

В. К. ЛАУРИНА

Две иконы «Троицы ветхозаветной» Русского музея и их литературная основа

Публикуемые произведения привлекают внимание своими художественными достоинствами, способствуют уточнению вопроса о вариантах иконографических изводов, дают возможность проследить некоторые их идеи в византийской и древнерусской письменности.

Иконографическую основу сюжета обоих памятников составляет библейский текст о ветхозаветной Троице (приводится в первой книге Моисеевой Ветхого завета).¹ Это рассказ о гостеприимстве Авраама и его жены Сарры: в дубраве Мамвре праотцам явились три ангела в образе странников, один из которых предрек Аврааму рождение от Сарры сына Исаака.

Исследователи иконографии ветхозаветной Троицы по-разному освещают ее типы, но большинство склоняется, как, например, Н. П. Кондаков и Н. В. Малицкий, к наличию двух основных — восточного и западного. Н. В. Малицкий отмечает также, что восточный тип проник в византийское искусство, и останавливается на идеологической подоснове указанных различий.²

При определении отдельных иконографических вариантов внутри восточнохристианского искусства ученые исходят преимущественно из толкования образной символики ангелов, но учитывают и значение в подобном рода сценах фигур праотцов в их взаимодействии с ангелами, трактовку отдельных атрибутов.³ Однако у обращавшихся к данной теме спе-

¹ Быт. XVIII, 1—16.

² Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. 1. Иконография господина бога и спасения нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, с. 78, 88; Н. Малицкий. К истории композиций ветхозаветной Троицы. — *Seminarium Kondakovianum*, t. II, Prague, 1928, с. 33—45 (особенно с. 34—35, 38).

³ Это в первую очередь исследования Н. В. Покровского, Н. П. Кондакова, Н. П. Сычева, Н. Н. Пунина, М. В. Алпатов, Н. В. Малицкого, Н. А. Деминой, В. Н. Лазарева, Г. И. Вздорнова, А. А. Салтыкова и Г. В. Попова. См.: Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. 14—15, 21; Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, с. 70, 77—78, 88; Н. П. Сычев. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре. — В кн.: Записки отделения русской и славянской археологии русского археологического общества, т. X. Пг., 1915, с. 64—65, 68—69; Н. Н. Пунин. Андрей Рублев. — В кн.: Н. Н. Пунин. Русское и советское искусство. М., 1976, с. 37—38, 42—44, 47—48, 51, 54—55 (статья первоначально издана в журнале «Аполлон», 1916, № 2); М. Алпатов. La Trinité dans l'art Byzantin et l'icone de Roublev. — *Echos d'Orient*, 1927, N 146, p. 34—36, 150—180; М. В. Алпатов. О значении «Троицы» Рублева. — В кн.: М. В. Алпатов. Этюды по истории русского искусства, т. 1. М., 1967, с. 121—124; Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы. с. 33—45; Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, с. 37—57, 93—96; В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, с. 34—37; Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970, с. 121—125, 128, 130—131, 148—150; А. А. Салтыков. Иконография «Троицы ветхозаветной». — В кн.: II Международный симпозиум по грузинскому

циалистов нет единой точки зрения на количество и специфику этих вариантов. Общепринято считать, что библейско-исторический тип, в котором изображается бог с двумя ангелами, преобладает в искусстве до конца XIV в. При таком решении центральный ангел выделяется рядом особенностей и в первую очередь крещатым нимбом, символизирующим Христа или, как утверждают некоторые исследователи, бога-отца. Этот вариант представлен, например, в «Троице» на Васильевских вратах 1336 г., восходящей, по мнению В. Н. Лазарева, к восточной традиции,⁴ и в «Троице» Феофана Грека в его росписи 1378 г. церкви Спаса на Ильине в Новгороде.⁵

С конца XIV—начала XV в. в византийской и русской иконографии широко распространяется другой, ранее известный, но сравнительно мало применявшийся в искусстве XI—XII вв. тип с единосушными и поэтому равновеликими ангелами. Отныне ведущими становятся аллегорические сцены с преимущественно догматическим толкованием сюжета как триединства божества.⁶ Андрей Рублев в своем прославленном творении опирается на новые тенденции в иконографии⁷ и, в свою очередь, создает новую художественно-образную трактовку темы.

Соображения предыдущих исследователей могут быть дополнены. Так, в древнерусском искусстве XV—XVI вв. наблюдается почти одновременное использование обоих иконографических вариантов. Первый из них наиболее ярко представлен в изображении «Троицы ветхозаветной» на одном из клейм знаменитой четырехчастной иконы «Воскрешение Лазаря, Троица, Сретение, Иоанн Богослов с Прохором» из Георгиевской

искусству. Тбилиси, 1977, с. 1—9; Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI веков. М., 1979, с. 309—311, 350—351, 353—354.

⁴ В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 года. — В кн.: В. Н. Лазарев. Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970, с. 202, ил. на с. 201.

⁵ Г. И. Вздорнов. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976, с. 116—117, ил. на с. 189—192, 194—197. См. также: В. Н. Лазарев. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973, ил. 312—315. — Н. В. Малицкий считает этот тип переходным (Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 40).

⁶ Христианское учение о трех ипостасях божества — единосушной Троицы — опирается на культуры Древнего Востока, Греции и Рима. Об этом свидетельствуют просматривающиеся в нем идеи ведийской философии, идеалистической философии античности, теологии каппадокийских богословов. См.: С. Я. Шейнман-Гопштейн. Платон и ведийская философия. М., 1978, с. 117—119; А. Б. Ранович. О раннем христианстве. М., 1959, с. 104—105. — Применительно к изобразительному искусству см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи XI—начала XVIII вв. (Гос. Третьяковская галерея), т. I. М., 1963, с. 208, примеч. 1 (там же приведена литература); Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . . , с. 120, 125, 127—128. — Г. И. Вздорнов предполагает, что возвращение русских иконописцев к первоначальной догматической иконографии Троицы связано с привозом в Россию на рубеже XIV и XV вв. одноименных произведений византийского искусства, которые использовались высшим духовенством для этой цели. А. А. Салтыков считает, что «на Востоке период XI—XV вв. характеризуется развитием именно библейско-исторической иконографии» (А. А. Салтыков. Иконография «Троицы ветхозаветной», с. 7). Г. В. Попов отмечает, что вариант с крещатым нимбом центрального ангела преобладает в русском искусстве с XIII в. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . . , с. 310.

⁷ Они прослеживаются в следующих произведениях: «Гостеприимство Авраама» в Музее Бенаки в Афинах, «Троица» Государственного Эрмитажа и одноименный памятник в Ватопедском монастыре на Афоне. См.: М. Хадзидакис. Иконы в Греции. — В кн.: К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Мнятев, С. Радойчич. Иконы на Балканах, Синай, Греция, Болгария, Югославия. София—Белград, 1967, ил. на с. 78—79; А. В. Банк. 1) Искусство Византии в собраниях Государственного Эрмитажа. Л., 1960, с. 10, пл. 106—107; 2) Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, с. 327, пл. 276—277; Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . . , с. 127—128, ил. на с. 130—132.

церкви в Новгороде.⁸ Второй, отличающийся созерцательным подходом к решению темы, четко выражен в «Троице» Андрея Рублева, а также в од-



«Троица ветхозаветная». Середина XVI в., разм. 148,9×113,5×3,2 (ГРМ, ДРЖ 2126).

ноименных произведениях из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря⁹ и из Воскресенского собора в Кремле г. Коломны.¹⁰

⁸ ГРМ. См.: Novgorod Icons 12–17 th century. Preface by academician Dmitry Likhachov. Introduction by Vera Laurina and Vasily Pushkariov. Phaidon. Oxford, 1980, p. 28–29, pl. 66–70.

⁹ Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . . , № 18, ил. на с. 207, 209, 434–435. См. также: Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975, табл. 129, 130.

¹⁰ ГТГ. См.: В. И. Ангионова, Н. Е. Мнева. Каталог. . . , т. I, № 283.

В характеризующем первый вариант клейме с изображением «Троицы» на четырехчастной иконе центральный ангел — большого масштаба, имеет крещатый нимб, облачен в хитон с клавом, держит свиток, осеняет своими крыльями боковых ангелов. Все три — благословляют дискос с головой тельца.

