

Т. Б. ВИЛИНБАХОВА

Икона XVI в. «Троица в деяниях» и ее литературная основа

Икона «Троица в деяниях»¹ хранится в Русском музее с 1914 г., однако мало привлекала внимание исследователей. Первое печатное упоминание о ней находим в отчете музея за 1914 г., из которого явствует, что икона была передана в музейное собрание из Покровского монастыря в Суздале.² Затем, в 1916 г., о ней вскользь упомянул Н. П. Сычев в обзоре открывшегося древлехранилища.³ Наиболее подробно рассматривал ее Н. П. Кондаков. По его мнению, «Троица» является одним из значительнейших памятников и «может послужить предметом целого исследования».⁴ Не ставя, однако, такой задачи, он ограничился перечислением сюжетов клейм и кратко высказал свои соображения о времени и месте создания произведения. В соответствии с представлениями о ведущей роли Новгорода в русской художественной культуре он считал и эту икону созданием новгородского мастера второй половины XVI в., работавшего в Суздале. Ю. Н. Дмитриев в Путеводителе по экспозиции древнерусского искусства Русского музея⁵ дает сжатую, но точную и яркую характеристику ее стиля. Он датирует памятник серединой XVI в., рассматривая его в одном ряду с такими иконами, как «Видение Евлогия», «Притча о хромце и слепце», «Лествица Иоанна Лествичника».⁶ Последующие авторы ограничивались только краткими замечаниями о памятнике. Так, М. В. Алпатов воспроизводит одно из клейм, отмечая присутствие отголосков античного понимания образа в изображении жены Лота.⁷ А. Грабар указывает на клеймо с изображением сцены свержения падших духов в связи с исследованием иконографии архангела Михаила.⁸ Остальные исследователи отмечают характерные для стиля иконы черты повествовательности.⁹ Между тем более подробное изучение произведения позволяет

¹ Инв. № ДРЖ 2138. Разм. 160×124,5×3 см.

² Отчет Русского музея императора Александра III за 1914 год. Пг., 1915, с. 22. — Икона была местной в церкви Покрова Богородицы и находилась «против правого крыльца». См.: *Опись Покровского монастыря в г. Суздале 7105/1597 года.* — В кн.: В. Т. Георгиевский. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927, с. 4.

³ Н. П. Сычев. Древлехранилище памятников русской иконописи и художественной старины. — В кн.: Профессор Николай Петрович Сычев. Избранные труды. М., 1976, с. 177.

⁴ Н. П. Кондаков. Русская икона, т. 4, ч. 1—2. Прага, 1933, с. 274—275.

⁵ Ю. Н. Дмитриев. Путеводитель. Государственный Русский музей. Древнерусское искусство. Л.—М., 1940, с. 53—54.

⁶ ГРМ, инв. № 2141, 2140, 2139.

⁷ М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. 3. М., 1955, с. 268.

⁸ А. Грабар. La porte de bronze byzantine du Montgargan et le «Cycle de l'ange». — *Millenaire monastique du Mont St. Michel. V.III. Culte de St. Michel et pelerinages au mont.* Paris, 1971, p. 367, pl. XL, XLI.

⁹ Н. Г. Порфиридов. Государственный Русский музей. Путеводитель. Вып. 1. Л., 1954, с. 27; Н. Е. Мнев. Московская живопись XVI века. — В кн.: История русского искусства, т. 3. М., 1955, с. 562, ил. на с. 561; К. В. Корнилов и ч. Окно в минувшее. Л., 1968, с. 99, ил. на с. 102, 103.



«Троица в деяниях». Середина XVI в., разм. 160×124,5×3 см (ГРМ, ДРЖ 2138).

говорить о нем как об одном из значительнейших в русской живописи XVI столетия.

Средник иконы занимает изображение ветхозаветной Троицы. Вокруг него расположено 24 клейма, иллюстрирующих отдельные события ветхозаветной истории и раскрывающих догмат о троичности божества. На разборе сюжетов и образов клейм необходимо остановиться специально, так как их расшифровка позволит полнее и точнее раскрыть содержание всей иконы в целом.

Сюжеты, избранные автором иконы, тесно связаны с первыми пятью книгами Ветхого завета. Однако при сравнении канонического текста Библии с изображениями на иконе многие сюжетные особенности и детали последней не находят объяснения. Совершенно другой результат дает сравнение клейм иконы с текстами Толковой палей,¹⁰ позволяющее говорить о влиянии последней на создание живописного произведения.¹¹

