании. В 2 кн. – СПб.: Тип. Я. Третьякова, 1849. – Кн.1 – 64 с.; кн. 2 – 60 с.
174. Северные письма: буклет / Министерство культуры СССР, Министерство культуры РСФСР, Государственная Третьяковская галерея, Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская им. академика И.Э. Грабаря. – М., 1964.
175. Смирнова Т.В. Об экспозиции икон в Сергиевском музее в 1920-е гг. // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства. Сборник статей по материалам научной конференции в ГТГ (25–28 мая 2010 г.). – М.: ИНИКО, 2012. – С. 443–460.
176. Смирнова Э. С. Аникиево Евангелие: малоизвестный памятник московской книжной миниатюры и орнамента первой трети XV века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 171–192.
177. Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. – М.: Наука, 1982. – 577 с.
178. Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XIV–XVI вв. – М.: Наука, 1967. – 188 с.

179. *Смирнова Э.С.* Иконы Новгорода XI–XV веков // Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века. – М.: Северный Паломник, 2008. – С. 27–61.
180. *Смирнова Э.С.* Искусство книги в средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. – М.: Северный паломник, 2011. – 560 с.
181. *Смирнова Э.С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV в. – М.: Наука, 1994. – 479 с.
182. *Смирнова Э.С.* Московская икона XIV–XVII веков. – Л.: Изд. Аврора, 1988. – 320 с.
183. *Смирнова Э.С.* О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С.229 – 245.
184. *Смирнова Э.С.* К вопросу о стилистических истоках икон праздничного ряда из иконостаса Успенского собора во Владимире // Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире Материалы Международной научной конференции 1–2 октября 2008 г. – М.: Арт-Волхонка, 2012. – С. 122–133.
185. Сокровища Кипра: Древнее искусство. Искусство средних веков. Treasures of Cyprus: Ancient Art. Medieval Art. – М.: Искусство, 1976. – 44 с.
186. *Сорокатый В.М.* Деисусный чин начала XV в. из Успенского собора в Дмитрове // Древнерусское искусство XIV–XV вв. – М.: Наука, 1984. – С. 226–242.
187. *Сорокатый В.М.* Икона «Богоматерь Боголюбская» из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Вопросы датировки и атрибуции // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России: Тезисы докладов II Международной конференции 4 - 6 октября 2000 г. – Сергиев Посад, 2000. – С. 69–71.

188. Стенное письмо строения великих князей тверских. Фрески церкви Рождества Богородицы в Городне: Каталог выставки. Музей русской иконы 12 февраля – 30 марта 2015 г. / И.А. Шалина. – М.: Каламос, 2015. – 256 с.
189. *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор русских икон XIV–XV вв. // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. – С. 217–228.
190. *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV вв. – М.: Прогресс–Традиция, 2000. – 264 с.
191. *Толстой И.И., Кондаков Н.П.* Русские древности в памятниках искусства. В 6 вып. – Вып. 6. – СПб.: тип. А. Бенке, 1899. – 186 с.
192. *Турилов А.А.* Заметки о палеографической датировке некоторых псковских икон XIV–XVI вв. // Древнерусское искусство: Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. – М.: Северный Паломник, 2008. – С. 209–216.
193. *Уварова П. С.* Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. Каталог собрания древностей Алексея Сергеевича Уварова. Отд. 1–11. Отд. 4–6: [Отд. 3] Предметы, добытые в курганах. Отд. 4. Иконы на досках. Отд. 5. Шитые иконы. Отд. 6. Финифтяные изделия / П. С. Уварова. – М.: Тип. Воронова В. И., 1907. – 202 с.
194. *Флоренский Павел, священник* Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской Патриархии. – №9. – 1969. – С. 80–90. (1919 г.)
195. *Хотееenkova И.А.* Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея. В 3 т. – Т. 1. – М.: Северный Паломник, 2007. – 248 с.
196. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. – М.: Наука, 1970. – 504 с.
197. Художественная культура Пскова. – М.: Наука, 1968. – 232 с.
198. *Царевская Т.Ю.* Новгородская монументальная живопись третьей четверти XV века // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV – начало XVI века. К 500-летию собора Рождества

- Богородицы Ферапонтова монастыря. – М.: Северный паломник, 2005. – С. 26 – 39.
199. *Царевская Т.Ю.* Роспись церкви Федора Стратилата на ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV в. – М.: Северный Паломник, 2007. – 616 с.
200. *Цигаридас Е. Н., Ловерду-Цигарида К.* Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. — М.: ИП Верхов С. И., 2016. – 440 с.
201. *Шалина И.А.* Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея и ее место в псковском искусстве XV в. // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и попытки их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. – М.: Гос. Институт искусствознания, 2017. – С. 141–156.
202. *Шалина И.А.* Икона св. Афанасия Великого – новый памятник псковской живописи середины XV века // Русское искусство. Проблемы и атрибуции. . – 2014. – Вып. IV.– С. 72–79.
203. *Шалина И.А.* Иконы из ризницы Покровского монастыря в собрании Русского музея // К 25-летию возрождения Свято-Покровского женского монастыря в Суздале (1992–2017). Материалы научных чтений 13 октября 2017. – Суздаль, 2018. – С.72–74.
204. *Шалина И.А.* Маленький шедевр великого мастера: икона «Богоматерь Владимирская» из собрания В.А. Прохорова // Русское искусство. – № 4. – 2010. – С.78–81.
205. *Шалина И.А.* Псковские иконы XIV–XV веков из собрания Русского музея: вопросы стиля и времени создания // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города. – М.: Северный Паломник, 2008. – С. 167–208.
206. *Шалина И.А.* Чудотворная икона Богоматери Тихвинской в истории московского государства конца XV – первой половины XVI века // История

и развитие церковно-государственных отношений на примере Тихвинского успенского монастыря. К 450-летию со дня основания обители. Материалы круглого стола. – СПб.: 2010. – С. 19–27.