Что касается памятников второго типа, то в них в основном повторяется решение Андрея Рублева: одинаковые по размерам ангелы сидят с посохами в руках за столом-престолом. Это образ литургической трапезы, ветхозаветный прообраз новозаветной евхаристии¹¹ и одновременно символ пищи духовной.¹²

В обеих «Троицах» Русского музея ангелы благословляют три, а не одну евхаристические чаши,¹³ но только средняя из них — с головой тельца, ветхозаветным прообразом новозаветного агнца и одновременно символом жертвенной любви. Центральные ангелы не выделены ни клавом на гиматиях, ни свитком — символом учительства, проповеди, обращенной к людям. Однако в первом из произведений центральный ангел больше боковых, у него крещатый нимб — символ жертвенности¹⁴ и традиционные, обозначающие Христа, буквы на ветвях креста.¹⁵

Последнее заставляет предполагать, что мастер использовал здесь характерные особенности библейского извода. В основе второй «Троицы» лежит догматический тип. Однако, говоря об иконографии изучаемых памятников Русского музея, нельзя ограничиться высказанными соображениями. В отличие от рублевской «Троицы» и повторяющих ее произведений, в которых представлены лишь три ангела, символизирующие отца, сына и св. духа, в памятники Русского музея включены и другие персонажи, типичные для произведений с библейским толкованием сюжета.

На одной из этих икон¹⁶ изображены ангелы, сидящие с посохами в руках за престолом под дубом Мамврийским. Им прислуживают Авраам и Сарра, несущие свежеспеченные хлеба. Внизу — отрок, закалывающий

¹¹ Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, с. 88. — О евхаристии и ее символике см.: В. В. Бычков. Из истории византийской эстетики. — В кн.: Византийский временник, т. 37. М., 1976, с. 181—182.

¹² Н. Демин. «Троица» Андрея Рублева, с. 45.

¹³ О чаше и ее значениях см.: Н. А. Норцов. Символ чаши в христианской иконографии и истории. Тамбов, 1906, с. 29—31, 42, 73, 75; Н. Демин. «Троица» Андрея Рублева, с. 45—46, 52. — Существует не убеждающее мнение, что степень сохранности иконы не позволяет установить первоначальное количество чаш на «Троице» Рублева (Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . . , с. 314). Если исходить из стили иконы, не вызывает сомнения, что на престоле перед ангелами изначально была одна чаша. Что касается их количества на ряде предшествующих произведений, то три чаши появляются отнюдь не в XVI в., а известны в значительно более ранних памятниках, например в изображениях Троицы на западных и южных вратах суздальского Рождественского собора, созданных в 30-е гг. XIII в. См.: А. Н. Овчинников. Суздальские золотые врата. М., 1978, ил. 7, 63.

¹⁴ Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 36; Н. Демин. «Троица» Андрея Рублева, с. 46, 49; G. Ferguson. Signs and Symbols in Christian Art. London-Oxford-New York, 1975, p. 44.

¹⁵ Крещатый нимб среднего ангела в «Троице» Русского музея, так же как и буквы ОΩ (N не сохранилась), несет следы поновления. Однако старые киноарные перекрестье и буквы легко просматриваются.

¹⁶ ГРМ, инв. № ДРЖ 2126. Икона написана на трех липовых досках, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Ковчег, паволока, левкас, яичная темпера, разм. 148,9×113,5×3,2. В ГРМ поступила из антиквариата, по-видимому, в 1933 г., после Выставки памятников древнерусской живописи в Германии, Англии, Австрии и США, организованной Наркомпросом РСФСР в 1929—1932 гг. Раскрыта до поступления в ГРМ. На нижнем поле иконы вставка поздней живописи; чинки, реставрационные прописки и тонировки красочного слоя. Надписи: АВРАМЪ САРРА. Экспонировалась на выставке «Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий» (Ленинград, ГРМ, декабрь 1971—апрель 1972 гг.) (далее: выставка «Живопись древнего Новгорода»). См.: Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Каталог выставки. Государственный Русский музей. Вступит. статья и науч. ред. В. К. Лауриной. Авторы-составители В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова, Э. С. Смирнова. Л., 1974, с. 17, N 132, ил. 60; Novgorod Icons, pl. 202.

теляда. Телец фигурирует не только как жертвенное животное иудеев, символ спокойствия, бдительности и силы, но в первую очередь, согласно некоторым ранним отцам церкви, как символ Христа и благой церкви.¹⁷ Кроме того, в произведении изображены обязательные для любого из вариантов древо жизни, или вечности, архитектурное сооружение — палаты Авраама и одновременно символ Христа-Домостроителя, безмолвия, познания и созидания, а также библейский образ «восхищения духа» и символ близости к богу — горки.¹⁸

В другой «Троице ветхозаветной» — с Климентом и Иоанном Предтечей на верхнем поле¹⁹ — мы видим ту же композицию, с той лишь разницей, что все ангелы в ней одинакового размера, а сцена заклания тельца отсутствует.

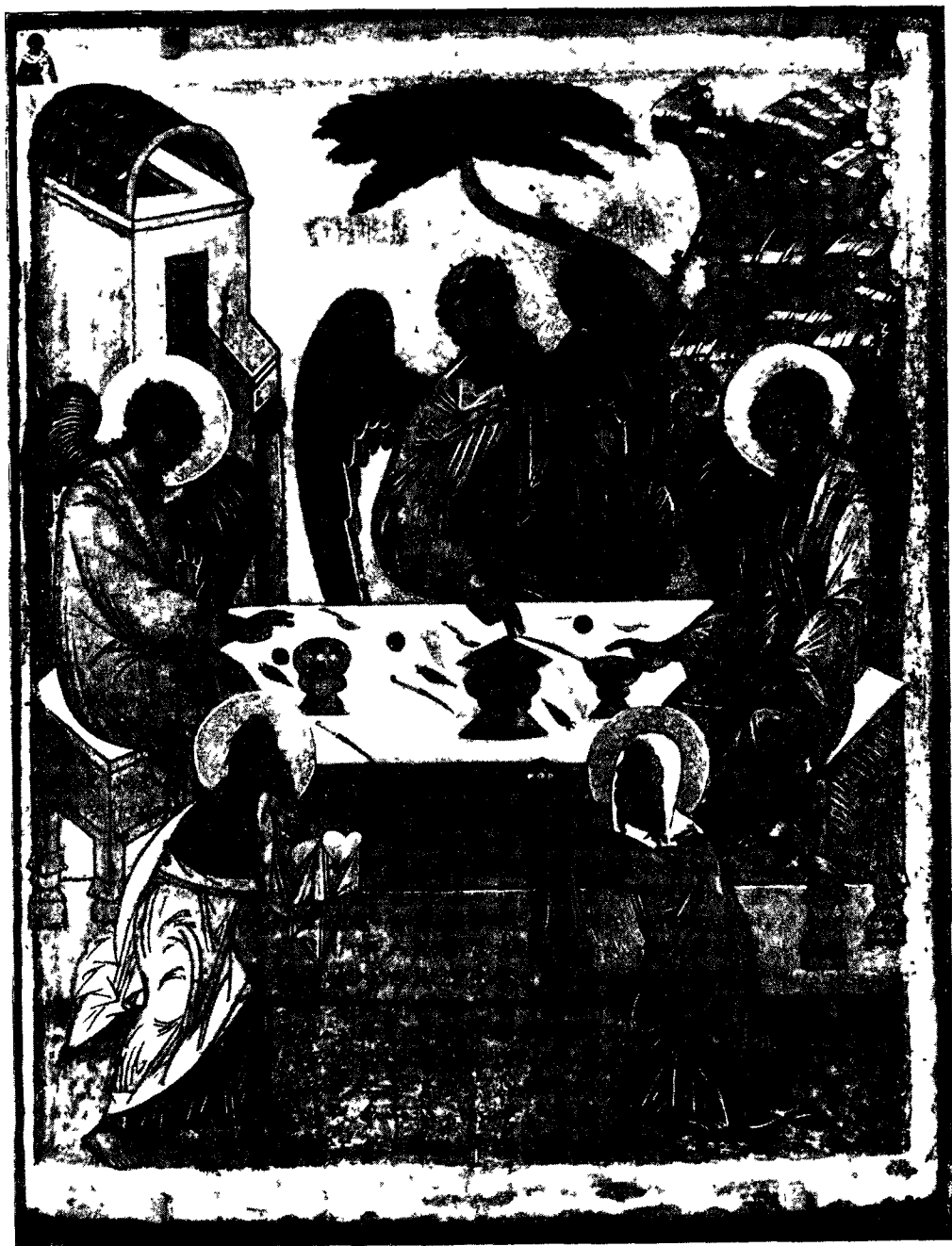
В первой «Троице» поражает великолепная сгармонизованность композиционного, ритмического и цветового строя. Сила размаха крыльев центрального ангела умеряется симметричным повтором вертикалей архитектурного сооружения, горок, фигур остальных ангелов, Авраама и Сарры. Замыкает и венчает сцену точно найденная по отношению к формату произведения крона дуба Мамврийского. Особенную праздничность придает иконе ее насыщенная звучная цветовая гамма, в которой преобладают киноварно-красные, зеленые, терракотово-коричневые, многообразные оттенки (вплоть до оранжевого) желтых охр, а также белый и черный цвета, сочетающиеся с золотом фона и золотым ассистом. Трактовка поновгородски весомых фигур и мягкая моделировка ликов не позволяют датировать произведение временем позднее середины XVI в., так как здесь специфические отличия новгородской живописи еще активно дают себя знать. Элементы жанровости (на столе наряду с жертвенной чашей разбросаны треугольные и круглые хлебцы, ложки, ножи, овощи) свидетельствуют о начале становления тех явлений, которые будут свойственны древнерусской художественной культуре второй половины XVI в.

