

Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в русской живописи XIV–XV вв.)*

Ранние русские изображения Христа во славе, возникшие в начале XV в., важны прежде всего в двух отношениях: во-первых, они свидетельствуют об использовании различных моделей, во-вторых — о самой радикальной их переработке с тенденцией к унификации общей иконографической схемы. Поразительно, что этот довольно сложный процесс проходит в течение весьма ограниченного времени. Принятое в специальной литературе название «Спас в силах» — отнюдь не традиционного происхождения, а имеет своим источником фразу из 150-го псалма (2): «Хвалите его в силах его» (в рус. пер. Хвалите его по могуществу его). В инвентаре Успенского собора в Москве от 1701 г. икона определена так: «в деисусах образ всемилостиваго Спаса, седящий на престоле, а по углам писаны евангелисты», хотя в том же храме отмечена икона «Господь Саваоф в силах»¹. Судя по описи Благовещенского собора в Сольвычегодске от 1579 г., в которой упомянут «Спасов образ, видение Иезекиилево», на Руси хорошо помнили об источниках интересующей нас композиции². Если учесть, что она прочно заняла место средника Деисуса иконостаса, то представляется почти обязательным дополнение изображения Христа во славе фигурами предстоящих в молении. Иначе говоря, «Спас в силах» занимает центральное место в высоком иконостасе, с возникновением которого по существу совпадает появление указанной композиции.

О том, что в указанный период в искусстве Москвы активно разрабатывается эта тема, говорит и заглавная миниатюра Евангелия из Спасо-Андроникова монастыря (Москва, ГИМ, Епарх. 436), датируемого началом XV в.³. По словам В. Н. Лазарева, она дает иконографический извод, широко распространенный в кругу Феофана и Рублева⁴. А. Н. Свириин, отмечая «впечатление легкости, воздушности и даже прозрачности», указал на такие суще-

* Окончание. Начало см.: ВВ, 1995, т. 56 (81), с. 266–282.

¹ Русская историческая библиотека. СПб., 1876, т. 3, стб. 599, 689.

² П. Савваитов. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор. СПб., 1886, с. 23–24.

³ Г. И. Вздорнов. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980, с. 110–111, описание, № 61, с указанием предшествующей литературы.

⁴ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, с. 83, табл. 87.

ственные детали, как концентрические сферы и исходящие от Христа тонкие золотые лучи, пронизывающие все окружающее⁵. Миниатюра почти квадратная. Фигура Христа с отведенной благословляющей правой рукой, вписанная в круглую глорию с сине-голубыми тонами всех её элементов, с лучами, звездами и символами евангелистов, выделяющуюся на золотом фоне, своим общим характером напоминает фигуру из Страшного суда в росписях Успенского собора во Владимире⁶. Поскольку андрониковская миниатюра, при всей кажущейся близости к произведениям Феофана Грека и Андрея Рублева, заметно отличается от связываемых с их именами икон «Спаса в силах» прежде всего круглой мандорлой, ромбами с вогнутыми сторонами почти с равными диагоналями, а также отсутствием заполненной херувимами сферы (рис. 1), её нельзя трактовать в качестве логического развития изображения переяславской миниатюры (см. ВВ, т. 56, с. 282, рис. 4), а тем более как реплику иконостасных икон (рис. 2). Этому противоречит, с одной стороны, иной принцип построения схемы, в основу которой положен круг, а с другой — её разработанность, предполагающая длительное предшествующее развитие. Примеры круглого ореола дают уже солунская мозаика V в. и бауитские фрески последующего столетия. В более поздних византийских памятниках можно указать даже довольно существенные аналогии.

В Австрийской Национальной библиотеке находится греческое Четвероевангелие, переписанное монахом Андреем возле Патр в Пелопоннесе (Suppl. gr. 164), датированное 1109 г.⁷ Оно украшено изображениями евангелистов, а также заглавной миниатюрой с образом Христа во славе (л. 5), дающим простейший вариант той же иконографической схемы, что и композиция андрониковской рукописи. Христос представлен сидящим на арке, на фоне трех концентрических сфер, с выходящими из них символами евангелистов, расположенными в весьма оригинальном порядке, не представленном в классификации Т. Добженецкого. Слева вверху — человек, внизу — лев, справа вверху — телец, ниже — орел. Сопроводительные надписи указывают на истолкование символов по Псевдо-Афанасию. Стиль этой миниатюры близок произведениям греческого искусства в Южной Италии, на что было указано П. Буберлем⁸.