Цикл деяний Троицы начинается с момента сотворения мира. Мир символически воплощен в виде двух кругов — красного и зеленого, «облачного», находящегося внутри него. В центре кругов — белый престол с лежащей на нем книгой. Ниже помещена фигура бога, творящего мир. Изображения кругов созвучны тексту палей: «Бгъ прежд[де] все[х] бысь. Ни начала имеа ни конца».¹² Дважды повторенная форма круга, воспринимавшегося в средневековом искусстве как символ бесконечности и совершенства, дает возможность почти буквального воплощения слов текста. «Первое створи агглы своа дхы, и слоугы своя огнь пламень» (л. 1). Ангелами и духами-шестикрыльцами наполнен внешний, огненный круг. Зеленый круг, по-видимому, означает небо и землю, так как в палее говорится, что ангелы были сотворены в первый день вместе с небом и землей. Сила слова бога, упоминаемая в тексте, определена в виде раскрытой книги, лежащей на престоле. На символику цветов, использованных в клейме, следует обратить особое внимание, поскольку она тоже теснейшим образом связана с символами палей. В одном из ее вводных рассуждений дается разъяснение смысла цветов радуги, которых, по палее, существует три — зеленый, белый и красный. «Зеленый цвет радуги прознаменуе премудрость и силу слова и бога всех в мире сходяща, белый — духа святого: духом бо и водою человеческое естество возраждается», красный — «кровь Господа и спаса нашего».¹³ Именно этими тремя цветами пользуется и автор иконы, создавая картину мира. Нет сомнения, что при этом учтено важное значение трех цветов, являющихся своеобразным выражением и цветовым обозначением Троицы — бога отца (и слова, по палее), святого духа и Христа. Таким образом, идея Троицы раскрывается уже в первом клейме иконы. Затем следует изображение отделения воды от суши. Верхнюю часть клейма занимает изображение мира, сходное с представленным в первой композиции, но здесь помимо кругов показан еще прямоугольник с вогнутыми сторонами. Это обозначение созданной земли. В тексте

¹⁰ О Толковой палее см.: В. Успенский. Толковая палая. — В кн.: Приложение к «Православному собеседнику» 1876 г. Казань, 1876; В. М. Истрин. Замечания о составе Толковой Палей. — ИОРЯС, т. II, кн. 1, 1897, с. 175—209; кн. IV, с. 845—905; т. III, кн. 2, 1898, с. 472—531; К. К. Истомина. К вопросу о редакциях Толковой Палей. — ИОРЯС, т. X, кн. 1, 1905, с. 147—184; В. М. Истрин. Редакция Толковой Палей. — ИОРЯС, т. XI, кн. 3, 1906; Палая толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. Труд учеников Н. С. Тихомирова. М., 1892; Т. Н. Протасьева. Псковская палая 1477 года. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. М., 1968, с. 97—108.

¹¹ За текстовую основу будет принята палая, написанная псковским дьяком Нестором в 1477 г. См.: ХСНП. Толковая Палая 1477 года. Воспроизведение синодальной рукописи № 210. — ОЛДП, вып. 1. СПб., 1892. — Отдельные сюжеты, отсутствующие в этом списке, будут приведены и цитированы из других текстов Палей, описанных В. Успенским.

¹² Толковая палая 1477 г., л. 1. (Далее ссылки на это издание в тексте).

¹³ В. Успенский. Толковая палая, с. 57.

палеи она так и зовется — четвероконечной. Над землей внутри круга — голубь, общеизвестный символ святого духа. Это изображение точно соответствует словам палеи «Дхъ стый прииде в миръ» (л. 2). Эти слова помещены в том месте текста, где дается полемическое рассуждение о духе божием как одном из воплощений Троицы. Снова варьируется мысль о Троице. Что касается расположения в композиции вод и тверди, то палея так объясняет его. Бог разделил воды твердью, причем половину их возвел на высоту, а другую половину оставил над твердью. Небо, под которым стоит твердь и на котором разлиты водные бездны, стоит ни на чем, но «бжию силою дръжимо» (л. 3 об.). Соответственно этому представлению построена и композиция клейма, в котором воды показаны над землей как бы двумя ярусами, причем круги, четырехугольник и престол расположены между двумя полосами вод, и все это вместе воплощает ту Божию силу, ту Троицу, которой держится небо.

Следующее клеймо — «Свержение падших духов». В каноническом тексте Библии этот сюжет отсутствует, но подробно описан в палее (л. 8 об.—20). В клейме иконы показаны летящие в пасть ада демоны. Один из них улетает от преисподней, чтобы творить зло в мире. Демонов повергает ангел с огненными крыльями, облаченный в монашескую ризу. Это необычное изображение представляется возможным объяснить следующим образом. В толковании на этот эпизод в палее приводится пример праведников, пострадавших за имя бога. Среди них упоминаются праведники, изгонявшие бесов «планитою ризъ своих», прославленные верой (л. 20). Фигура ангела в схиме, изгоняющего бесов, возникла, возможно, под впечатлением этого образа палеи. Монашеская одежда напоминает о земных праведниках, огненные же крылья — об архангеле Михаиле, который также упоминается в палее как обличитель и главный гонитель сатаны.¹⁴ В клейме, таким образом, дается как бы собирательный образ противника и победителя зла, подчеркивается значение веры, способной изгонять бесов.