Образное решение темы ветхозаветной Троицы — одной из сложнейших по своему религиозно-философскому содержанию идей христианского искусства — раскрывается в памятнике с максимальной полнотой. Это акцентирует наше внимание на существенной особенности, заключающейся в том, что полнота духовного содержания древнерусской живописи достигается только в высокохудожественных произведениях. В подобного рода иконах обязательно используются выработанные традицией нормы большого искусства. В них всегда проявляется эрудированность мастеров, их способность проникать в сущность идейно-художественного замысла. Именно такая форма, отображающая духовное содержание, становится живым началом искусства, перевоплощает незримую идею в материально зримое чувственное явление. Весь строй иконописного произведения организовывается с расчетом на одновременное визуальное восприятие, которое отличается особой силой воздействия на психику

¹⁷ G. Ferguson. Sings and Symbols... , p. 22.

¹⁸ Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева, с. 52—54; В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, с. 37.

¹⁹ ГРМ, инв. № ДРЖ 1750. Икона написана на трех липовых (?) досках (оборот окрашен зеленой масляной краской), имеет две врезные односторонние шпонки. Ковчег, паволока, левкас, яичная темпера. Левое поле сильно опилено. Разм. 116,3 × 89,2 × 3,8. В Русский музей поступила в 1913 г. (приобретена у Г. О. Чирикова). Раскрыта до поступления в музей в мастерской Г. О. Чирикова. В значительной степени поновлена при реставрации. Икона экспонировалась на выставках «Живопись древнего Новгорода», «Древнерусское искусство» (Будапешт, 1973), «Русское искусство X—XVII веков» (Хельсинки, Атенеум, 1974). См.: Живопись древнего Новгорода... Каталог, с. 17, № 160; Regi orosz művészet kiállítás [Каталог]. Автор вступит. статьи по разделу древнерусской живописи Т. А. Анањева. Составители каталога А. А. Мальцева. Г. Д. Петрова. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1973, N 22; Venäjän Taidetta 900—1600 Luvulta Valtion Eremitaasin ja Valtion Venäläisen Museon Kokoelmista. Составитель каталога по иконам ГРМ Г. Д. Петрова. Helsinki, Ateneum, 1974, N 136.



«Троица ветхозаветная с Климентом и Иоанном Предтечей». Третья четверть XVI в.,
разм. 116,3×89,2×3,8 см (ГРМ, ДРЖ 1750).

созерцающего и целенаправленно формирует в нем эмоциональное восприятие образа — первую ступень проникновения в глубины содержания.

Сказанным объясняется необыкновенная красота изучаемого памятника, его величайшая сдержанность, а также подчиненная одной идее философская сложность (подчинение мирского сознания системе теологического мышления, познанию и признанию примата божественного).

Структура «Троицы» хорошо организована. Ее составляет множество активных компонентов, среди которых особо важную роль играют пространство и время. Этот специфический для искусства средневековья принцип трактовки явлений, особенно характерный для эпоса, заключается в том, что разновременные события совмещаются в отдельном эпизоде как одномоментное явление.²⁰ Поэтому изображение не является бытовой сценой. Но это и не монтаж символических обозначений, а сложное художественное произведение, беспрерывно рождающее отклик в душе зрителя. Пространство, объединяя разновременное в единое, является одним из стимулов живого начала — единства противоположного. Когда, охватив взглядом измельченные в своих разновременных действиях первоплановые изображения, обращаешься к главным персонажам иконы, олицетворяющим ее основную идею, сразу замечаешь, что чувство времени несоизмеримо возрастает. Его протяженность (прошлое, настоящее, будущее) наполняет не только атмосферу сцены, но и выходит за рамки произведения. Иконописец укрупняет фигуры ангелов, а центральную еще более увеличивает. Он также утяжеляет их посредством масштабов и скованной симметрии, путем метрического размещения и жесткой, крайне устойчивой горизонталью стола. Образ центральной чаши является главной деталью композиции, утверждая одну из основных идей — идею жертвенности. Мастер вносит в икону мотив страдания. Все ритмические соотношения ее правой части и палата слева, согласованные с наклоном головы центрального ангела, вызывают щемящее чувство тревоги и скрытой боли. Этот мотив очень активен. Левая часть произведения более сдержанна. Однако все это поглощается силой, уверенностью, ясностью, радостью, которыми исполнен памятник.

Если в этой «Троице», несмотря на некоторую стереотипность образов и суховатую измельченность линейного строя, многоплановое содержание побудило художника акцентировать духовность и возвышенную красоту, то во второй — с изображениями Климента и Иоанна Предтечи — преобладает собственно сюжетное раскрытие темы, не вызывающее у зрителя сложного психологического сопереживания. Бросается в глаза выраженная конкретность общего решения. Это и компактность группы, ее приближенность к переднему плану, почти весомая мощь фигур и громоздкость антуража. Фигуры праотцев здесь несколько приземистые. В неудачном ракурсе дана фигура Сарры. Колорит произведения неяркий, хотя и построен на сочетании киноварно-красных, зеленых, белых, терракотово-коричневых, охряных и оранжево-желтых, а также черных цветов. Лики округло-одутловатые; обильные морщины у Авраама, подчеркивающие его глубокую старость. В характеристике одежд преобладают линейные приемы, что, по-видимому, частично объясняется поздними привнесениями (абрисы усилены в процессе реставрации). Слегка погашенные краски памятника также, очевидно, являются следствием прописок и немного потемневшей олифы. Первоначально эта «Троица» была ярче и декоративнее, ближе в этом плане к ранее рассмотренной иконе.

Обращает на себя внимание сходство изображенных в профиль персонажей в ряде новгородских живописных произведений XVI в. Например,

²⁰ См. подробнее: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 209—334. См. также: А. Я. Гуревич. Пространственно-временной «континуум» «Песни о Нибелунгах». — В кн.: Традиция в истории культуры. М., 1978, с. 112—127.

очень похожи лики Сарры на обоих памятниках Русского музея. Почти такие же профили у слуг в сцене заклания тельца на иконе «Премудрость созда себе дом» из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода, исполнен-



Рождество Николы (Клеймо иконы «Никола Зарайский»). Вторая половина XVI в (Горьковский гос художественный музей, инв № 10)

ной около 1548 г.²¹ Близкого типа лики в клеймах «Николы Зарайского» второй половины XVI в Горьковского музея,²² в особенности в сцене

²¹ См. В И Антонова, Н Е Мнева Каталог, т II, № 365, пл 3—5, Novgorod Icons, p 41, pl 205, 206

²² Живопись древнего Новгорода. Каталог, № 150

«Рождества Николы». По сравнению с первоклассным произведением Третьяковской галереи «Троица» Русского музея более провинциальна. Она исполнена несколько позднее, может быть, одновременно с иконой Горьковского музея. Но отмеченные особенности не дают отодвинуть ее датировку слишком далеко, тем более что хорошие материальные данные иконы (пропорции доски, соотношение полей, сравнительно глубокий ковчег и, главное, односторонние шпонки) не позволяют отнести произведение к концу XVI в. Собственно новгородские стилистические особенности в этой «Троице» еще прослеживаются, хотя в ней уже есть черты, свидетельствующие о стирании граней между специфическими отличиями живописи местных художественных центров. К новгородским признакам XVI в. в изучаемом памятнике относятся светло-желтые, имитирующие золотой ассист, штрихи на сидениях, а также «мраморировка» колонн и «пяточки» на горках. Одновременно указанные приемы прослеживаются в ряде икон, ведущих свое происхождение с территории новгородского Севера.²³ Если к этому добавить такие специфические черты, как цветные, графически исполненные красные, зеленые и коричневые «тени» на горках, а также жидкую, неровно проложенную (т. е. плохо тертую) краску зеленого позема, провинциальность рассматриваемого произведения выявится еще ярче.