Вторая миниатюра, с композицией которой можно соотносить изображение в Евангелии из Спасо-Андроникова монастыря, украшает кодекс Четвероевангелия рубежа XI–XII вв. в метеорском монастыре Варлаама в Фесса-

⁵ А. Н. Свирин. Искусство книги Древней Руси. XI–XVII вв. М., 1964, с. 95, рис. на с. 223.

⁶ Ср.: В. Г. Пуцко. Некоторые замечания о росписях Успенского собора во Владимире // Древнерусское искусство XV–XVII веков. М., 1981, с. 118–121.

⁷ P. Buberl, H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften. Leipzig, 1938, Bd. 2 (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, Bd. 4, H. 4), S. 46–48, Taf. XIX–XXIII; G. Galavaris. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979, p. 76–78, fig. 54; R. S. Nelson. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980, p. 20, 62.

⁸ Ср. также: A. Grabar. Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e–XI^e siècles). Paris, 1972.

лии (№ 1)⁹. На ней представлен Христос также в круглом ореоле и с точно таким же размещением символов евангелистов, трактованных, однако, по Епифанию. Кроме того, бордюр мандорлы заполнен орнаментом из полукринов, а её пространство разделено на светлые и темные луновидные части, напоминающие меридианы, благодаря чему мандорла кажется объемной.

Во всех трех случаях общим является использование круглой мандорлы, но лишь в московской миниатюре начала XV в. появляется пересекающий ее ромб, еще отсутствующий в обеих византийских композициях начала XII в. Последняя деталь известна, однако, по изображению Христа с символами евангелистов в росписи свода церкви св. Георгия в Убиси, выполненной художником Дамианэ в начале XIV в.¹⁰, и по фреске Преображения в новгородской церкви Спаса Преображения на Ковалева, датируемой 1380 г.¹¹. Сопоставление заглавной миниатюры Евангелия из Спасо-Андроникова монастыря с композициями двух греческих рукописей начала XII в., таким образом, позволяет убедиться в том, что московский художник хорошо знал византийские образцы, но не стремился им следовать во всем и допускал заметные отклонения в иконографии. В этих отклонениях явно следует видеть не случайность, а тенденцию к осмысленной переработке оригиналов. В частности, она проявляется в том, что закрытый кодекс, с которым представлен Христос в византийских памятниках, на Руси заменяется открытым, и вписанный в его страницы евангельский текст звучит как вечная заповедь.

Композиция андрониковской миниатюры отличается почти безупречным рисунком, изысканными пропорциями фигуры Христа и удивительно тонкими и нежными сочетаниями голубых тонов, необычайно мягких и прозрачных. На их фоне изображение Вседержителя, облаченного в золотисто-охряные хитон и гиматий, кажется невесомым. Ощущение ирреальности довершают исходящие от Христа тонкие золотистые лучи, пронизывающие усеянные бледными звездами, мерцающими на голубом небосводе, концентрические сферы, почти достигая символов евангелистов. Поскольку голубые тона обнаруживают градацию от более темных к светлым, тем самым усиливается иллюзия глубины.

Изображение тронного Христа, окруженного круглой мандорлой с концентрическими сферами и символами евангелистов, известно и в византийской иконописи XV в. О том, что оно входило в состав Деисуса, свидетельствует обрамление синойской иконы св. Николы в житии¹². Отсюда, вероятно, можно сделать вывод о том, что включение в деисусный чин русского иконоста XV в. изображения «Спаса в силах» имело прецедент в Византии. Однако у нас нет оснований утверждать, что окончательное оформление общей схемы произошло именно там, а не в Московской Руси.

Прежде, чем перейти к рассмотрению классического варианта указанной композиции, следует уделить внимание ее новгородскому изводу, который представляется местной рецепцией византийской схемы с круглой мандор-

⁹ G. Galavaris. The Illustrations, p. 76–77, fig. 55.

¹⁰ Ш. Я. Амиранашвили. Грузинский художник Дамианэ. Тбилиси, 1974, табл. 34, 36.

¹¹ В. Н. Лазарев. Древнерусские мозаики и фрески, с. 65, илл. 368.

¹² G. et M. Sotiriou. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1956, t. 1, fig. 170.