Следующее, четвертое, клеймо рассказывает о сотворении Адама и грехопадении первых людей.¹⁵ В этом изображении автор иконы вновь следует за текстом палеи, подчеркивая те эпизоды, на которых сделаны акценты и в тексте. Так, в палее говорится, что бог дунул на лицо Адама «дух жив». Этот момент обретения Адамом души и подчеркивает художник. После этого человек был поставлен как царь над солнцем, месяцем, звездами и землей. На иконе эта мысль варьируется, Саваоф указывает Адаму на Едем, словно передавая его первому человеку. Едем полон прекрасных цветов и деревьев.

Остальные сцены верхнего ряда клейм не содержат каких-либо существенных отличий от общепринятой иконографии. Это «Изгнание из рая», «Строительство Ноева ковчега»,¹⁶ «Сооружение Вавилонского столпа».

В боковых клеймах развертывается история Авраама, непосредственно связанная с явлением ему Троицы. Это клейма: «Авраам встречает ангелов», «Авраам умывает ноги ангелам», «Сарра готовит опресноки», «Авраам и Сарра служат ангелам во время трапезы», «Авраам провожает ангелов», «Три уходящих ангела». Остановимся на характеристике десятого клейма, изображающего Сарру, готовящую опресноки. Неподалеку от стола, на котором разложено тесто, стоит теленок, сосущий корову. Его появление в сцене трактовалось как результат стремления иконописца внести в композицию элемент живой реальности, однако такое объяснение не совсем

¹⁴ А. G r a b a r. La porte de bronze byzantine du Mont-gargan et le «Cycle de l'ange», p. 365.

¹⁵ Н. П. Кондаков ошибочно считал, что в клейме показано сотворение Евы, однако здесь дважды изображен Адам, лежащий и стоящий, оживший.

¹⁶ Н. Е. Мнева вслед за Н. П. Кондаковым ошибочно обозначила это клеймо как «Адам, нарицающий живогных» (Н. Е. М н е в а. Московская живопись. . . , с. 562).

точно. Эта сцена связана с историей из палеи. В ней говорится, что, когда Сарра начала готовить тесто, Авраам пошел в стадо и взял телянка, «сосушего мать». Из него была приготовлена пища для странников. Когда же ангелы сидели за трапезой, подошла «мти закланаг[о] телца» и «начать ревети». Тогда господь повелел оживить тельца. Тот встал и начал «ссат мтръ свою» (л. 82 об.). На это чудо, совершенное Троицей, и намекает изображение.

Два следующих клейма (14 и 15) повествуют о гибели Содома и спасении ангелами дочерей Лота.

Следующий сюжет, обнаруживающий связь с палеей, — «Жертвоприношение Авраама». Наряду с основным эпизодом — Авраам заносит нож над головой Исаака — важное место в композиции занимает изображение пасущегося овна. В соответствии с библейской легендой Авраам по воле бога принесет его в жертву вместо сына. Однако в иконе на изображении овна сделан явный акцент. Его фигура хорошо читается на белом фоне сада. Сад, занимающий почти половину всей площади клейма, окружен оградой. Его изображение напоминает вид райского сада, показанного в четвертом клейме. Аналогичное изображение рая находим, например, в композициях «Лото Авраамово», «Богоматерь в раю»,¹⁷ на иконе «Притча о хромце и слепце». Разъяснение этой композиционной особенности снова дает Толковая палея. В полемическом рассуждении, обращенном к жидовину, следующем за рассказом об испытании богом веры Авраама, неоднократно проводятся параллели и сопоставления между Исааком и Христом. Оба были принесены в жертву отцами: Исаак связан Авраамом — Христос привязан ко кресту, Исаак возложен на дрова — Христос распят на дереве в форме креста. Как и Христос, Исаак сравнивается с агнцем и овном (л. 90 об.—91 об.). По-видимому, изображенный на иконе овен также может быть воспринят как олицетворение Христа. Такой символ хорошо известен в средневековом искусстве. В соответствии с христианской символикой ови, или овен, является ветхозаветным прообразом новозаветного агнца, или Христа. Сад, в котором он пасется, уподоблен раю. Одновременно ови является и символическим образом Исаака, подобно овну приготовленного к жертве и достойного рая. В этом же клейме обращает на себя внимание еще один необычный персонаж. Это красная фигура бога в сегменте неба, явившаяся Аврааму и остановившая его занесенную над сыном руку. Представляется, что толкование этого образа также можно найти, опираясь на образы палеи. Напомним, что красный цвет, по приведенному в ней разъяснению, символизирует кровь Христа: «кровию бо знамение спасенное нам дастся».¹⁸ Это знамение и воплощает изображение в сегменте.

Следующее, семнадцатое, клеймо изображает «Сон Иакова». Остальные сюжеты связаны с историей Моисея. Это «Пророчество Валаама о Моисее» (18), «Видение Неопалимой купины» (19), «Переход иудеев через Черное море» (20), «Моисей на горе Синайской и битва израильтян с амаликитянами» (21), «Изведение Моисеем воды из камня» (22), «Моисей получает скрижали завета и золотой телец» (23), «Скинция святых и принесение жертв богу» (24).