Дополнительным подтверждением того, что изучаемый памятник имеет прямое отношение к новгородской, хотя и провинциальной иконописи, является изображение Климента папы Римского,²⁴ культ которого был занесен в Новгород из Киева и который пользовался там начиная с XIII в. большой популярностью.²⁵

В целом икона значительно уступает ранее рассмотренной «Троице», и в первую очередь из-за отсутствия в ней высокой художественной культуры: многоплановости содержания, строгого замысла, композиционной соразмерности. В ряде случаев в этом произведении наблюдаются непродуманные элементы, например касания крыльев боковых ангелов, упрощенные очертания фигур. Последнее хорошо выявляется при сравнении, казалось бы, идентичных концов покрывала Сарры на обоих памятниках. В первом случае оно изящно, во втором — примитивного рисунка. Сопоставим пиршественные столы. В первой иконе эта деталь составляет гармоническое целое со всеми остальными компонентами, во второй — служит лишь сюжетной стороне и усиливает один из динамических акцентов произведения.

Анализ памятников подтверждает неотделимость в искусстве формы от содержания. Упрощение содержания приводит к умалению значения формы. Поэтому вторая «Троица» Русского музея с ее несколько упрощенной системой становления художественного образа уже лишена гармонии и целостности. Однако в своих позитивных и негативных качествах она отображает новые запросы действительности.

Таким образом, отличительные особенности второй «Троицы» объясняются не только ее провинциальным происхождением, но и более поздним временем исполнения: по всей вероятности, она была написана в третьей четверти XVI в.

Происхождение икон Русского музея не зафиксировано, но из всего сказанного следует, что обе они были созданы на территории Великого

²³ В частности, они ярко дают себя знать в группе царских врат первой половины XVI в., созданных на севере Новгородской земли. См.: В. К. Лаурина. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968, с. 145—179.

²⁴ Сергий, архим. Полный месяцеслов Востока, т. II. Владимир, 1901, ч. I. Месяцеслов, 25 ноября (с. 365); ч. II. Заметки, с. 484.

²⁵ В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, с. 34, примеч. 3; Э. С. Смирнова. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII—начало XV в. М., 1976, с. 162—163 и примеч.

Новгорода и являлись скорее всего храмовыми образами в больших Троицких церквях.

Идейно-художественные особенности «Троицы» середины XVI в. говорят о том, что это произведение вышло из крупной собственно новгородской иконописной мастерской, по-видимому, при Доме св. Софии. Предположение подтверждается утонченностью образного строя памятника, изысканностью и богатством его решения, — в частности, обилием золота и драгоценного золотого ассиста, которым расчерчены не только крылья ангелов и потиры, но и передняя стенка стола, сидения, даже ворот, отвороты рукавов и сапожки слуги, закаляющего тельца. Все это, в свою очередь, свидетельствует о том, что использованный в иконе вариант библейского извода не вызывал возражений со стороны высшего духовенства.

Что касается храма, для которого писалась эта «Троица», то установить его не удается. На территории Новгорода и его окрестностей в XVI в. находились четыре троицкие церкви. Но это не могла быть Троицкая церковь «на Коломцах» 1523 г.,²⁶ так как произведение написано не в начале XVI в., или Троицкая церковь с трапезной и приделом, построенная около 1557 г. при Духове монастыре,²⁷ — памятник не соответствует габаритам этого небольшого бесстолпного храма, и, кроме того, как сообщает архимандрит Макарий на основании описи 1591 г., в нем имелась местная икона «Троицы с деяниями».²⁸ Отпадает и Троицкая церковь в Клопском монастыре, упоминаемая в НПЛ под 1562 г.,²⁹ так как в ней также находилась «Троица с деяниями», которую написал для этого монастыря в 1568 г. иконник-диакон Никифор Грабленой.³⁰

Не исполнена ли «Троица» Русского музея середины XVI в. для Троицкой церкви в Гончарном конце после ее пожара в 1554 г. (потом это место на Софийской стороне называлось Ямской слободой), при возобновлении частично сгоревшего иконостаса?³¹ Но это лишь предположение, так как произведение могло быть создано и для другой, не дошедшей до нашего времени церкви, погибшей в опустошавших Новгород пожарах (иконы при этом, как правило, спасались).

Вторая «Троица» была храмовой иконой в сравнительно большой церкви, очевидно, с двумя приделами в честь Иоанна Предтечи и Климента, хотя не исключено, что эти изображения связаны с днями закладки церкви, ее возобновления или освящения. Икона попала в собрание Г. О. Чирикова не из той церкви, в которой первоначально находилась, а уже из иного места, о чем говорит почти целиком спиленное левое поле (подгонка к другому иконостасу). В целом профессиональное, хотя и не глубокое произведение и к тому же значительного размера не могло быть исполнено в отдаленной провинции. Помимо Новгорода в XVI в. иконописные мастерские находились в Каргополе и, возможно, в Тихвине, Старой Руссе, Архангельске. В первом из названных центров они зафиксированы документально.³² Кроме того, из каргопольской мастерской вышли, по-

²⁶ ПСРЛ, т. III, вып. IV. СПб., 1841, с. 247; Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, часть первая. М., 1860, с. 654.

²⁷ Макарий, архим. Археологическое описание. . . , с. 130. См. также с. 131.

²⁸ Там же, с. 123.

²⁹ ПСРЛ, т. III, вып. IV, с. 233; Макарий, архим. Археологическое описание. . . , с. 474 и примеч. 167.

³⁰ Макарий, архим. Археологическое описание. . . , часть вторая, с. 21—22, 82, 116, примеч. 216.

³¹ «. . . 26 июня 1554 года днем загорелось в Троицкой церкви от забытой горевшей свечи. От этого пожара повреждена была вся левая сторона иконостаса до самых царских врат и местныя свечи». В 1611 г. эта церковь была сожжена, но после 1623 г. вновь восстановлена (Макарий, архим. Археологическое описание. . . , с. 171; см. также с. 166, 170).

³² Ю. Н. Дмитриев. О творчестве древнерусского художника. — ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958, с. 552.

видимому, некоторые памятники, перекликающиеся в ряде деталей с рассматриваемой «Троицей» (см. примеч. 23).

Необходимо подчеркнуть, что именно эти, представленные иконами Русского музея, подтипы изводов ветхозаветной Троицы с праотцами, а в одном случае и со слугой, закалывающим тельца, получают широкое распространение в древнерусской живописи XVI в. Сказанное подтверждает большое количество подобного рода произведений, в частности две иконы 1560-х гг. из церкви Белая Троица в Твери,³³ а также «Троица ветхозаветная с бытием» из Борисоглебского монастыря близ Ростова Великого,³⁴ памятники из бывшего собрания А. В. Морозова,³⁵ из Тихвинского музея³⁶ и многие другие, — причем данный подтип, как и в произведениях XV в., сосуществует со строго догматическим изображением единосущных ангелов. Характерным примером могут служить две иконы «Троицы» второй половины XVI в. Псковского музея.³⁷ В первой из них, как и в одноименном памятнике конца XIV в. в Ватопедском монастыре (см. примеч. 7), по сторонам центрального ангела представлены Авраам и Сарра. Во второй (на одной доске с изображением «Николы» из совмещенного деисусного и праздничного чинов) — лишь три равновеликих ангела. Аналогично они изображены и в «Троице ветхозаветной» 1586 г. из Ипатьевского монастыря в Костроме.³⁸

Итак, интересующие нас иконографические варианты бытуют в древнерусской иконописи с раннего XV до начала XVIII в.,³⁹ но становятся излюбленными в живописи именно середины и второй половины XVI в.

Обращаясь вновь к вопросам иконографии, отметим, что закономерности, прослеженные нами по отношению к изводам в искусстве XV и XVI вв., подтверждаются иконами Русского музея, в которых получили отражение оба главных извода ветхозаветной Троицы. В первой из них преобладает издревле привычный, свойственный новгородской иконописи периода расцвета библейский иконографический тип, во второй — догматический вариант сюжета. Характерно также, что повествовательность этого второго произведения не вполне соответствует основной направленности извода, предусматривающего изображение троичности божества. Тем самым отдельными чертами икона сближается с памятниками первого типа. По-разному мастера обеих «Троиц» трактуют тему библейского рассказа о гостеприимстве Авраама, причем они повторяют одну и ту же композиционную схему, свойственную, очевидно, определен-

³³ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог. . . , т. I, № 244 и 245. — Определяются авторами как тверские произведения «Рублевской легенды». См. также: Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. И. Сергеев. Живопись Древней Твери. М., 1974, табл. 73 (фрагмент); Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . . , № 34 и 35, ил. на с. 463, 464.