лой и символами евангелистов. Этот локальный вариант композиции (как будто не находящий близких иконографических аналогий) характеризуется следующими чертами: Спас восседает на массивном троне без спинки, с отдельным подножием; круглая мандорла с пятью концентрическими сферами различных оттенков зеленого и красного цветов, с выходящими из нее, между третьей и четвертой сферами, символами евангелистов, окружает лишь верхнюю часть фигуры тронного Христа. Данное обстоятельство вызывает закономерный вопрос: не обязана ли эта иконографическая схема совершенно иным источникам? Изображения медальона с погрудным образом Христа в сопровождении четырех живых существ были распространены в искусстве Нубии¹³. Затем они проникли в византийскую живопись, на что указывает миниатюра греческого Четвероевангелия XIII в. в парижской Национальной библиотеке (№ 81)¹⁴. Новгородские иконы с такой достаточно оригинальной схемой единичны. Прежде их датировали в хронологических пределах XV в.; сейчас наметилась тенденция относить их выполнение к следующему столетию, оставляя открытым вопрос о подлинности некоторых из известных памятников. Здесь следует указать на иконы из собрания С. П. Рябушинского в Гос. Третьяковской галерее в Москве¹⁵, из собрания Н. П. Лихачева в Гос. Русском музее в Петербурге¹⁶ (рис. 8), из собрания П. Д. Корина в Москве¹⁷. Вообще же в Новгороде преобладали иконы тронного Христа, восседающего на престоле с высокой спинкой¹⁸, что нашло свое отражение и в известной композиции «Молящиеся новгородцы», датированной 1467 г.¹⁹.

Между тем существует звено, соединяющее раннемосковские иконографические варианты, запечатленные в миниатюрах, и новгородский: это — фреска с композицией *Maiestas Domini* на своде нефа часовни замка в Люблине, живопись которой выполнена мастером Андреем в 1418 г. по заказу польского короля Ягеллы²⁰. Здесь Христос восседает на низком массивном троне с подножием. Его фигура окружена круглой мандорлой с обозначенными градациями сине-голубых тонов тремя сферами. Символы евангелистов выходят не из самого ореола, а из его лучей, трактованных в виде мощных световых потоков, не расширяющихся, а, напротив, сужающихся по мере

¹³ *T. Dobrzeński. Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polską związanych // Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. 1974, t. XVIII, il. 23, 30, 31, 41, 42.*

¹⁴ *G. Galavaris. The Illustrations, fig. 58; R. S. Nelson. The Iconography, p. 62, 79–85, fig. 39.*

¹⁵ История русского искусства. М., 1914, т. VI, с. 222, илл. на с. 218–221; *В. И. Антонова, Е. Н. Мнева. Каталог, т. I, с. 116 (№ 55).*

¹⁶ *Н. Пунин. Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева // Русская икона. СПб., 1914, сб. 1, с. 24, 28, илл. на с. 25.*

¹⁷ *В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966, с. 36, табл. 19 (№ 9).*

¹⁸ См.: *Э. С. Смирнова, В. К. Лаурина, Э. А. Гордиенко. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982, № 1, 8, 32, 33, 39.*

¹⁹ *А. Анисимов. Этюды о новгородской иконописи. I: Молящиеся новгородцы // София, 1914, № 3, с. 9–28.*

²⁰ *A. Różyska-Bryzek. Byzantińsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego. Warszawa, 1983, s. 21–25, tabl. 1, il. 6, 23.*

удаления от источника света. Если учесть результаты лингвистического анализа ктиторской надписи капеллы св. Троицы в Люблине, говорящие о галлицко-перемышльском происхождении живописи Андрея²¹, равно как и западные генетические корни интересующей нас схемы, а также частично схожие изображения в соборе Сандомира (1-я четверть XV в.) и часовне собора в Кракове (1465)²², происхождение новгородского иконографического варианта окажется менее загадочным.

* * *

Будущее в истории русской иконописи XV в. было, однако, не за этими иконографическими схемами, появление которых в московской и новгородской живописи не вышло за пределы эксперимента. В сущности это был лишь эпизод в развитии иконографии «Христа во славе» на русской почве, на пути к созданию оригинальной композиции «Спас в силах». Появление последней, явно инспирированной на рубеже XIV–XV вв. интересом к *Maiestas Domini* — схеме, популярность которой на Западе уже прошла, а в Византии никогда так и не приобрела подобных размеров, возможно, обязано инициативе одного мастера, оказавшегося способным создать лаконичную и цельную новую композицию. Таким мастером был Феофан Грек. Именно с его именем связывается первая известная нам икона с указанным сюжетом.

Деисусный чин Благовещенского собора Московского Кремля, в состав которого входит изображение «Спаса в силах», сейчас принято датировать 1390-ми гг.²³, вместо прежде бытовавшей даты — около 1405 г.²⁴. Происхождение иконостаса проблематично²⁵. Однако это обстоятельство не ведет к сомнению в авторстве Феофана Грека. По утверждению В. Н. Лазарева, «кисти Феофана принадлежат иконы Спаса, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангела Гавриила, апостола Павла, Иоанна Златоуста и Василия Великого»²⁶.

На первый взгляд, московская икона «Спас в силах» представляет не более, чем усовершенствованный вариант миниатюры Переяславского Евангелия, с привнесением чисто византийского понимания образа²⁷.