207. *Шалина И.А., Клюканова О.В.* Древнейшая плащаница «живописного» стиля из Успенского собора Тихвинского монастыря // Новгород и Новгородская земля. Материалы научно-практической конференции 13–15 октября 2020 г. – Вып. 9. – Великий Новгород, 2023. – С. 133–154.
208. Шедевры Византии / Гос. Третьяковская галерея. Каталог выставки. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. – 92 с.
209. *Щекотов Н.М.* Иконопись как искусство. По поводу собраний икон И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского // Русская икона. – Пг. 1914. – Сб. 2.– С. 115–142.
210. *Щекотов Н.М.* Некоторые черты стиля русских икон XV века // Старые годы. – 1913.– №4.– С. 38–42.
211. *Щенникова Л.А.* Станковая живопись // *Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А.* Благовещенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. – М.: Искусство, 1990. – С. 45 – 80.
212. *Щенникова Л.А.* Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь. К столетию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990) – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – С. 329–347.
213. *Щенникова Л.А.* Смоленская икона Божией Матери. Серия: Русская икона. Образы и символы. – СПб.: Метропресс, 2014. – 76 с.
214. *Щенникова Л.А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. – М.: Красная площадь, 2004. – 288 с.
215. *Щенникова Л.А.* Иконы Богоматери «Владимирской» в Троице-Сергиевом монастыре и их отношение к первым чтимым спискам чудотворного образа

- // Искусство христианского мира. Сб. статей. – Вып. 6. – М.: Изд-во ПСТБИ, 2002. – С. 123–145.
216. *Щепкин В.Н.* Московская иконопись / Москва в ее прошлом и настоящем. – 1910– № 5. – С. 106 – 129.
217. *Щепкин В.Н.* Новгородская школа иконописи по данным миниатюры // Труды одиннадцатого археологического съезда в Киеве 1899 г.– Т.2. – М.: Печатня А. И. Снегиревой, 1902. – С. 183–208.
218. *Щепкин В.Н.* Новгородская школа иконописи по данным миниатюры. – М.: Печ. А. И. Снегиревой, 191-? – С. 26 с.
219. *Щербаков Н.А., Свирин А.Н.* К вопросу о творчестве Андрея Рублева. – Сергиев: Изд. Гос. Сергиевского Историко-Художественного Музея, 1928. – 20 с.
220. *Grabar A.* Christian Iconography: a Study of its Origins, Mellon A.W. Lectures in the Fine Arts, 1961. – 174 pp. (in English)
221. *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture Byzantine du XIIe siècle / L. Hadermann-Misguich. – Bruxelles, 1975. – 606 pp. (in French)
222. Icons of the Holy Monastery of Pantokrator. – Mount Athos: I.M.Пантократорος, 1998. – 375 pp. (in English)
223. “In Te si rallegra ogni creatura”. Andrej Rublev e Dionisij / *Nersessjan L., Parravicini G., Popova O., Smirnova E.* – Milano, 2000.– 127 pp. (in Italian)
224. *Millet, Gabriel* Byzance et non l'Orient // *Revue archéologique.* – 4e série – tome XI – 1908. – P. 171–189. (in French)
225. *Mouriki D.* The wall-painting of the Pantanassa at Mistra: Model of a Painters' Workshop in the Fifteenth Century // *The Twilight of Byzantium: Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire. Papers from the Colloquium Held at Princenton University 8–9 May 1989.* – Princenton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. – P. 217–250. (in English)
226. *Mylona, Zoe A.* The Zakynthos Museum. – Athens: Archeological Receipts Fund Direction of Publications, 1998. – 507 pp.

227. *Nikolovsky D.* The Icon Painting in Macedonia. – Skope: Kalamus, 2010. – 168 p. (in English)
228. *Onasch K.* Ikonen. – Berlin: Union Verlag, 1961. – 436 pp. (in German)
229. The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete/ Maria Vassilaki. – Athens: Lund Humphries in association with The Benaki Museum, 2011. – 255 pp. (in English)
230. *Габелић С.* Манастир Лесново. Историја и сликарство – Београд: Стубови културе, 1998. – 305 с. (in Serbian)
231. *Тодић Б.* Старо Нагоричино. – Београд: Просвета, 1993. – 248 с. (in Serbian)

Электронные ресурсы

232. *Баранов В.В.* Техничко-технологические особенности двух ранних списков Богоматери Владимирской из Успенских соборов Москвы и Владимира (по результатам новейших исследований) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.gosniir.ru/library/articles/conservation/rublev/spiski-vladimirskaya.aspx> (дата обращения: 14.09.2024).
233. *Заиграйкина С.П.* Моденская-Косинская икона Божией Матери [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.pravenc.ru/text/2563910.html> (дата обращения: 28.11.2021).
234. *Djordjević I. M., Marković M.* On the dialogue relationship between the Virgin and the Christ in the East Christian art / I. M. Djordjević, M. Marković. – Текст электронный. URL: https://www.academia.edu/3423471/On_the_Dialogue_Relationship_Between_the_Virgin_and_Christ_in_East_Christian_Art (дата обращения 21.01.2018)

ПРИЛОЖЕНИЕ
АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Рис. 1. Богоматерь Одигитрия (Моденская). Икона. Москва. Около 1410 г. СПМЗ.



Рис. 2. Богоматерь Одигитрия (Врефократуса). Икона из Монастыря Пантократор, Афон.

Рис. 3. Богоматерь с Младенцем. Мозаика. Собор Христа Пантократора монастыря Хора в Константинополе (Кахрие Джамии). 1316–1321 гг.