Наибольшую трудность для расшифровки представляет восемнадцатое клеймо, являющееся живописным воплощением эпизода из детства Моисея. При перечислении клейм у Н. П. Кондакова оно опущено. Трудность объясняется отсутствием иконографической традиции в изображении этой сцены. По-видимому, при ее создании автор иконы руководствовался только апокрифическим текстом палеи. В нем рассказывается, что в третьем лето «к рождеству Моисееву» сидел фараон за столом с царицей и дочерью своей Фермуфю. «Отроча же седяше в пазоусе» (л. 191) Фермуфы.

¹⁷ ГРМ, инв. № ДРЖ 276.

¹⁸ Цит. по: В. Успенский. Толковая палея, с. 57.

Вдруг ребенок Моисей встал, снял корону с головы фараона и возложил ее на свою голову. Все ужаснулись, а волхв Валаам, присутствовавший при этом, напомнил фараону его сон, который предшествовал рождению Моисея. Толкуя сон, Валаам сказал фараону, что родится в Израиле младенец, который захочет «прियाи прѣство египетское собе» (л. 191). Этот



Пророчество Валаама о Моисее. Клеймо иконы «Троица в деяниях».

младенец и снял корону с головы фараона. Волхв предложил убить Моисея для спасения Египта. Тогда бог послал архангела Гавриила, который, уподобившись одному из присутствовавших вельмож, предложил испытать, умысленно или по неразумию снял Моисей корону с головы царя. Для испытания были принесены драгоценный камень и пылающий уголь и положены перед ребенком. По воле ангела младенец потянулся к огню и взял его в рот, обжегся и тем доказал свое неразумие. Поэтому он был помилован и избежал смерти. Эта история и воспроизведена в клейме, причем художник выбрал для изображения только главных действующих лиц и соединил в одной композиции разновременные события. Вокруг стола сидят фараон с Фермуфой и Валаам. За пазухой Фермуфы виден младенец Моисей. Его изображение повторено еще дважды. Второй раз он показан снимающим корону с головы фараона, третий — рядом с ангелом, держащимся за чашу на столе. Изображение в чаше сохранилось

плохо, но можно предполагать, что это чаша с огненным углем. Так охарактеризована в иконе будущая миссия Моисея. Далее художник иллюстрирует основные события его служения божеству. В следующей композиции изображено «Явление Моисею Неопалимой купины». Здесь обращает на себя внимание дважды изображенная фигура Моисея — стоящего, видящего купину, и опустившегося на одно колено и склонившего голову. Стоящий Моисей обут в сандалии, коленопреклоненный показан босым. Второе изображение передает облик Моисея, «изувшего сапоги» по приказу бога, что «житейских печалей отравление являет», как объясняет палея.¹⁹ Поза склоненного Моисея двузначна, выражая одновременно и его поклонение купине и слова палеи «отвратил лице свое бояшеся смотреть».

В передаче истории о переходе израильтян через Чермное море можно найти намек на апокрифический рассказ палеи о раке Иосифа. Уходя из Египта, израильтяне должны были вынести с собой кости Иосифа. Моисей узнал, что рака с костями погребена в реке, откуда он их и возвал. Рака всплыла, и иудеи вынесли ее из пределов Египта. Она изображена на иконе, несомая двумя израильтянами.

Начиная с этого клейма повествование теряет строгую хронологическую последовательность, подчиняясь воле художника, стремившегося по возможности детально воспроизвести многочисленные образы. В силу этого он почти отказывается от строгого деления композиций на клейма. Их границы устанавливаются с большой степенью условности. Находящиеся здесь изображения не содержат сколько-нибудь значительных отличий от образов канонического текста Библии.