³⁴ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог. . . , т. II, № 398, ил. 15. — Отнесена авторами к ростово-суздальской школе.

³⁵ Там же, № 610. — Отнесена к Поволжью.

³⁶ Там же, № 389, ил. 13. — Отнесена к псковской школе.

³⁷ Инв. № ПРМ 1591 и ПРМ 1365. Краткие сведения об иконах см.: Живопись древнего Пскова. Из собраний Псковского историко-архитектурного музея, Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи. Каталог. Составитель каталога и автор вступит. статьи С. Ямщиков. М., 1970.

³⁸ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог. . . , т. II, № 547, ил. 48, 50. — Средник иконы. Отнесена к Годуновской школе.

³⁹ Например, «Троица» 1598 г. в Церковном музее в Софии (с Авраамом и Саррой, выглядывающими из окон высоких палат), а также одноименные иконы рубежа XVI—XVII вв. и 1706 г. Третьяковской галереи. См.: К. М н я т е в. Иконы в Болгарии. — В кн.: К. Вейцман и др. Иконы на Балканах, с. XLIX, ил. 133; В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог. . . , т. II, № 1018, ил. 177 и № 977, ил. 168. — Но в ряде изображений Троицы ветхозаветной в произведениях конца XVI и XVII в. уже нет Авраама и Сарры, а также сцены заклания тельца, — например, в иконах Дечанского монастыря, из Национального музея в Стокгольме и частного собрания в Осло. См.: *Ícônes de Yougoslavie. Texte et catalogue* V. J. Djurić. Avant propos S. Radojčić. Belgrade, 1961, N 68, pl. LXXXIX; H. Kjellin. *Ryska Ikoner svensk och norst ägo*. Stockholm, 1956, ил. 51 на с. 169 и табл. VII.

ному прототипу.⁴⁰ Об этом говорят почти идентичные позы персонажей, детали изображения. Фигуры Авраама и Сарры единообразно закрывают ноги боковых ангелов, гиматии и покрывала праотцев развешаются одинаковыми складками и т. д.



«Троица ветхозаветная». Вторая половина XVI в. (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПРМ-1591).

Симптоматично не столько обращение в иконах Русского музея к определенным подтипам, сколько активное использование в них, равно как

⁴⁰ По этой схеме исполнен ряд одноименных произведений, в том числе «Троица ветхозаветная» рубежа XVI—XVII вв., ГРМ, инв. № ДРЖ 1040. Разм. 33,5×27,8×1,9. Поля парощенные. Реставрационные прописки. Икона поступила из ГЦРМ в 1934 г.

и в других одноименных памятниках этого времени, отдельных элементов ранее сложившегося традиционного библейского извода.

Сравнительный анализ большого количества произведений приводит к мысли, что в древнерусской живописи не было смены вариантов. В ней



«Троица ветхозаветная» из совмещенного деисусного и праздничного чинов. Вторая половина XVI в (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПКМ 1365).

одновременно существуют оба иконографических извода — как, условно говоря, рублевский, так и гостеприимства Авраама с их многочисленными подтипами. Четко разграничить эти варианты и подтипы не представляется возможным, тем более что и те и другие связаны в конечном счете с каноническим содержанием. Не обязательно поэтому изыскивать для каждого из памятников иконописи то или иное истолкование библейского рассказа или идеи троичности. В древнерусском искусстве разрабатывались

различные, в том числе промежуточные и смешанные решения.⁴¹ Ведь варианты интерпретации сюжета зависят не только от вкусов эпохи и специфики культурного центра, в котором создавалось произведение, но и от способов художественного воплощения темы.

Таким образом, говоря о догматическом (литургическом) варианте извода Троицы, нельзя, по-видимому, совсем не учитывать возможности присутствия в памятниках этого типа образов Авраама и Сарры, а также сцены заклания тельца.⁴²

Не следует, очевидно, объяснять рассматриваемый подтип извода с праотцами лишь тем, что в искусстве XVI в. получают широкое развитие повествовательные сюжеты и сложные многофигурные композиции.⁴³ Последнее не вызывает сомнений, но не исчерпывает вопрос о причинах совмещения в иконах этого типа догматического и библейского изводов.

Возможно, не случайно такой крупный иконограф, как Н. П. Кондаков (а вслед за ним Н. П. Сычев и Н. Н. Пунин), говорил о варианте, представленном рублевской «Троицей», как о «выделенном из общей сцены Сретения трех ангелов Авраамом и Саррой у дуба Мамврийского».⁴⁴

В любом случае поднятый вопрос требует специального изучения и тщательной разработки. В настоящее время можно только утверждать, что памятники древнерусской иконописи конца XIV—XVI в. не подтверждают общепринятого положения о смене в них одного извода другим.

Эти выводы подкрепляются также некоторыми материалами византийской и древнерусской патристики.

Лишь ранние отцы церкви рассматривают догмат троичности в библейско-историческом аспекте, как явление Аврааму и Сарре бога с двумя ангелами. Так толкуют тему Иустин Философ, Евсевий Кесарийский, Афанасий Александрийский, Елифаний Кипрский, Феодорит Киррский и некоторые западные мыслители,⁴⁵ например Ориген. Исключение, возможно, составляет лишь Иоанн Златоуст, который, как это следует из

⁴¹ Именно такого рода переходное, или промежуточное, решение дано и в ряде более ранних икон. Не составляет, очевидно, исключения (вопреки тому, что считает Г. В. Попов) среди ранних отечественных композиций ветхозаветной Троицы так называемая Зырянская Троица (Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 310. — См. воспроизведение иконы: А. А. Рыбаков. Художественные памятники Вологды XIII—начала XX века. Л., 1980, ил. 4—5). Она представляется вполне закономерным явлением, подобно клейму на «Четырехчастной» иконе из Георгиевской церкви в Новгороде, в котором использован другой вариант. Ряд переходных черт наблюдается в «Троице» Андрея Рублева, ставшей общепризнанным примером догматического типа. Отдельные особенности обоих вариантов соединяет в себе «Троица ветхозаветная» из Троице-Сергиевой лавры в Загорском музее. Опубликовавший икону Г. И. Вздорнов относит ее к догматическому изводу и считает, что она создана ранее «Троицы» Андрея Рублева (Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., с. 115, 119, 131—151, ил. на с. 116—118). См. также: Т. В. Николаева. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977, с. 24, 25—26, ил. 127.

⁴² Н. В. Малицкий, рассматривая одну из поздних исковских икон, замечает, что произведение «примыкает к Рублевскому типу с тем осложнением, что сюда введены фигуры Авраама и Сарры» (Н. М а л и ц к и й. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 43). Недооценку фигур праотцев в композициях «Троицы» отмечает и А. А. Салтыков (А. А. С а л т ы к о в. Иконография «Троицы ветхозаветной», с. 1).

⁴³ В XVI—XVII вв., как это справедливо констатируют В. И. Антонова и Н. Е. Мневa, «интерес к подробностям библейского рассказа возрастает. . . разрабатывается также и догматический вариант, осложняемый многообразными толкованиями» (В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог. . ., т. I, с. 208, примеч. 1). Г. В. Попов отмечает утрату «символической четкости под воздействием интереса к бытовым подробностям повествования» (Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . ., с. 351, 353).

⁴⁴ Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, с. 88; Н. П. Сычев. Икона св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре, с. 64; Н. Н. Пунин. Андрей Рублев, с. 44.

⁴⁵ Н. М а л и ц к и й. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 36—38; Г. И. Вздорнов. Новооткрытая икона «Троицы». . ., с. 122, 125.