Рис. 4. Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире (ГТГ). Около 1410 г.

Рис. 4 а. Богоматерь Одигитрия (Моденская). Москва. Около 1410 г. СПМЗ.



Рис. 5. Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Около 1405 г.

Рис. 5 а. Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире (ГТГ). Около 1410 г.



Рис. 6. Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425–1427 гг.

Рис. 6 а. Богоматерь. Икона из деисусного чина иконостаса Успенского собора во Владимире (ГТГ). Около 1410 г.



Рис. 7. Богоматерь Одигитрия (Моденская). Икона. Москва. Около 1410 г. СПМЗ. Фрагмент.



Рис. 8. Богоматерь Умиление (Донская). Икона. Москва. 1420-е гг. СПМЗ.

Рис. 9. Богоматерь с Младенцем. Фреска параклессиума церкви монастыря Хора в Константинополе (Кахрие Джами). 1316–1321 гг.



Рис. 10. Богоматерь Донская. Конец XIV – начало XV вв. ГТГ.

Рис. 11. Богоматерь Пелагонитисса. 1421–1422 гг. Галерея икон в Охриде.



Рис. 12. Апостол Павел. Икона из деисусного чина Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425–1427 гг.

Рис. 12 а. Богоматерь Умиление (Донская). Москва. 1420-е гг. СПМЗ.



Рис. 13. Богоматерь Боголюбская. Икона. Тверь. 1420-е гг. СПМЗ.

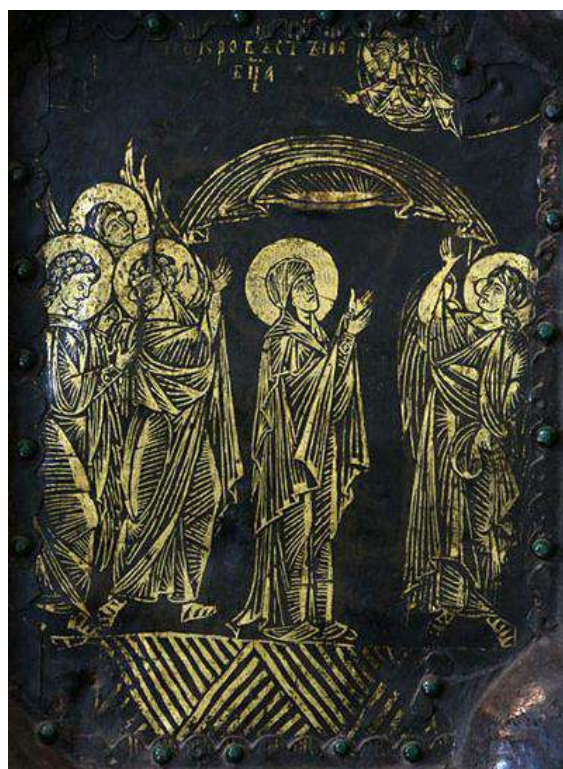


Рис. 14 а, 14 б. Богоматерь Параклисис. Христос Вседержитель. Фрески церкви Св. Георгия в Старо-Ногоричено. 1317–1318 гг.

Рис. 15. Богоматерь Боголюбская. Около 1158 г. ВСМЗ.

Рис. 16. Золотые врата из собора Рождества Богородицы в Суздале. Конец XII – первая треть XIII в. ВСМЗ. Фрагмент.

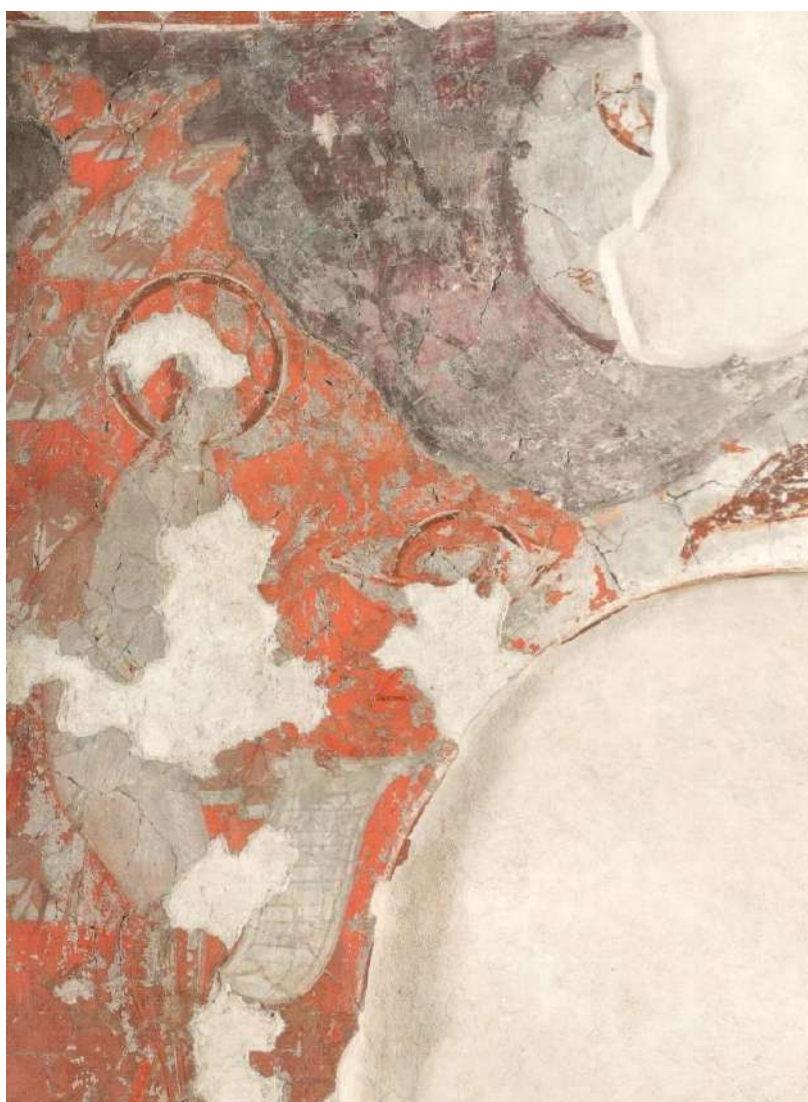


Рис. 17. Моление Иоанна Предтечи в пустыни. Фрески церкви Рождества Богородицы с. Городня. Конец 1430 – начало 1440-х гг. Фрагмент.