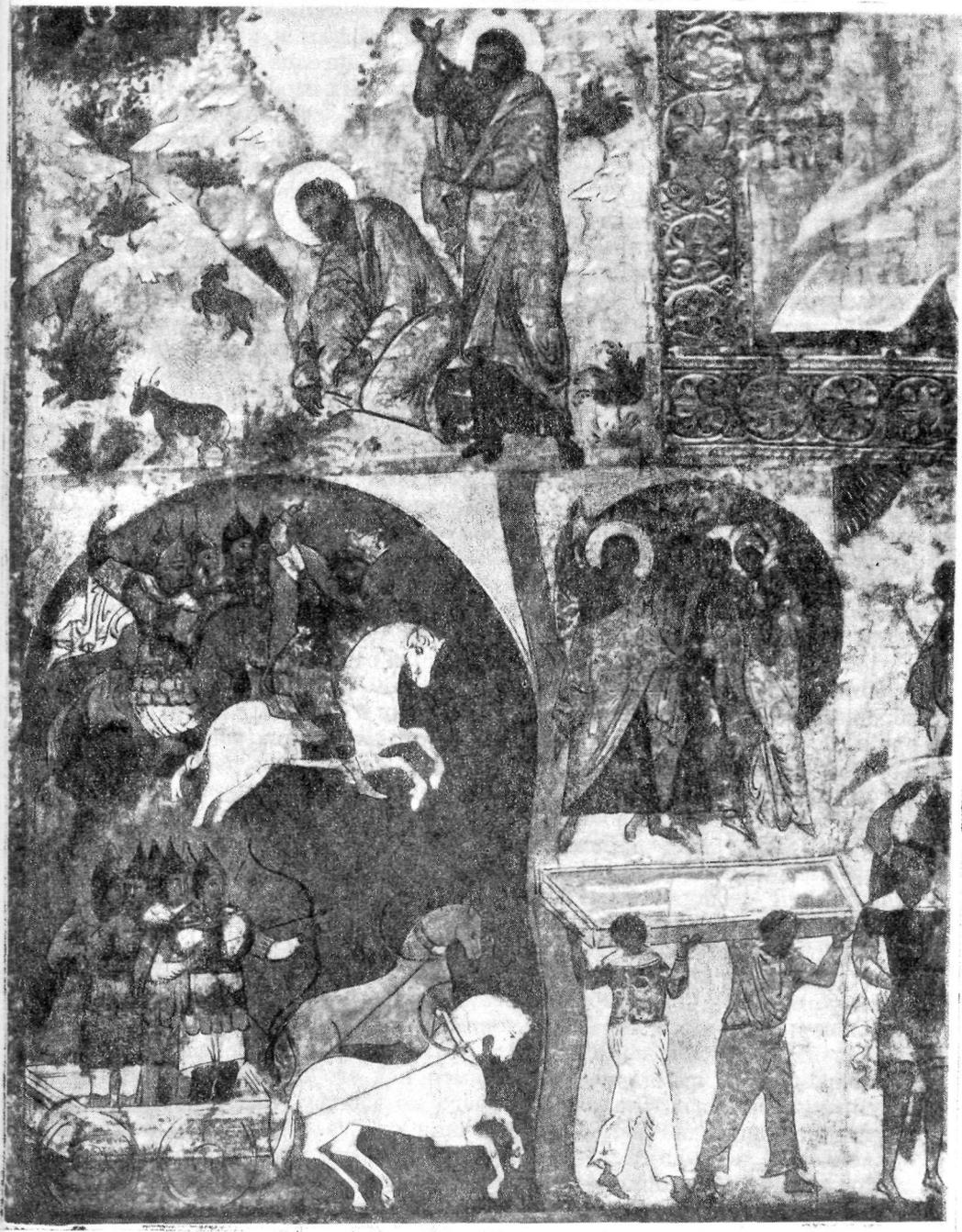
Клейма иконы снабжены пространными надписями, большая часть которых сохранилась лишь в виде отдельных букв и слов, поэтому сопоставление их с текстами палеи не представляется возможным. В целом же было бы ошибочным искать какой-либо конкретный список палеи, послуживший основой для создания иконы. В живописном произведении использованы лишь отдельные сюжеты, необходимые иконописцу для воплощения его замысла. Это вольное переложение текста, созданное с учетом специфики иконописи, своеобразное и самостоятельное по средствам выражения.

Содержанием иконы является воплощение и утверждение истинности догмата о троичности божества. Ее смысловым, идейным и композиционным центром является средник — изображение Троицы. Истоки его иконографии восходят, как отмечал Н. П. Кондаков,²⁰ к схеме Андрея Рублева, однако полностью переосмысленной. Как у Рублева, три ангела разместились по трем сторонам стола. Их фигуры, сидящие на престолах, развернутых к центру, сохраняют общее круговое движение. Изображения, включенные в это движение, связаны между собою, воплощая мысль о единстве и нераздельности Троицы. Движения ангелов мягки и плавны, ритмические повторы силуэтов гармоничны, жесты лишены резкости и направлены к центру. Однако центр словно распался на несколько частей. Единственную чашу — средоточие композиции Рублева — сменили три, и ангелы благословляют не одну, а три чаши. Кроме чаш стол заполняют различные предметы для трапезы, приобретающие как бы самостоятельное значение. Стол утратил форму чаши, характерную для рублевской иконы. Он раздвинут вширь, что придает всей композиции устойчивость и убедительность. Украшенные золочеными с чернью орнаментами стол, его убранство и такие же престолы подчеркивают роскошь и торжественность происходящего.

Центр группы, в отличие от композиции Рублева, опущен вниз по отношению к пространству средника. За счет этого большое место в композиции отведено кулисам. Дом Авраама трактован в виде высокой двухъ-

¹⁹ Там же, с. 90.

²⁰ Н. П. Кондаков. Русская икона, с. 274.



Переход пудеев через Черное море. Клеймо иконы «Троица в деяниях».