апокрифического текста, на вопрос «Что высота небесная, и широта земная и глубина морская?» отвечает: «отец и сын и святой дух».⁴⁶ Знаменитое место из Евсевия, приведенное значительно позднее — в третьем защитительном слове против отвергающих иконы Иоанна Дамаскина,⁴⁷ ничего в данном отношении не объясняет. В своих догматических сочинениях Иоанн Дамаскин, останавливаясь на вопросе о Троице, понимает ее как «...единое божество, единую силу, единое хотение, единое действие... в трех совершенных ипостасях познаваемую и поклоняемую... в отца и сына и духа святого».⁴⁸

Афанасий Александрийский «первый раз соединил неразрывной связью мысль о Логосе как принципе миротворения с учением о нем как принципе искупления»,⁴⁹ т. е. придал ему, в отличие от неоплатоников, для которых троичность фигурирует лишь как три проявления единого начала, чисто христианский характер. Впоследствии Исаак Сирин считает, что до созерцания тайн духовного видения Троицы надо дорасти. Оно достигается путем любви. «И когда достигнем мы любви, — пишет он, — тогда достигли мы бога, и путь наш совершен, и пришли мы к острову тамошнего мира, где отец и сын и дух святой».⁵⁰ Для Исаака Сирина Троица является поэтическим символом «обручального залога» души, познавшей смирение и целомудрие.⁵¹ Эта мысль еще более четко развивается в учении Григория Синаита, прямо говорящего о «едином в трех лицах боге». Для него «Троица... неслиянна, ...единый триипостасный бог... Он все содержит и о всем промышляет чрез сына во святом духе; и не один из них... не именуется и не смыслится сущим вне или особо от других».⁵² Это уже четкая догматическая программа.

Не вдаваясь в существо разнообразных богословских воззрений по тринитарному вопросу, отметим лишь, что различия в истолковании догмата троичности фактически продолжают до конца IV в., «когда учение о св. Троице достигло окончательной победы».⁵³ Поэтому вряд ли правомерно усматривать смену догматических требований и иконографических изводов на рубеже XIV—XV вв. Думается, что и писатели и иконописцы подходили к вопросу об изображении Троицы, имея в виду ее догматическое истолкование, но не исключали и подробностей библейского сюжета, т. е. вводили в изображение праотцев. В этом не было разночтения, так как библейский рассказ наглядно подтверждал догматическое доказательство. И поэтому, может быть, не стоит рассматривать «Троицу» со сценой заклания тельца как возврат к наиболее устойчивому иконографическому варианту.⁵⁴ Однако не тринитарные споры на рубеже XIV—XV вв., как это считает К. Онаш,⁵⁵ привели к созданию «Троицы» Рублева. Ортодок-

⁴⁶ См.: «Слово Иоанна Златаустаго, Василия Великого, Григория Богослова» (из Цветника 1665 года, Московской Синодальной Библиотеки, № 908, л. 120—129). — В кн.: Н. Тихонов. Памятники отреченной русской литературы, т. II. М., 1863, с. 436.

⁴⁷ Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина, т. 1. СПб., 1913, с. 415—416.

⁴⁸ Там же, с. 166; см. также с. 167—175.

⁴⁹ А. Спасский. История догматических движений в эпоху Вселенских соборов (в связи с философскими учениями того времени), т. 1. Тринитарный вопрос (История учения о св. Троице). Сергиев Посад, 1914, с. 194.

⁵⁰ Исаак Сирянин. Подвижнические наставления. — В кн.: Добротолюбие, в русском переводе, т. II. М., 1913, с. 744. См. также с. 694.

⁵¹ Там же, с. 754.

⁵² Григорий Синаит. Главы о заповедях и догматах, угрозах и обетованиях, — еще же — о помыслах, страстях и добродетелях. — и еще — о безмолвии и молитве. — В кн.: Добротолюбие, в русском переводе, т. V. М., 1900, с. 185—186.

⁵³ А. Спасский. История догматических движений... с. 608—609.

⁵⁴ Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери... с. 354.

⁵⁵ К. Onasch. Andrej Rublev. Byzantinisches Erbe in russischer Gestalt. — Acten des XI internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958. München, 1960, S. 427—429. См.: Г. И. Вздоров. Новооткрытая икона «Троицы»... примеч. 93 на с. 151.

сальная точка зрения не прекращала своего существования. Даже в апокрифической литературе она ярко дает себя знать. Например, в двух редакциях Соловецкой Палеи, приведенных И. Я. Порфирьевым, наряду с пространным рассказом о трех странниках, явившихся Аврааму и Сарре, недвусмысленно говорится в одном случае о «как бездушных» ногах странников, в другом, что это были отец, сын и святой дух.⁵⁶

Что касается русских мыслителей, то у них, за исключением, возможно, Кирилла Туровского,⁵⁷ мы находим неизменно догматическое истолкование Троицы, которого придерживается и Елифанй Премудрый с его воспеванием троичности божества в «Житии Сергия».⁵⁸

Еще выше значение идеи троичности поднимает Иосиф Волоцкий, который подробно останавливается на ней в «Послании архимандриту Вассиану о Троице»⁵⁹ и в «Словах» о почитании икон, — в частности, в «Слове на ересь новгородских еретиков, глаголющих, яко не подобает писати на иконах святую и единосущную троицу».⁶⁰ Учение о явлении Аврааму не трех лиц Троицы, а бога с двумя ангелами давно считалось ересью,⁶¹ и непонимание этого различия едко высмеивается волоколамским игуменом. Поэтому естественно, что в Иосифо-Волоколамском монастыре была создана строго догматическая икона «Ветхозаветной Троицы»⁶² (см. примеч. 9).

Распространение икон Троицы со второй половины XIV до XVI в. включительно объясняется рядом причин, в том числе борьбой с антихристианскими течениями,⁶³ с многочисленными «ересями». Максим Грек защищает, например, догмат троичности в «Слове на арменское зловерие».⁶⁴ Наконец, «крупнейшим в феодальной Руси представителем „троичной философии“ был, — по словам А. И. Клибанова, — знаменитый публицист и писатель середины XVI в. Ермолай-Еразм», исходивший, как и Елифанй Премудрый, из понимания троичности как основы миропорядка.⁶⁵ В своем сочинении «Всякому верующему во святую троицу» он говорит о троичном единстве как о возведенной в божественное достоинство гармонии, определяет Троицу как любовный союз бога-отца, сына, духа, который «является всеконечным осуждением контрастов и противоречий».⁶⁶

⁵⁶ И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — СОРЯС, т. XVII, 1877, с. 57, 135—136, 225—227.

⁵⁷ См. отрывок из «Слова в новую неделю по пасце», приведенный К. Калайдовичем: «Веруй ми, Фома, и познай мя, якоже Аврам, к нему же под сень с двема ангелом придох, и ты познав мя, Господа мя нарече» (К. Калайдович. Памятники российской словесности XII века. М., 1821, с. 25. Цит. по: Г. И. Вздорнов. Новотворенная икона «Троицы». . . , с. 125).

⁵⁸ ПДП, вып. 58. СПб., 1885. См.: А. И. Клибанов. 1) Реформационные движения в России в XIV—XVI вв. М., 1960, с. 160—161; 2) К характеристике мировоззрения Андрея Рублева. — В кн.: Андрей Рублев и его эпоха. Сб. статей под ред. М. В. Алпатова. М., 1971, с. 94, 99—100.

⁵⁹ См.: Послания Иосифа Волоцкого. Подгот. текста А. А. Зимина и Я. С. Лурье. М.—Л., 1959, с. 139—144. См. также: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI века. Приложение. Источники по истории еретических движений XIV—начала XVI века. М.—Л., 1955, с. 306—309.

⁶⁰ См.: Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения. . . , Приложение, с. 360—373.

⁶¹ Н. Малицкий. К истории композиции ветхозаветной Троицы, с. 41.

⁶² Отмечено Г. В. Поповым. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . . , с. 311.

⁶³ В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа, с. 34—35.

⁶⁴ А. И. Иванов. Литературное наследие Максима Грека. Характеристика, атрибуции, библиография. Л., 1969, с. 115—116. См. также: И. А. Клибанов. Реформационные движения в России. . . , с. 162.

⁶⁵ А. И. Клибанов. К характеристике мировоззрения Андрея Рублева, с. 96, см. также с. 97.

⁶⁶ А. И. Клибанов. Сборник сочинений Ермолая—Еразма. — ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, с. 186; см. также с. 178, 185, 187.