Рис. 17 а. Богоматерь Боголюбская. Икона. Тверь. 1420-е гг. СПМЗ.

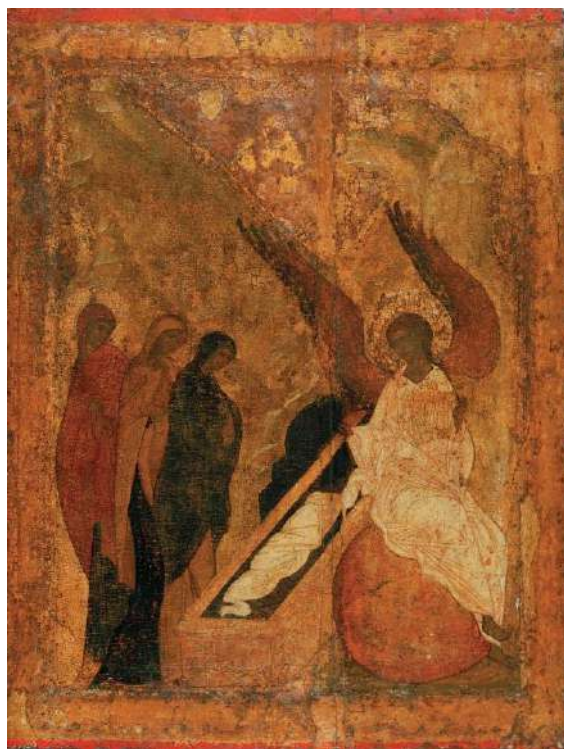


Рис. 18. Явление Ангела женам-мироносицам. Икона из праздничного ряда Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425–1427 гг.

Рис.19. Апостолы Петр и Павел. 1420-е гг. Успенский собор Московского Кремля.



Рис. 20. Лестница образ мнишьскаго житъя. Лестница Иоанна Лествичника. Миниатюра рукописи. Первая четверть XV в. ГРБ.

Рис. 21. Деисус. Икона из собрания А.В. и А. М. Мараевых. Успенский собор Московского Кремля. Первая треть XV в.



Рис. 22. Богоматерь Владимирская. Москва. Икона. 1430-е гг. СПМЗ.



Рис. 23. Богоматерь Владимирская. Икона из Благовещенского собора Московского Кремля. Около 1400 г.



Рис. 24. Богоматерь Владимирская. Икона из Успенского собора во Владимире. Около 1408 г. ВСМЗ.



Рис. 25. Богоматерь Владимирская. Икона. 1430-е гг. ВСМЗ.

Рис. 25 а. Богоматерь Владимирская. Икона. 1430-е гг. СПМЗ.



Рис. 26. Богоматерь Владимирская. Икона из собрания В.А. Прохорова. Москва. 1420–1430-е гг. ГРМ.



Рис. 27. Богоматерь Одигитрия. Икона. Кипр. 1430-е гг. Никосия, церковь Фанеромени.

Рис. 27 а. Богоматерь Владимирская. Москва. 1430-е гг. СПМЗ.

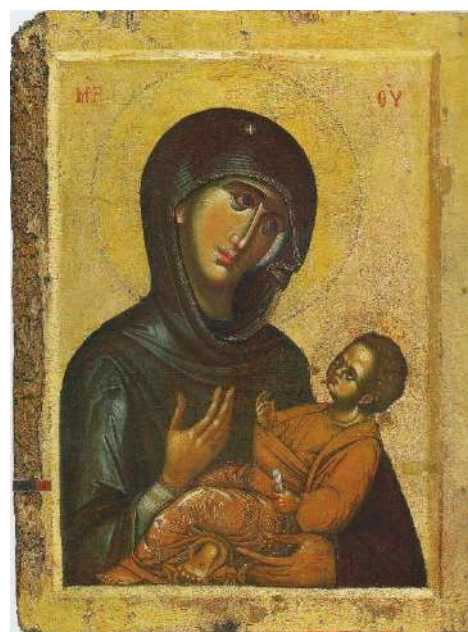
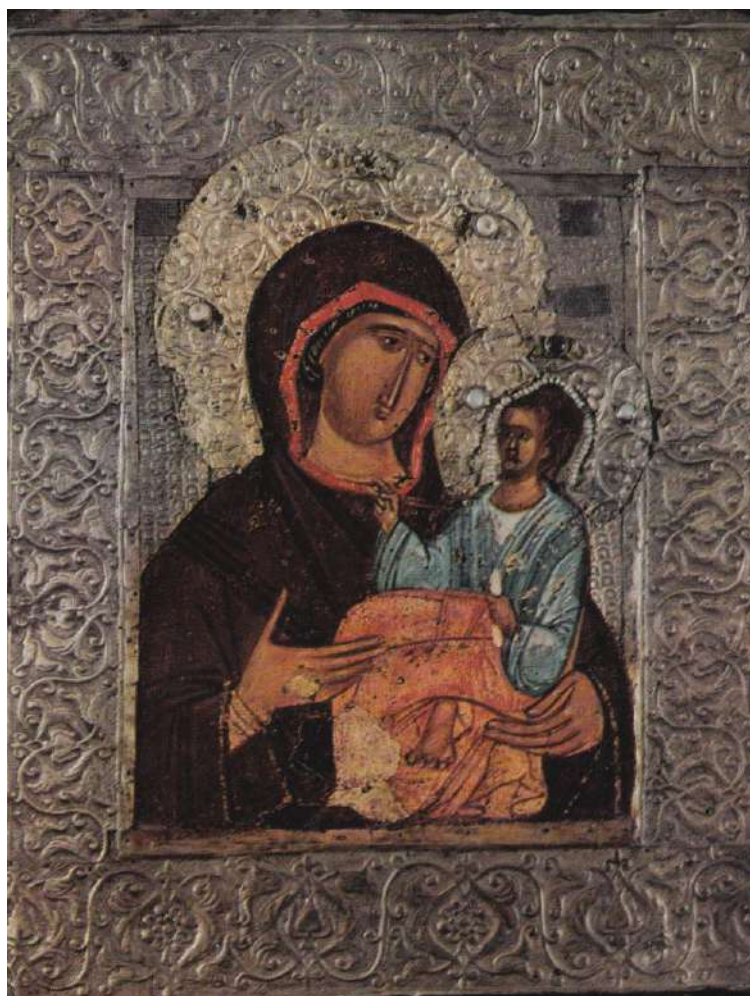