ярусной постройки с кулисами и пышным велумом. Мамврийский дуб и горки с широкой темной расщелиной внушительны и несколько тяжело-весны. В результате все детали окружающей ангелов обстановки приобретают значение, почти равное значению основных изображений, и лишают композицию высокого символического смысла, свойственного «Троице» Андрея Рублева. Колористическое решение средника иконы в целом отличается сдержанностью. В одеждах ангелов преобладают приглушенные цвета — темные оттенки малинового, светло-коричневый, густо-зеленый. Они подчеркивают блеск золота, мерцание серебра на фоне.²¹ Золотыми ассистами расчерчены крылья ангелов. В их облике акцентированы те черты царственности и величия, о которых писал Иосиф Волоцкий в своем знаменитом сочинении о Троице и которые он считал обязательными в ее характеристике.²²

Оттенки зеленого, многочисленные в среднике, находят частый отклик в клеймах иконы. Напомним, что зеленый, по палее, «прознаменует премудрость и силу слова и бога». И там, где в клеймах обозначено присутствие небесных сил, возникает зеленый цвет. Он показан «облачным», соответствуя библейскому образу облака, в котором бог сходил на землю.

В клеймах варьируются и другие основные цвета средника. Так, уже колористически устанавливается взаимодействие средника и клейм. Оно обнаруживается и в композиции. Особенно отчетливо это видно при рассмотрении нижней ленты клейм. Большинство композиций нижнего ряда построено таким образом, что движение в них разворачивается как бы снизу вверх, в направлении центрального изображения. Например, в сцене битвы израильтян с амаликитянами Моисей, поднявшийся на гору и раскинувший руки, смотрит вверх, как бы ожидая помощи и получая ее от бога. В других сценах Моисей неоднократно показан на горной вершине обращаясь к богу, который является ему в облачных кругах, но одновременно его движение направлено и к среднику, где обитает божество, Троица. Таким образом, Моисей охарактеризован как посредник между богом и людьми. Смысл его изображения в сцене битвы с амаликитянами помогает раскрыть содержание «Книги о Троице», написанной в 50—60-е гг. XVI в. известным публицистом Ермолаем-Еразмом. В ней говорится, что Моисей, «уразумев силу Троицы и креста», поднял руки «крестовидно» и «главу воздев» Амалика победил.²³

Что касается боковых клейм, то сам порядок их прочтения неизбежно включает центральное изображение. Менее ясно выявлена связь между средником и верхней группой клейм. Среди верхних клейм выделяются своей формой три — «Сотворение земли и воды», «Создание Адама и грехопадение» и «Строительство Ноева ковчега». Эти клейма имеют скругленное завершение и как бы опираются на верхнюю границу средника, подобно барабанам глав храма, возвышающимся над его объемом, причем сцена сотворения Адама расположена строго по центру над Троицей, а две другие находятся на равном расстоянии от нее. Выделение этих клейм объясняется, по-видимому, их содержанием. Это иллюстрация основных этапов древней истории — создание человека, истребление грешников и спасение праведников. А в основе всего — Троица. Эта идея варьируется и во всех остальных клеймах иконы, призванных расшифровать и объяснить ее, доказать изначальность Троицы, возвысить силу веры и обличить ересь и неверие.

Наиболее частый прием для этого — сопоставление, встречающееся как в рамках одного клейма, так и в различных, часто соседствующих сценах. В уже упоминавшейся композиции «Создание Адама и грехопадение»

²¹ Фон под басмой покрыт темной охрой и, видимо, специально предназначался под оклад.

²² Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 372—373.

²³ Книга о Троице. — ЧОИДР, 1880, кн. 4, с. 69.

объединены два разных сюжета, назидательный смысл которых очевиден, — волей бога человек создан и получил власть, волей дьявола погублен. По сторонам этого клейма показаны сцены наказаний за грехи. Как за гордыню и неверие демоны свержены с небес, так за непослушание люди изгнаны из рая. В иллюстрации истории Лота наглядно показана участь праведников и грешников. Праведники (Лот и его дочери) спасены — грешники гибнут. Особо подчеркнут грех ослушания. Ослушавшаяся жена Лота обращается в соляной столб. Она изображена в одном клейме с гибнущим за грехи Содомом.

Акцент в иконе сделан на сюжетах, связанных с гостеприимством Авраама. Как уже отмечалось, ему посвящено шесть клейм, варьирующих разные моменты встречи Авраамом ангелов. И везде он показан либо на коленях, либо склонившимся перед божеством и смиренно служащим ему, являя пример смирения и благочестия как высших добродетелей. Наиболее подробное обоснование эта мысль получает в сцене «Жертвоприношение Авраама», где поучение снова дано путем сопоставления.

Таким образом, основной отличительной особенностью клейм является их поучительный, морализирующий характер.