Своеобразной защитой от «ересей» важнейшего догмата христианской религии выглядит и постановление Стоглавого собора. Опираясь на суждения отцов вселенской церкви, собор вновь определяет ранее принятые, но «поисштатавшиеся» каноны. Ортодоксальный ответ церковников на вопрос Ивана Грозного не вносит ничего нового, а только опять предлагает «писать живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочие пресловущий живописцы, и подписывати святая Троица, а от своего замышления ничтоже претворяти».⁶⁷

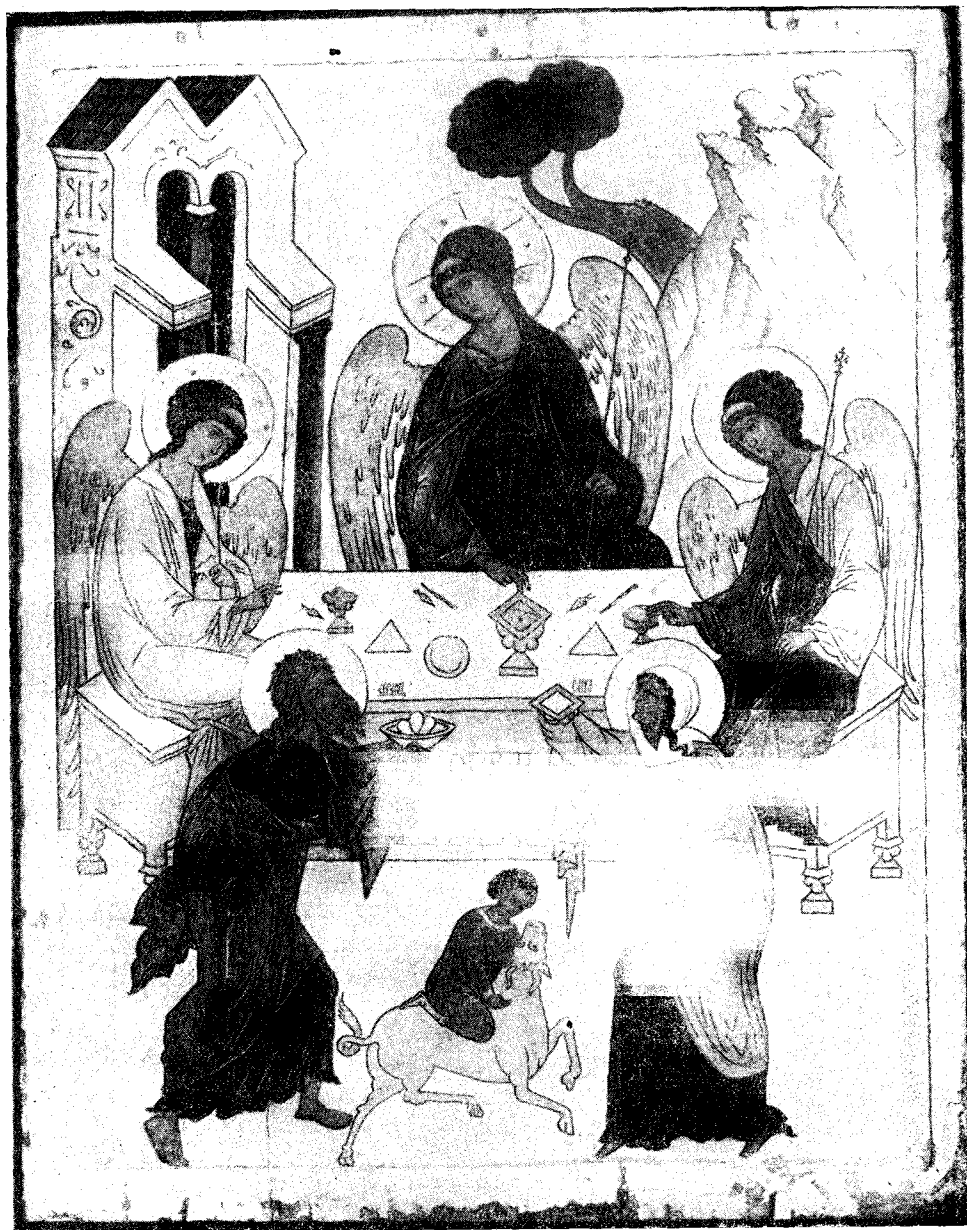
Обращение Стоглавого собора к Рублеву носит риторический характер. Символическое, но и глубоко поэтическое, созвучное народным основам культуры решение темы ветхозаветной Троицы, данное Андреем Рублевым, чуждо живописи развитого XVI в. После вселенских соборов середины этого столетия искусство все более регламентируется. Учитывая строгий диктат, можно лишь удивляться, что иконописцы как середины XVI в., так и последующего времени, не выходя, казалось бы, за пределы требований, остаются художниками и создают не мертвые копии, а значительные, не похожие друг на друга произведения искусства. Так, мастер, написавший «Троицу ветхозаветную» с Климентом и Иоанном Предтечей, ни в иконографическом, ни в стилистическом плане не повторяет решения живописца, исполнившего несколько ранее по той же схеме другой одноименный памятник. Художественное содержание произведений разное, хотя и тому и другому свойственна некоторая двойственность, особенно заметная в более поздней иконе (отвлеченность темы и подчеркнутая конкретность ее реализации). Идейная направленность обоих памятников вполне ортодоксальна, но при этом «Троица» середины XVI в. исполнена в одном варианте извода, а произведение третьей четверти того же столетия исходит из другого его типа. И к тому же на обеих иконах изображены праотцы. Поэтому следует, по-видимому, констатировать не только пристрастие живописцев к пространному повествованию, но и их приверженность к традиционной, устойчиво бытовавшей интерпретации сюжета. Наглядность всегда была свойственна новгородским художникам, мыслящим конкретными образами. Кроме того, так изображали Троицу в XIV в., в период наибольшего могущества Великого Новгорода.

Подводя итоги, необходимо также отметить, что как в первой, так и во второй иконах Русского музея дают себя знать не только связи с литературной основой, но и косвенное отражение исторической действительности. Обращение к различным вариантам извода говорит о том, что наряду с прямым следованием заданной высшим духовенством сугубо ортодоксальной иконографической схеме («Троица» третьей четверти XVI в.) мастера не менее активно используют и другой, ранее широко известный извод («Троица» середины XVI в.).

Художественное содержание искусства, к которому имеет прямое отношение интерпретация сюжетов его памятников, не может сводиться к толкованию религиозной догмы. Применительно к живописи иконографические типы не следуют буквально за богословской мыслью времени и не сменяют друг друга, а лишь преобладают в произведениях той или иной эпохи, того или иного круга. В ряде случаев, как об этом свидетельствуют иконы «Троицы ветхозаветной» Русского музея, наблюдается одновременное существование обоих вариантов извода. А это, в свою очередь, позволяет поставить вопрос об активной роли в произведениях средневековой иконописи художественного замысла.

⁶⁷ Стоглав. Казань, 1887, с. 79.

церкви в Новгороде.⁸ Второй, отличающийся созерцательным подходом к решению темы, четко выражен в «Троице» Андрея Рублева, а также в од-



«Троица ветхозаветная». Середина XVI в., разм. 148,9×113,5×3,2 (ГРМ, ДРЖ 2126).

ноименных произведениях из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря⁹ и из Воскресенского собора в Кремле г. Коломны.¹⁰

⁸ ГРМ. См.: Novgorod Icons 12—17 th century. Preface by academician Dmitry Likhachov. Introduction by Vera Laurina and Vasily Pushkariov. Phaidon. Oxford, 1980, p. 28—29, pl. 66—70.