Рис. 28. Богоматерь Одигитрия (Тихвинская). Тверь. 1440-е гг. СПМЗ.

Рис. 29. Богоматерь Перивлепта. Начало XIV в. Охрид, Галерея икон.

Рис. 30. Богоматерь Перивлепта. Икона из Ватопедского монастыря. Последняя четверть XIII в.



Рис. 31. Богоматерь Любятовская. Икона. Псков. 1440-е гг. ГТГ.

Рис. 32. Иоанн Предтеча в пустыне. Икона. Византия. Вторая четверть XV в. ГИМ.

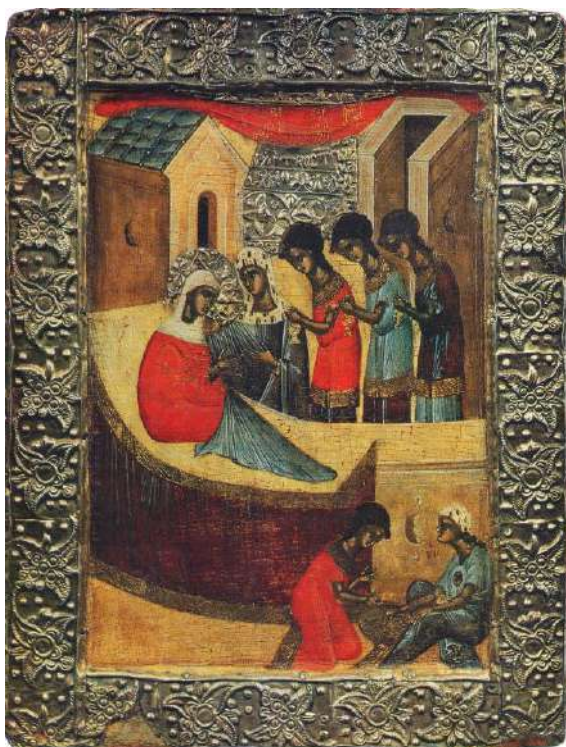


Рис. 33. Рождество Богоматери. Икона из Покровского монастыря в Суздале. Тверь. Около середины XV в. ГРМ.

Рис. 34. Богоматерь Петровская. Икона. Тверь. 1440-е гг. ГТГ.

Рис. 34 а. Богоматерь Одигитрия (Тихвинская). Икона. Тверь. 1440-е гг. СПМЗ.