Остановимся на их стилистическом решении. Композиции клейм насыщены персонажами и деталями, почти не оставляющими свободного пространства. Не редкость — совмещение в одной сцене отдельных разновременных эпизодов. Примером может служить изображение Моисея в последней композиции. Здесь он представлен стоящим перед богом в каменной пещере, получающим скрижали и обернувшимся вниз, на скинию. Так установлена связь между изображением скинии и Моисеем, зрительно воплощаются слова Библии о том, что бог явил Моисею вид храма. Одновременно показано, что храм создан по божественной воле.

Характерной особенностью клейм является явно обозначенная, хотя и условная, глубина создаваемого пространства. Показательна в этом смысле сцена с Саррой, готовящей тесто. Столбы навеса, под которым происходит приготовление пищи, находятся на переднем плане, за ними помещены служанки и стол, а за столом, уже как бы на третьем плане — Сарра. Этой же цели «углубления» пространства служит и часто используемый прием диагонального построения композиции (стол, расположенный по диагонали, в восемнадцатом клейме; копьё ангела, изгоняющего бесов, в третьем клейме; расположение лестницы, явившейся Иакову, и т. д.). Еще более свободна компоновка пространства в клеймах нижнего ряда. Здесь подвижность композициям придает движение горок, среди которых расположены группы людей. Движение равертывается в разных направлениях, лишая композиции замкнутого характера и заставляя их вступать во взаимодействие. Этот прием дает возможность художнику внести дополнительный подтекст, развернуть более детальное повествование.

Психологическое состояние героев характеризуется развитой жестикуляцией, выразительными, подчас метко подмеченными в жизни жестами. В этом смысле очень красноречивы фигурка Евы, стоящая у древа познания, а также плачущие Адам и Ева, изгоняемые из рая. Многочисленные персонажи заполнили пейзаж и поселились в нем. По словам Ю. Н. Дмитриева, пейзаж здесь становится средой изображаемых событий.²⁴ Фигурки людей свободно группируются среди горок, иногда скрываясь за их уступами, и тогда видны лишь головы и плечи. Все это говорит о проникновении в икону реальных жизненных наблюдений. В этом же, по-видимому, заключается и причина изменившегося соотношения архитектурных и пейзажных форм с человеческой фигурой, приблизившегося к реальному.

Все рассмотренные стилистические особенности иконы заставляют согласиться с исследователями, датирующими ее серединой — второй половиной XVI столетия. Представляется, что Ю. Н. Дмитриев справедливо

²⁴ Ю. Н. Дмитриев. Путеводитель, с. 54.

сближает это произведение (по стилю) с иконами на темы притч. Их близость обнаруживается в подходе к построению композиций, в многочисленности населяющих сцены персонажей и их характеристике, в принципах колористического решения, наколец, в общем полемическом характере. Кроме того, произведением, перекликающимся с рассмотренным, является известная икона с условным названием «Четырехчастная», написанная для Благовещенского собора Московского Кремля после пожара 1547 г. Как и «Троица», она воплощает догмат о троичности единого божества.²⁵ Помимо общей тенденции к усложненности догматического содержания их роднят и отдельные стилистические приемы. Так, в обеих иконах структура леща-док гор утратила конструктивный характер. Они как бы скользят вниз, не соответствуя форме уступов, где расширяются и приобретают подобие веера. «Пяточки» выполняют роль не столько завершения лещадок, сколько чисто декоративного элемента. Сходны также некоторые детали, такие, как райские врата, трактовка фигур (ангелы — наставляющий Адама и Еву в иконе Благовещенского собора и держащий за руку Моисея в клейме «Троицы», архангелы с поднятыми мечами и т. д.).

В основе иконографии «Троицы», как говорилось, лежит знаменитый образец Андрея Рублева, получивший широкое распространение в московском искусстве XVI в. Что касается иконографии клейм, то они находят аналогии среди миниатюр рукописей, близких к середине XVI в., таких, как Егоровский хронограф или Христианская топография Козьмы Индикоплова.²⁶ Например, сцены сотворения мира и земли, воспроизведенные в Хронографе, чрезвычайно близки соответствующим клеймам нашей иконы. Композиция «Сооружение Вавилонского столпа» имеет много общего с миниатюрой того же названия из «Христианской топографии». То же можно сказать и о сцене «Переход иудеев через Черное море». Помимо сходства иконографической схемы в целом совпадения обнаруживаются и в некоторых деталях, как например в изображении израильянки, несущей на плечах ребенка. Аналогичную композицию на тот же сюжет находим в миниатюре из собрания Ф. И. Буслаева (ныне в ГПБ), находящейся среди одиннадцати лицевых изображений из сборника Козьмы Индикоплова.²⁷ Здесь же помещено и изображение раки с мощами Иосифа.

Приведенные аналогии показывают, что автор рассматриваемой иконы был хорошо знаком с иллюстрированными рукописями, содержащими изображения сюжетов ветхозаветной истории, и при создании клейм ориентировался на них. Именно в миниатюрах уже сложились и определились иконографические схемы для библейских сюжетов, тогда как в иконной и фресковой живописи они еще оставались редкостью.