²¹ *І. Огієнко. Люблінські написи // Наша Батьківщина, 1934, с. 37.*

²² *A. Różycka-Bryzek. Byzantińsko-ruskie malowidła..., il. 11, 15.*

²³ *Г. И. Вздорнов. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983, с. 81, табл. II. 1. Ср.: В. Н. Лазарев. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983, с. 92–93, табл. 90 (икона отнесена к концу XIV — началу XV в.).*

²⁴ *В. Н. Лазарев. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1954, т. II, с. 162; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств. М., 1955, т. III, с. 175.*

²⁵ *См.: Л. В. Бетин. О происхождении иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1975, вып. 1, с. 37–44; Л. А. Шенникова. О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание—81. М., 1982, т. 15, вып. 2, с. 81–129.*

²⁶ *В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа..., с. 90.*

²⁷ *Поскольку в литературе об изображениях Христа во славе в произведениях русской живописи внимание уделялось преимущественно художественным достоинствам памятников и при*

Последнее, в частности, ярко выражено в композиции миниатюры с изображением евангелиста Матфея в кодексе Четвероевангелия с Деяниями и Посланиями апостолов из Лавры св. Афанасия на Афоне (С.-Петербург, РНБ, греч. 101)²⁸. Как известно, миниатюры этой рукописи XII в. переписаны в конце следующего столетия и в существующем виде представляют одно из ярких произведений палеологовского искусства²⁹. Христос изображен в овальной голубой мандорле, вписанной в ромб неправильной формы, с выходящими из него символами евангелистов; одежду составляют красный хитон и синий гиматий. Как и в иных миниатюрах литургических греческих рукописей, Христос представлен сидящим на киноварной арке, тогда как на иконе Благовещенского собора он восседает на массивном троне с высокой спинкой. На византийском материале эту деталь следует отметить на обрамлении уже упомянутой иконы св. Николы в монастыре св. Екатерины на Синае и на хранящейся там же иконе *Maiestas Domini*, о которой шла речь (см. ВВ, т. 56, с. 281, рис. 3). Детальное сопоставление памятников позволяет заключить, что основой для классической иконографической схемы «Спаса в силах» послужили византийские произведения, отмеченные определенными

этом не освещались вопросы символики композиции, стоит напомнить мысли Ф. И. Булаева, высказанные им в книге «Русский лицевой Апокалипсис» (М., 1884): «Пределы неба определяются геометрически, и именно линиями, или прямыми и круглыми, к низу выпуклыми, или вогнутыми в виде арки. Выпуклые означают часть небесного круга, вогнутые — купол небесного свода, и тогда миниатюра получает вид храма в византийском или романском стиле. Небесный круг изображается либо в виде сегмента, либо в виде сектора. Иногда небесная линия выведена широкою волною с круглыми выгибами... Небо состоит из концентрических полос, означающих небесные сферы; полосы эти, в лучших двух экземплярах, разного цвета; такие же полосы приняты и в прямолинейной архитектуре неба. Эти цветные сферы дают подобающий фон видениям Откровения» (с. 191). Далее Ф. И. Булаев разъясняет: «Небесные сферы, будучи освящаемы присутствием Божества с ангелами, херувимами, крылатыми колесами и четырьмя символическими животными (*τέσσαρα ζῶα*), осложняются в своей архитектуре геометрическими фигурами, состоящими из кругов и квадратов, или в одиночку, или в сочетании кругов с квадратами и в наложении крест-на-крест одного квадрата на другой, вследствие чего образуется многоугольник в виде звезды; иногда такой многоугольник слагается с кругом. Фигуры эти называются ореолом, служа, как святая святых,местилищем для Божества. Стороны квадратов или прямолинейные, или же несколько вогнутые внутрь... Из таких же наложенных друг на друга квадратов составляются угловатое сияние, или угловатый нимб. Эти угловатые фигуры ореола восходят своим началом к первым векам христианской иконографии... Древнейшую форму ореола представляют просто щит, употребляемый в древнехристианских саркофагах для фигур усопших, которые в нем похоронены» (с. 192). Наконец, по мнению Ф. И. Булаева, «чем редакция древнее, тем возможнее и обыкновеннее смешение сияний в атрибутах того или другого из божественных типов» (с. 199). Рассматриваемый в нашей работе материал подтверждает этот вывод русского ученого. См. также: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог..., с. 229; Л. С. Ретковская. Вселенная в искусстве Древней Руси. М., 1961.