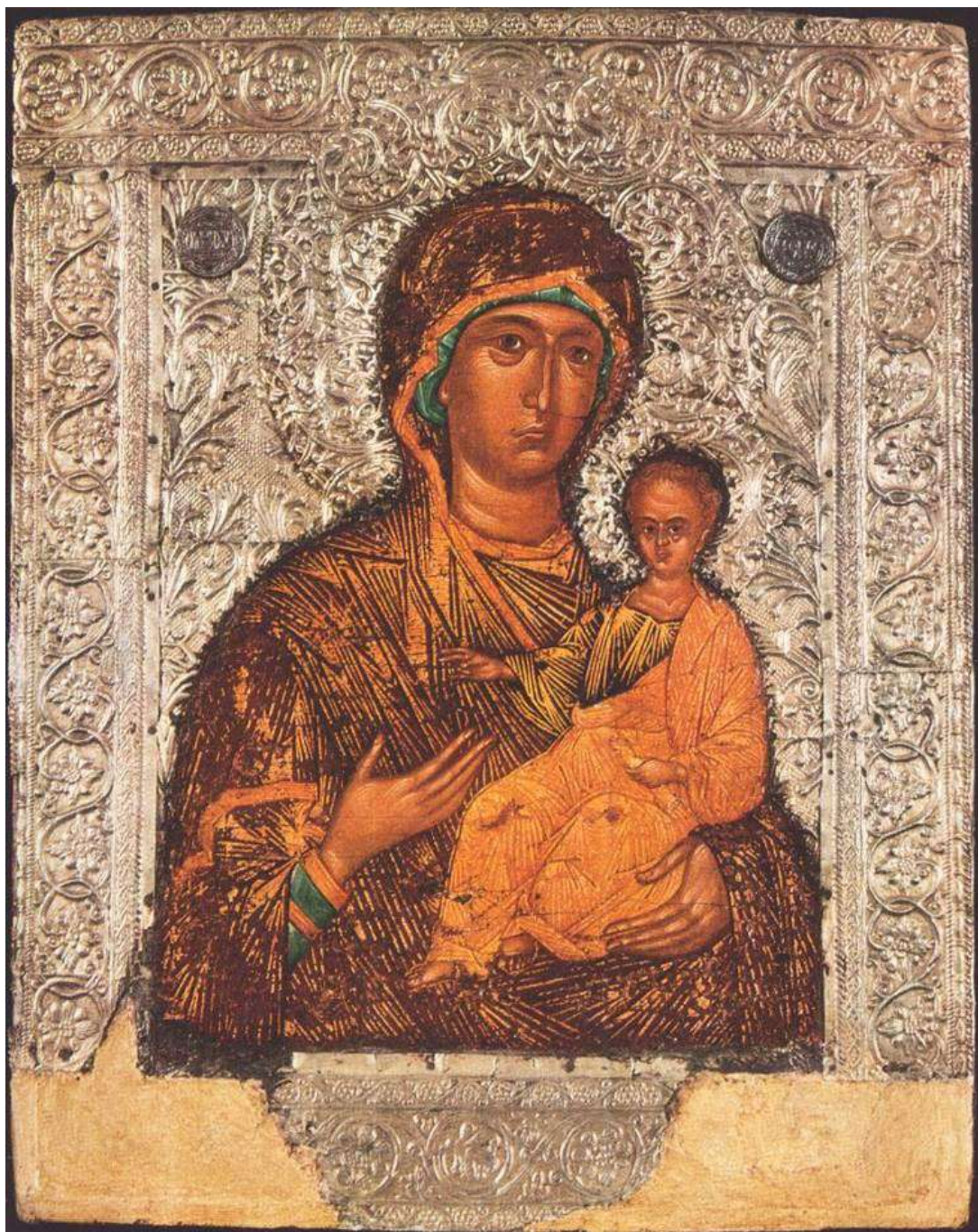


Рис. 35. Богоматерь Одигитрия. Икона. Тверь. 1450-е гг. СПМЗ.

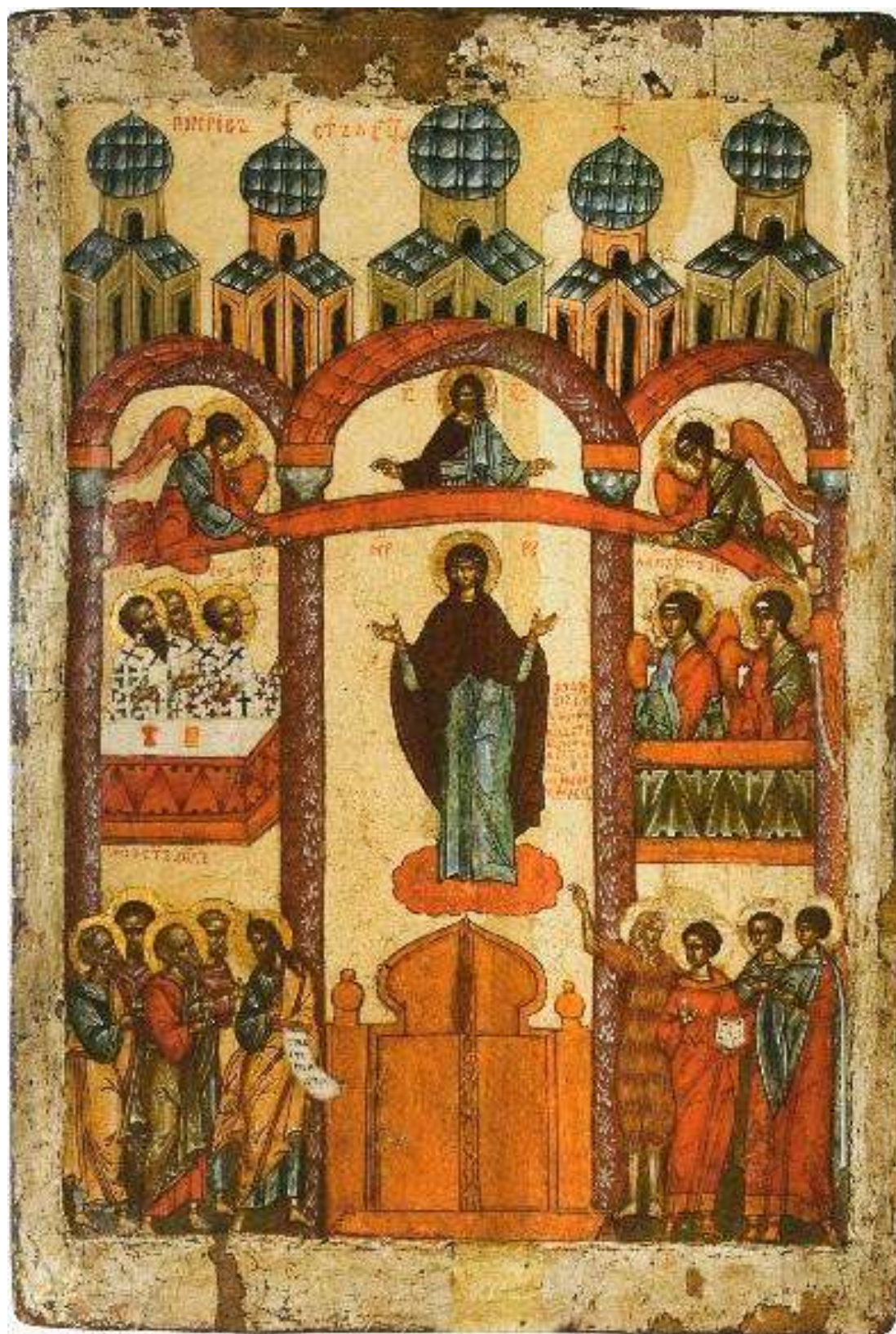


Рис. 36. Покров Богоматери. Икона из собрания И.С. Остроухова. Новгород. Середина XV в. ГТГ.