Все известные иконы «Троицы с деяниями» созданы не ранее середины XVI в.²⁸ Сравнение сохранившихся икон этого типа между собой показывает, что выбор их авторами сюжетов для иллюстрирования был в достаточной степени произвольным. Общими являются, как правило, сцены, непосредственно связанные с явлением ангелов Аврааму. Самые ранние упоминания о подобных иконах находим в материалах, связанных с делом дьяка Висковатого. Среди произведений, вызвавших сомнения Висковатого, было «Троицкое деяние».²⁹ Одним из необычных новшеств, смутивших дьяка, явилось изображение бога в «сотворении Адамовом» в виде ангела,

²⁵ О. И. Подобедова. Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40—70-х годов XVI в. М., 1972, с. 53, 54, 56, 57.

²⁶ Г. П. Георгиевский, М. В. Владимиров. Древнерусская миниатюра. М., 1933, табл. 72, 74, 75; А. Н. Свирин. Искусство книги в Древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, с. 119—120, 252.

²⁷ Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, ч. 2. СПб., 1906, № 802—810, 812—813.

²⁸ См., например: В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации, т. 2. М., 1963, № 389, 485, 593.

²⁹ Московские соборы на еретиков XVI в. — ЧОИДР, 1847, кн. 3, с. 12.

именно такое, каким оно встречается на нашей иконе. Отвечая на обвинения Висковатого, Сильвестр говорит, что «деяние святых Троица живописцы на святых иконах около святых Троица воображают и пишут по древним образом Греческим, и по свидетельству иже во святых отца нашего Ивана Златоустого, якоже речено бысть в слове, глаголемом Маргарит, о создании Адамове. . .».³⁰ В этом ответе особенно интересно признание того факта, что клейма икон Троицы создаются не только по образцам, но и на основе литературных произведений, а следовательно, могут не иметь единой иконографической схемы.³¹

Многочисленность икон «Троицы», и особенно «с деяниями», является типичной для второй половины XVI в., причем обычно это большие по размерам образа, украшавшие местные ряды иконостасов.³² Такое внимание к сюжету объясняется, по-видимому, оживлением в середине XVI в. еретических настроений.³³ Наиболее яркими представителями ереси явились Матвей Башкин и Феодосий Косой. Еретичество приняло настолько массовый характер, что для его осуждения вновь, как на рубеже XV и XVI столетий, созываются церковные соборы. Одним из основных положений еретиков было отрицание троичности божества. Размах ереси, естественно, вызывал необходимость церковного осуждения еретичества и доказательства истинности официального вероучения. Вновь в широкое употребление вводится антиеретическое произведение Иосифа Волоцкого, написанное в защиту идеи троичности божества. В XVI в. списки «Просветителя» обнаруживаются едва ли не во всех крупных монастырских библиотеках.³⁴ Не меньшее значение для защиты догмата о триединстве божества имела «Книга о Троице» Ермолая-Еразма.³⁵ В ней автор прямо указывает, что обращает книгу против еретиков. В его сочинении «вселенная дышит духом божественной троичности, которая составляет ее конечную причину и сквозит во всех ее проявлениях».³⁶ Доказывая свою идею, Еразм проследживает проявления божественной воли с момента создания мира. При этом, как утверждают литературоведческие исследования, приводимые доказательства находятся под сильным влиянием Толковой палеи.³⁷

В свете всего сказанного рассмотренная икона может быть причислена к произведениям, отразившим острую полемику своего времени. Среди известных икон XVI столетия она занимает важное место не только благодаря своим высоким художественным качествам, но и благодаря строгой продуманности и последовательности ее догматического содержания, являясь типичным произведением официального искусства эпохи Ивана Грозного.

³⁰ Там же, с. 19, 20.

³¹ Н. П. Кондаков предполагал, что именно эта икона была создана для Благовещенского собора Московского Кремля после пожара 1547 г., однако из описи 1597 г. Покровского монастыря в Суздале известно, что в это время она уже находилась в монастыре и была одной из самых почитаемых. Нет никаких документальных данных, подтверждающих догадку Н. П. Кондакова, однако есть все основания думать, что иконографически она могла быть близкой или тождественной иконе, написанной в 1547 г.

³² П. Савваитов. Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886, с. 15; История Русского искусства, т. 3. М., 1955, с. 586; История русского искусства, т. VI. М., б. г., с. 326.

³³ Церковь в истории России (IX в.—1917 г.). Критические очерки. М., 1967, с. 105—107.

³⁴ М. В. Кукучкина. Монастырские библиотеки русского Севера. Очерки по истории книжной культуры XVI—XVII веков. М., 1977, с. 131.

³⁵ В. Ф. Ржигга. Литературная деятельность Ермолая-Еразма. — В кн.: Летопись занятий Археографической комиссии за 1923—1925 годы, вып. 33. Л., 1926, с. 176.

³⁶ А. И. Кלבанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI вв. М., 1960, с. 288, 289.

³⁷ В. Ф. Ржигга. Литературная деятельность. . ., с. 173.