²⁸ В. Н. Лазарев. Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. // ВВ, 1952, т. V, с. 179, рис. 1; В. Д. Лихачева. Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Союза. М., 1977, табл. 41 (в цвете). См. также: R. S. Nelson. The Iconography..., p. 62–63, fig. 40.

²⁹ И. П. Мокрецова. Новые данные о миниатюрах Евангелия греч. 101 Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде // ВВ, 1972, т. 33, с. 210, рис. 1, 17.

воздействиями западной традиции. Феофан Грек, несомненно, знал более ранние опыты иконографической и смысловой интерпретации схемы, когда усовершенствовал её, связав с деисусным чином высокого иконостаса.

На иконе Благовещенского собора Христос представлен восседающим на троне, в легком повороте влево, благословляющий правой рукой перед грудью, придерживая левой стоящий на колене раскрытый кодекс, на развороте которого читается текст: «Рече Господь: Азь есмь светъ миру, ходяи по м[не] не имат[ь ходити во тме]» (Ио. VIII, 12), почти идентичный читаемому на миниатюре Переяславского Евангелия³⁰, на люблинской фреске³¹ и на среднике из деисусного чина собрания А. И. Анисимова (Москва, ГТГ)³². Сохранность красочного слоя такова, что фигура Спаса представляется в белых одеждах, и еще недавно эта особенность истолковывалась как воздействие константинопольского произведения, присланного в Тверь в 1401 г.³³ Но, как выясняется, риза Христа, как и фон, была золотой, ромбовидное сияние — нежного розового цвета, а обрамляющий овал — синих и густых зеленовато-синих тонов, ромб и четыре угловых треугольника — оранжево-красные³⁴. Для понимания содержания этой композиции важны приводимые в патристической литературе комментарии первой главы книги пророка Иезекииля и особенно — принадлежащие папе римскому Григорию Двоеслову, или Великому (около 540–604), раскрывающие символику таинственных животных, а также иных элементов композиции «Спас в силах»³⁵. Согласно этому толкованию, символы евангелистов в углах — вселенная с четырьмя странами света, которых достигает учение Христа, внешний овал, наполненный херувимами, — Небо, внутренний красный ромб — пламя из середины огня, внутри последнего — сидящий на престоле. Известно, что Деисус с окруженной мандорлой фигурой Христа-судии, в сопровождении изображений, обусловленных ветхозаветными описаниями теофании, а также текстом Апокалипсиса, входят в состав композиции Страшного суда³⁶. Это обстоятельство могло предопределить включение образа Христа во славе в деисусный чин иконостаса Благовещенского собора (рис. 2).

От иконы «Спас в силах» кисти Феофана Грека начинается разработка этой иконографической темы в московской иконописи уже в рамках определенной схемы. Некоторые видоизменения внутри ее, по-видимому, проявились довольно рано. Это можно утверждать, придерживаясь традиционного взгляда на авторство Даниила Черного и Андрея Рублева по отноше-

³⁰ В. Пуцко. *Maiestas Domini* в русской миниатюре конца XIV века // BS, 1979, t. XL, с. 201.

³¹ A. *Różycka-Bryzek*. *Byzantińsko-ruskie malowidła...*, s. 22.

³² Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979, с. 284 (№ 10). Подробнее о текстах, начертанных на листах книги в руке Спаса, см.: В. А. Плугин. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974, с. 91–94.

³³ М. Алпатов. Феофан Грек. М., 1979, с. 153.

³⁴ Г. И. Вздорнов. Феофан Грек..., с. 81.

³⁵ См.: Григорий Двоеслов. Беседы на пророка Иезекииля. Казань, 1863, кн. 1–2.

³⁶ Н. В. Покровский. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства // Труды VI Археологического съезда в Одессе. 1884. Одесса, 1887, т. III, с. 333–335.

нию к «Спасу в силах» деисусного чина Успенского собора во Владимире, датируемого временем около 1408 г.³⁷, а не 1481 г., согласно новой версии о том, что чин выполнен в мастерской Дионисия³⁸. Икона, о которой идет речь, при общем сходстве схемы с произведением Феофана имеет свои существенные отличия. Сравнивая оба памятника, В. Н. Лазарев замечает: «В своем Деисусе Феофан подчеркивает не столько момент всепрощения, сколько мольбу святых за грешный человеческий род. Христос трактуется как страшный судия мира, а не как добрый Спас, готовый прийти на помощь ближнему. Именно здесь проявляется коренное отличие Феофана Грека от Андрея Рублева, который, как правило, всегда оттенял в Христе человеческое начало. У Феофана же весь замысел деисусного чина определяется драматической коллизией между суровым Христом, не склонным никого прощать, и молящими его о прощении святыми»³⁹. Между тем, теологическое содержание Деисуса определялось отнюдь не индивидуальными склонностями того или иного художника, несмотря на то, что каждый из них в рамках иконографического канона стремился его выразить конкретными, доступными ему средствами живописи⁴⁰. Сущность образа Христа Вседержителя, образующего идейный центр деисусного ряда, при этом оставалась неизменной, независимо от того, был ли Деисус полуфигурным или в рост, представлен ли Христос в строгом византийском типе или изображен во всем блеске своей неземной славы, как это характерно для композиции «Спас в силах». Поэтому столь же неосновательно в одних случаях приписывать склонность никого не прощать, а в других — исключать логическую необходимость посредничества дерзновенно молящих о милосердии Богоматери и святых. Зыбкая почва, на которую опираются такого рода истолкования, слишком очевидна.