Рис. 37. Христос на троне. Икона. Ангелос Акотантос. Вторая четверть XV в. Музей на о. Закинф (Греция).

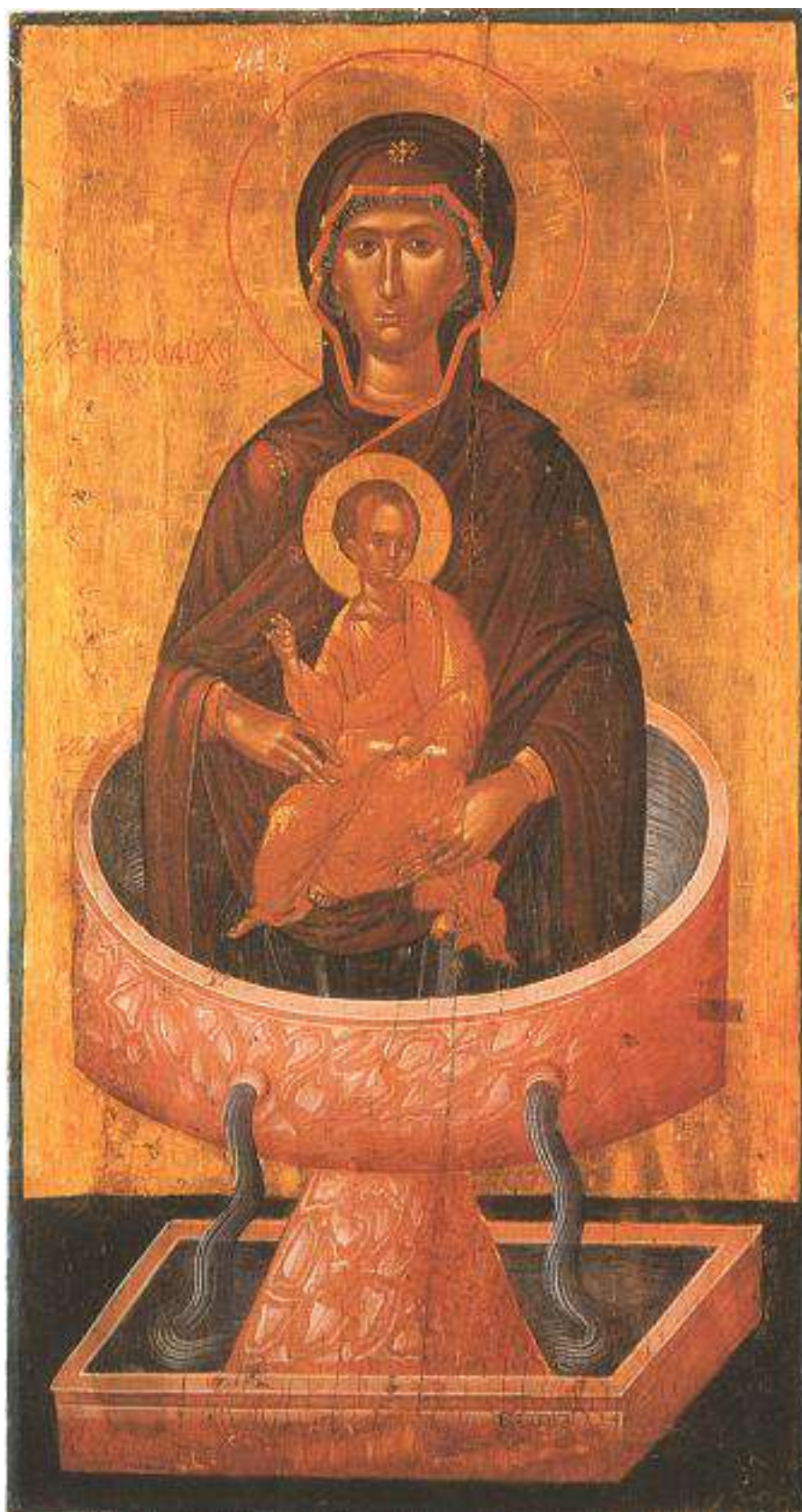


Рис. 38. Богоматерь Живоносный Источник. Икона. Ангелос Акотантос. Вторая четверть XV века. Монастырь Одигитрии в Кандии (о. Крит, Греция).



Рис. 39. Богоматерь Одигитрия. Икона. Тверь. 1460-е гг. СПМЗ.



Рис. 40. Богоматерь Умиление (Толгская-Подкубенская) и избранные святые на полях. Третья четверть XV в. ВСМЗ.

Рис. 40 а. Богоматерь Одигитрия. Икона. Тверь. 1460-е гг. СПМЗ.