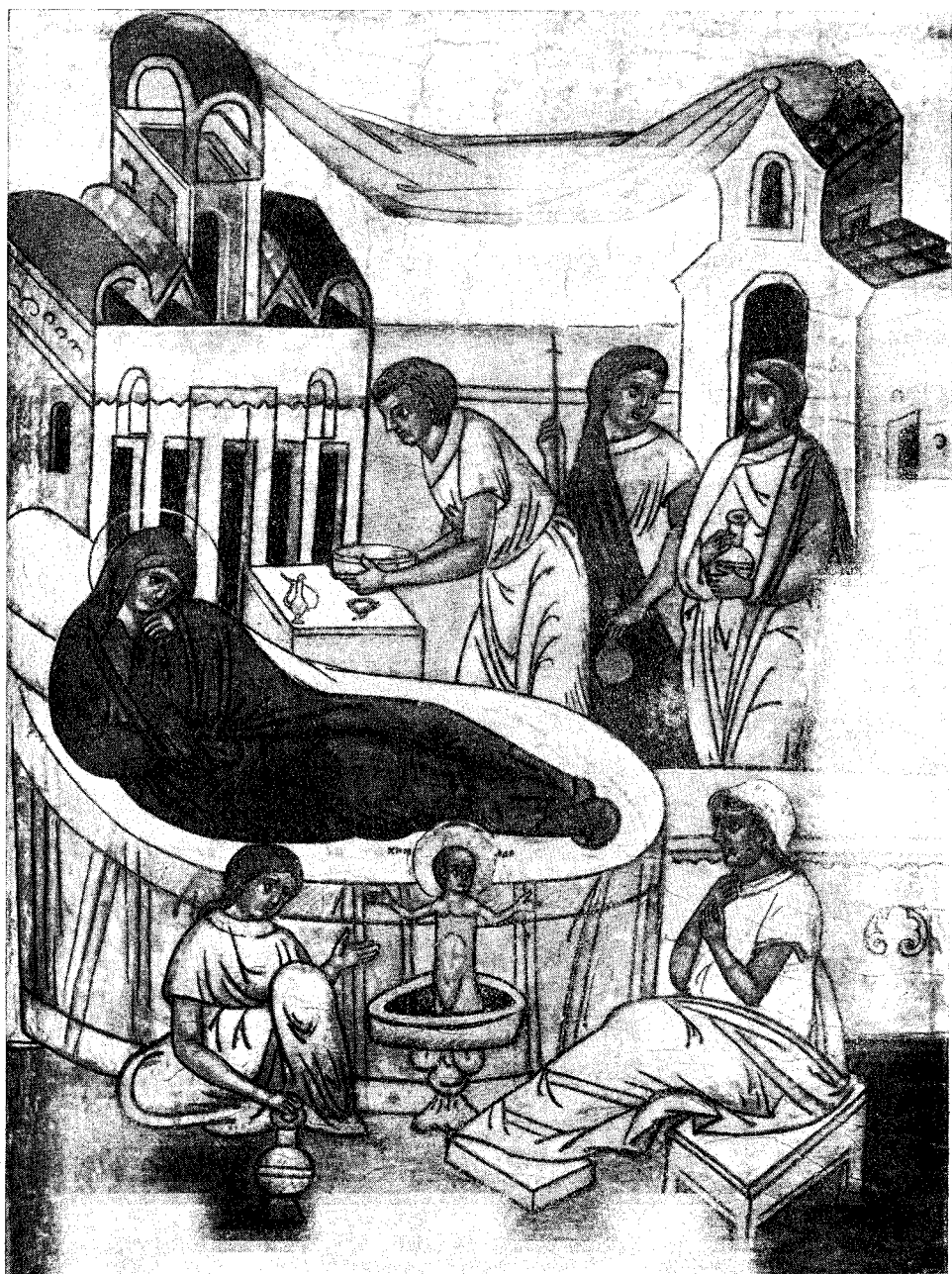
⁹ Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. См.: Г. В. Попов, А. В. Рындина. Живопись и прикладное искусство Твери. . . , № 18, ил. на с. 207, 209, 434—435. См. также: Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV—начала XVI века. М., 1975, табл. 129, 130.

¹⁰ ГТГ. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мцева. Каталог. . . , т. I, № 283.



«Троица ветхозаветная с Климентом и Иоанном Предтечей». Третья четверть XVI в.,
разм. 116,3×89,2×3,8 см (ГРМ, ДРЖ 1750).

очень похожи лики Сарры на обоих памятниках Русского музея. Почти такие же профили у слуг в сцене заклания тельца на иконе «Премудрость созда себе дом» из Мало-Кириллова монастыря близ Новгорода, исполнен-



Рождество Николы (Клеймо иконы «Никола Зарайский»). Вторая половина XVI в. (Горьковский гос. художественный музей, инв. № 10).

ной около 1548 г.²¹ Близкого типа лики в клеймах «Николы Зарайского» второй половины XVI в. Горьковского музея,²² в особенности в сцене

²¹ См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог. . . , т. II, № 365, ил. 3—5; Novgorod Icons, p. 41, pl. 205, 206.

²² Живопись древнего Новгорода. . . Каталог, № 150.

ному прототипу.⁴⁰ Об этом говорят почти идентичные позы персонажей, детали изображения. Фигуры Авраама и Сарры единообразно закрывают ноги боковых ангелов, гиматии и покрывала праотцев развешаются одинаковыми складками и т. д.



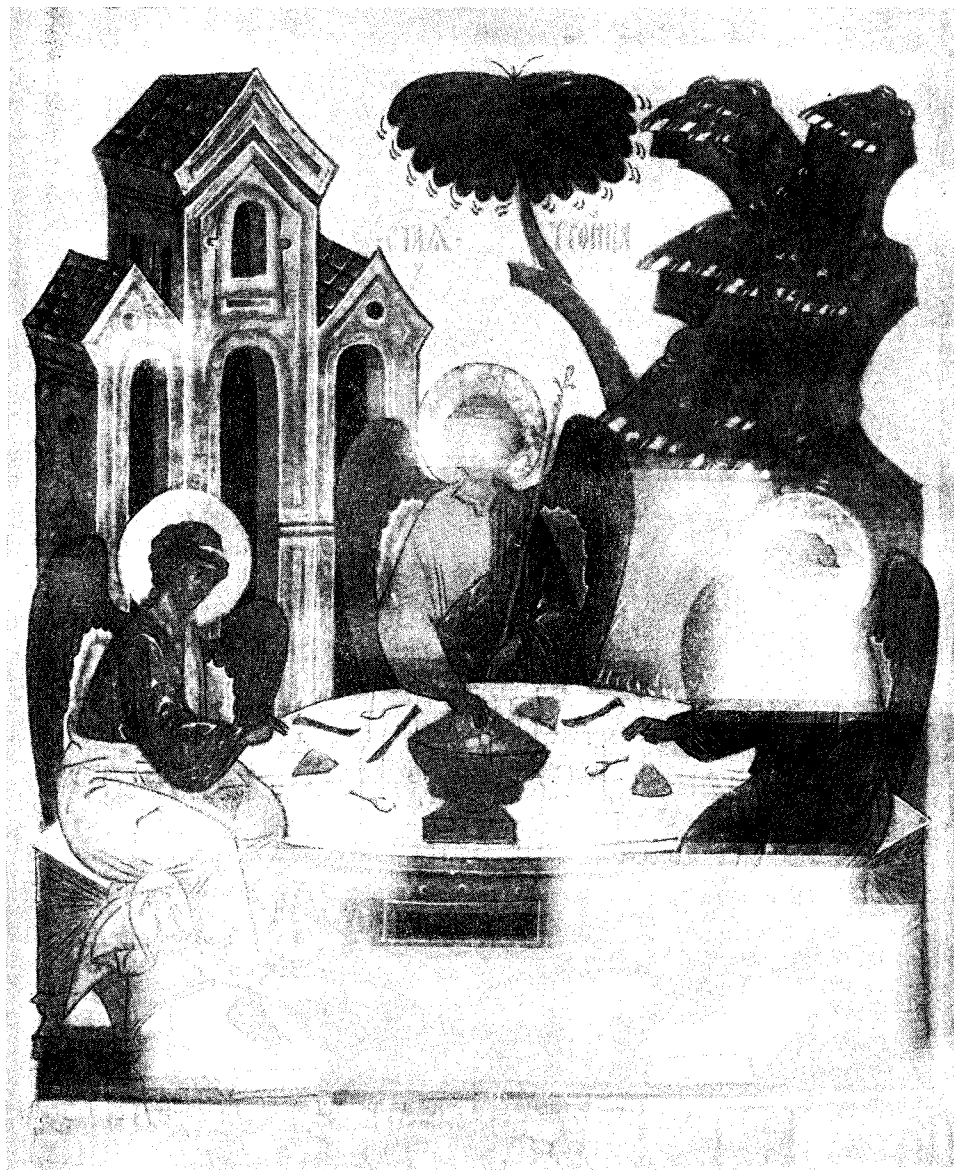
«Троица ветхозаветная». Вторая половина XVI в. (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПКМ-1591).

Симптоматично не столько обращение в иконах Русского музея к определенным подтипам, сколько активное использование в них, равно как

⁴⁰ По этой схеме исполнен ряд одноименных произведений, в том числе «Троица ветхозаветная» рубежа XVI—XVII вв., ГРМ, инв. № ДРЖ 1040. Разм. 33,5×27,8×1,9. Поля нарощенные. Реставрационные прописки. Икона поступила из ГЦРМ в 1934 г.

и в других одноименных памятниках этого времени, отдельных элементов ранее сложившегося традиционного библейского извода.

Сравнительный анализ большого количества произведений приводит к мысли, что в древнерусской живописи не было смены вариантов. В ней



«Троица ветхозаветная» из совмещенного деисусного и праздничного чинов. Вторая половина XVI в. (Псковский историко-архитектурный музей, инв. № ПРМ 1365).

одновременно существуют оба иконографических извода — как, условно говоря, рублевский, так и гостеприимства Авраама с их многочисленными подтипами. Четко разграничить эти варианты и подтипы не представляется возможным, тем более что и те и другие связаны в конечном счете с каноническим содержанием. Не обязательно поэтому изыскивать для каждого из памятников иконописи то или иное истолкование библейского рассказа или идеи троичности. В древнерусском искусстве разрабатывались