Икона «Спас в силах» из иконостаса Успенского собора во Владимире как будто ничем не отличается от произведения Феофана Грека по иконографической схеме, хотя этого нельзя сказать о деталях изображения и о стиле. Огромная по своим размерам фигура тронного Христа благодаря удлинненным пропорциям кажется легкой, как бы парящей в синеватой мандорле, заполненной херувимами и вписанным в нее алым ромбом. Очертания полукруглого трона с высокой спинкой обозначены тонкой белильной линией, и это усиливает ощущение ирреальности. Подножие утверждено на алых крылатых кольцах, покрытых очами, — «престолах», описанных Иезекиилем⁴¹. Поза Христа иная: изменены жест благословляющей руки, положение ступней ног, поворот головы, ритм складок одежд. Их золотой цвет уступает место охре с золотым ассистом. Примечательной деталью этой композиции служат светиль-

³⁷ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог..., т. I, с. 267–268, 271; В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, с. 30, 127, табл. 119; М. Алтаов. Андрей Рублев. М., 1972, с. 70, табл. 53–58; В. А. Плугин. Мировоззрение Андрея Рублева..., с. 105–106.

³⁸ Н. К. Голейзовский, В. В. Дергачев. Новые данные об иконостасе 1481 года из Успенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание. М., 1986, т. 20, с. 445–470.

³⁹ В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа..., с. 93.

⁴⁰ См.: П. Флоренский. Иконостас // Богословские труды. М., 1972, сб. 9, с. 101–104.

⁴¹ См.: М. Скабалланович. Первая глава книги пророка Иезекииля. Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904, с. 245–253.

ники на концах спинки трона⁴², встречающиеся также на иконе «Спас в силах» в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры⁴³ (рис. 3); в иных произведениях вместо них — тюльпановидные цветки (рис. 6, 8).

По сравнению с иконой из Владимира, принадлежность которой кисти Андрея Рублева до самого последнего времени никем не оспаривалась, в изображении Христа во славе в иконостасе Троицкого собора, датированном 1425–1427 гг. и связываемом с деятельностью мастерской великого русского художника, проступают черты некоторой дробности. Но в целом иконография вплоть до второстепенных деталей достаточно близко напоминает предыдущий памятник. Суждения о стиле, к сожалению, существенно затруднены обширными утратами верхнего красочного слоя.

Иконографическая схема «Спаса в силах», по-видимому, приобрела окончательную формулу именно в творчестве Андрея Рублева, произведение которого послужило протографом для позднейших икон, созданных московскими художниками. Об этом, в частности, свидетельствует датированная 1500 г. икона работы Дионисия из иконостаса Павлова Обнорского монастыря близ Вологды⁴⁴ (рис. 4). Сохраняется характерная посадка фигуры с сильно выдвинутой вперед левой ногой, но при этом изменяется положение ступни правой ноги, что вместе с некоторым нарушением изысканности пропорций несколько ослабляет зрительное впечатление от произведения с подчеркнуто графически переданными складками одежд с жестковатым золотым ассистом. Выполненное мастерски, это произведение, тем не менее, выдает некоторую утрату понимания логики форм, отличающей икону из Владимира. Вследствие этого ромб, символизирующий то пламя, которое окутывает в видении Иезекииля возвышающийся в недостижимой высоте небесный престол (Иез. I, 26), лишь дробит композицию, очень сжатую обрамлением ковчега. Сходно понимание образа и в таких произведениях, как средник деисусного чина иконостаса 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря⁴⁵ и икона конца XV в. в старообрядческом Покровском соборе при Рогожском кладбище в Москве (рис. 6). В последнем памятнике рафинированность граничит с сухостью. Не касаясь спорного вопроса атрибуции небольшой по размерам иконы «Спас в силах» из собрания П. И. Севастьянова (Москва, ГТГ), обычно датированной началом XV в. и связываемой с именем Андрея Рублева⁴⁶ (рис. 5), необходимо все же отметить, что по иконографической схеме это произве-

⁴² См. в цвете: В. Н. Лазарев. Русская икона..., табл. 99.