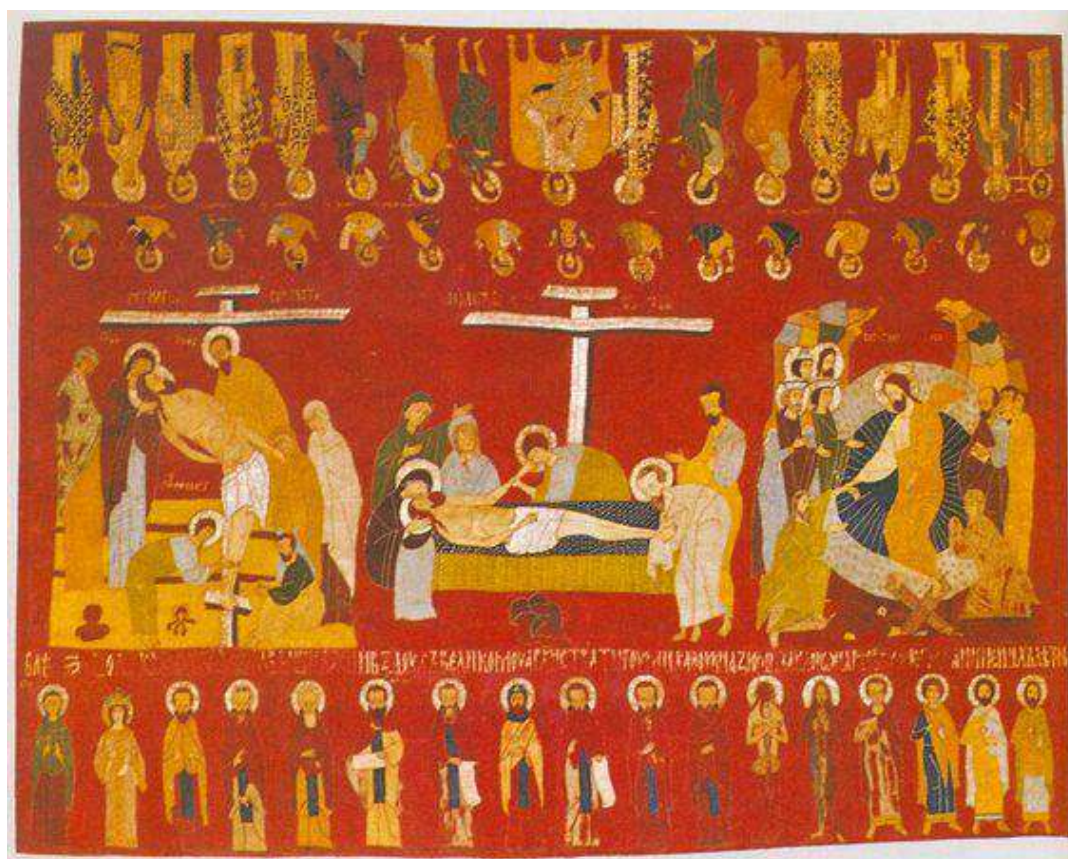


Рис. 41. Святители Власий и Спиридон. Икона. Новгород. Третья четверть XV в. ГИМ.

Рис. 42. Воздух. Мастерская княгини Елены Вереysкой. Москва. 1466 г. Астраханский музей.



Рис. 43. Шитая пелена «Богоматерь Одигитрия (Смоленская), Деисус и избранные святые» (1462–1467 гг.). ГОП. Фрагмент.

Рис. 43 а. Богоматерь Одигитрия. Икона. Тверь. 1460-е гг. СПМЗ.



Рис. 44. Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях. Икона. Москва, мастер круга Дионисия. 1490-е гг. ГТГ.



Рис. 45. Богоматерь Одигитрия. Икона. Дионисий. 1482 г. ГТГ.

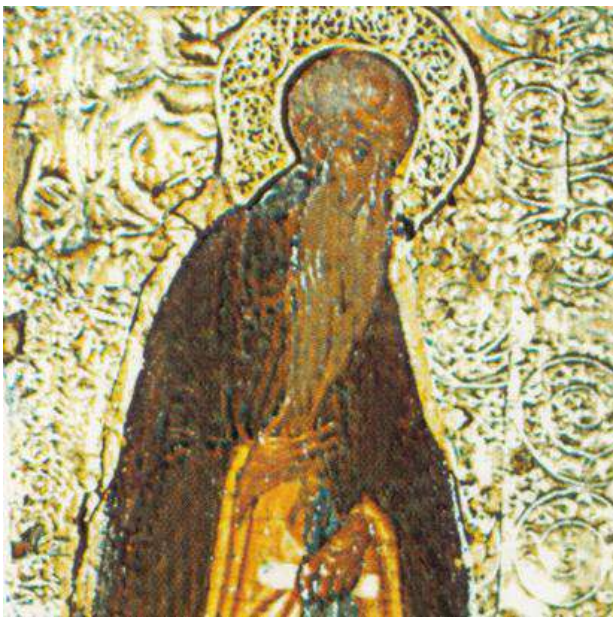


Рис. 46. Богоматерь Одигитрия. Икона из с. Гуменец. Москва. 1460-е гг. Музей-заповедник «Ростовский Кремль».

Рис. 47. Богоматерь Одигитрия. Икона из Иосифо-Волоколамского монастыря. Дионисий. 1485 г. ГТГ.

Рис. 48 а, б. Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях. Икона. Москва, мастер круга Дионисия. 1490-е гг. ГТГ. Фрагменты.



Рис. 49. Богоматерь Одигитрия. Икона из с. Гуменец. Москва. 1460-е гг. Музей-заповедник «Ростовский Кремль».



Рис. 50. Распятие. Икона из праздничного ряда Павло-Обнорского монастыря. Дионисий. 1499 год. ГТГ.

Рис. 50 а. Богоматерь Одигитрия, Троица и избранные святые на полях. Икона. Москва, мастер круга Дионисия. 1490-е гг. ГТГ.

Рис. 51 а. Исцеление слепого. Фреска собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 г.



Рис. 51 б. Рождество Богоматери. Фреска собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 г.

Рис. 51 в. Богоматерь на троне. Фреска в конхе центральной апсиды Ферапонтова монастыря. Дионисий. 1502 г.



Рис. 52. Богоматерь Умиление (Ярославская). Икона. Москва. Начало XVI в. СПМЗ. Фрагмент.

Рис. 53. Богоматерь Гребневская. Икона. Новгород. Начало XVI века. СПМЗ.