⁴³ Т. В. Николаева. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, с. 45 с указанием литературы.

⁴⁴ В. И. Антонова. Некоторые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952, с. 6–11, 14–15: Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий. Каталог выставки. Л., 1981, № 55.

⁴⁵ См.: О. В. Лелекова. О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // ВЦНИЛКР. Сообщения. М., 1970, вып. 26.

⁴⁶ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог..., т. I, с. 278–279 (икона датирована ок. 1411 г. и условно приписана Андрею Рублеву); В. Н. Лазарев. Русская иконопись..., с. 367, табл. 102 (датирует 10-ми гг. XV в. и приписывает Андрею Рублеву); М. Алтатов. Андрей Рублев..., с. 155–156 (датирует началом XV в. и допускает в иконе реплику произведения Андрея Рублева).

дение входит в указанную группу. Черты стиля, характерные для иконы кисти Дионисия, датированной 1500 г., определяют художественный строй и этого памятника, достаточно высокого уровня, находящегося аналогии среди икон праздничного чина иконостаса собора Кирилло-Белозерского монастыря.

Несколько особняком стоит икона «Спас в силах» конца XV в., входящая в сильно архаизированный деисусный чин из церкви Параскевы Пятницы на Всполье в Ярославле⁴⁷ (рис. 7). Нарочито темные лики и явная ориентация мастера на какой-то более ранний образец невольно наводит на мысль, что это произведение значительно позднего времени — выполненное в исполнение предписаний Стоглавого собора 1551 г. писать иконы по образцу произведений Рублева⁴⁸. Но и в таком случае ярославская икона «Спас в силах» не лишена интереса как исторический источник, дающий представление о не дошедшем до наших дней более древнем памятнике. В частности, обращает на себя внимание текст на развороте книги: «Не убоися малое мое стадо, яко благоволивый Отец» — вольная передача евангельской фразы (Лк XII, 32), не имеющая аналогий в других памятниках русской иконописи.

Показательно, что распространение классической схемы композиции «Спас в силах» в XV в. охватывает области, входившие в орбиту воздействия московской культуры. Это в первую очередь относится к Твери, с искусством которой принято связывать икону в составе деисусного чина из собрания А. И. Анисимова⁴⁹ (рис. 8). Особенностью иконографии указанного произведения, относимого к первой половине — середине XV в., является то, что при соблюдении общей типологии изображение выделяется на фоне московских икон XV в. благодаря характеру трактовки одежд, выделению розового трона с высокой спинкой, отсутствию ромба и потоков лучей, которые в московских памятниках исходят от Христа и достигают символов евангелистов. Типологически это произведение может быть охарактеризовано как упрощенный вариант по отношению к разработанной иконографии «Спаса в силах» в иконописании Москвы. Особо надо подчеркнуть упрощение мандорлы, заполненной изображениями херувимов, в данном случае без выделения цветом или тональностью ее сфер. Текст на развороте кодекса соответствует ранней традиции. Иконописец явно не понял всех тонкостей наполненной символами композиции. Икона «Спас в силах» из деисусного чина, являвшегося в 1626 г. принадлежностью иконостаса кафедрального Преображенского собора в Твери, датируется временем около середины XV в.⁵⁰. Она обнаруживает все иконографические и формальные признаки, которые свойственны московским произведениям второй половины XV в. Поэтому нельзя исключать принадлежность памятника кисти московского иконописца. В таком случае икону следовало бы рассматривать как звено, соединяющее тверскую живопись со

⁴⁷ Ярославская иконопись XIII–XVIII веков. Каталог выставки / Сост. И. Болотцева. Ярославль, 1981, № 5; С. И. Масленицын. Ярославская иконопись. М., 1973, с. 21–22.

⁴⁸ Подробнее см.: Г. Острогорски. Одлуке Стоглава о сликању икона и принципи византијске иконографије // Сабрана дела Г. Острогорског. Београд, 1970, књ. V, с. 182–202.

⁴⁹ Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство..., № 10.

⁵⁰ Там же, № 14.

столичной традицией. По существу, две названные иконы содержат совершенно различные данные для истории одной и той же композиции на тверской почве.

Произведения Дионисия и художников его круга, как уже было замечено, обнаруживают наиболее тщательное следование рублевской иконографической традиции применительно к «Спасу в силах». Под их явным воздействием находился мастер, написавший икону на рубеже XV–XVI вв. для церкви Троицы на Бору близ ростовского Борисоглебского монастыря либо монастыря Спаса на Мокше (Москва, ГТГ)⁵¹. Никаких существенных иконографических и стилистических отличий от московских икон это произведение — средник деисусного чина — не обнаруживает. Вполне возможно, что памятник — кисти мастера из столичного монастыря. В указанное время и ростовские иконописцы оказываются под сильным нивелирующим влиянием искусства Москвы. В их произведениях локальные черты почти без остатка растворяются в общерусском русле развития иконописи⁵². Чертами более вольного отношения к ставшей традиционной в искусстве Московской Руси иконографической схеме композиции «Спас в силах» отмечена икона из деисусного чина Покровской церкви с. Чернокулово (Москва, МиАР)⁵³. Рисунок фигуры тронного Христа, с окружающим голову рельефным нимбом, отличается известной оригинальностью; символы евангелистов более мелкие, алый ромб почти с прямыми сторонами (рис. 9). Отмеченные черты говорят о том, что мастер явно не придерживался прописи, которой пользовались художники из ближайшего окружения Дионисия. Колорит чернокуловской иконы выдержан в спокойных красновато-голубых тонах. Памятник датируется уже началом XVI в.

«Спас в силах» — одна из тринадцати икон деисусного чина, созданного для нового собора Спасского монастыря в Ярославле московскими и местными мастерами в 1516 г. (Ярославль, Музей-заповедник)⁵⁴. Этот памятник может быть поставлен в один ряд с произведениями московского круга, о которых уже шла речь. Пропорции иконной доски заметно изменились, и выполненная по старым прописям фигура тронного Христа оказалась мало соответствующей общей композиции с широким овалом зеленоватой мандорлы, рассеченной ярко-красным ромбом с выделяющейся на нем фигурой, буквально испещренной густой сеткой ассиста, местами сливающейся в сплошные золотые блики. Произведение выполнено мастерски, но тщетно мы искали бы здесь ту удивительную осмысленность, которая характеризует памятники, созданные столетием ранее. По-видимому, с течением времени в сознании художников изгладилось понимание символики, вызвавшее к жизни

⁵¹ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог..., т. I, с. 229, илл. 134 (№ 193).

⁵² В. Г. Пуцко. Заметки о ростовской иконописи второй половины XV века // ВС, 1973, т. XXXIV, s. 208–210.

⁵³ Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Сост. А. А. Салтыков. Л., 1981, с. 247, табл. 86–88.

⁵⁴ Ярославская иконопись XIII–XVIII веков..., № 8; С. И. Масленицын. Ярославская иконопись..., с. 22–23, табл. 22.

русский вариант иконного изображения Христа во славе, который мы теперь определяем как композицию «Спас в силах». Высокое техническое мастерство и обилие золота уже не могли затушевывать деградацию внутреннего смысла символического изображения. Поэтому большинство поздних икон с указанным сюжетом служат лишь эхом большого искусства.

Иконы с изображением «Спаса в силах» прочно заняли центральное место в деисусном ряду русского иконостаса. Их в значительном количестве продолжали выполнять в XVI в.⁵⁵. Появлялись они и позже. Но только эти произведения решительно ничего не дают для истории развития иконографии интересующей нас схемы. Надо сказать, что в указанное время, в связи с экспансией русской иконописи, композиция «Спас в силах» проникает на Украину, где вызывает местные подражания, еще более удаленные от первоосновы⁵⁶. Таким в общих чертах оказался путь развития иконографии композиции с изображением Христа во славе в московской по преимуществу живописи конца XIV — рубежа XV–XVI вв.

Используя то лучшее, что на протяжении многих веков дали византийская и западная иконографические традиции в разработке символического образа Христа во славе, русские художники на рубеже XIV–XV вв. создали свою схему, дав при этом традиционной композиции, уходящей своими корнями в раннехристианское художественное наследие, новое истолкование. Логическое осмысление образа сделало его центром Деисуса — наиболее существенной части иконостаса, и таким образом органически связало его с интерьером русского храма.

⁵⁵ См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог..., т. II, № 401, 434, 579; Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство..., № 27, 38; А. А. Рыбаков. Художественные памятники Вологды XIII — начала XX века. Л., 1980, табл. 9; Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства. Каталог выставки. Л.; М., 1966, с. 29, 39.

⁵⁶ І. Свенціцький. Іконопись Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1928, рис. 58; Он же. Ікони Галицької України XV–XVI віків. Львів, 1929, рис. 27, 56, 224, 225, 233; H. Scrobucha. Ikonen aus des Tschechoslowakei. Prague, 1971, tab. 16; J. Kłosiniska. Ikony (= Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów, t. I). Kraków, 1973, No 2.