

Ю. Н. ДМИТРИЕВ

### Мелётовские фрески и их значение для истории древне-русской литературы

Двадцать пять лет тому назад, в 1925 г. в старой церкви псковского села Мелётово — прежнего погоста — К. К. Романов обнаружил несколько фрагментов фресковых росписей.<sup>1</sup>

Погост стоял в древности на большой дороге из Пскова в Новгород и далее на Москву, у новгородского рубежа Псковской земли. В летописях Мелётово упоминается несколько раз в связи с различными событиями на границе. Его каменный храм во имя Успения богородицы, сохранившийся до наших дней, был построен в 1461 или в 1461—1462 гг.<sup>2</sup>

Следы стеновой живописи обнаружались в разных местах здания в результате осыпания позднейших побелок и штукатурок стен. К. К. Романов мог видеть лишь небольшие фрагменты фресок, которые он тщательно описал и отчасти издал.<sup>3</sup> Впоследствии участки росписи, освобожденные от позднейших наслоений, увеличились в результате небольшой расчистки, произведенной в 1933 г. Центральными Государственными реставрационными мастерскими. Все же открыта была только незначительная поверхность росписи, и судить о живописи можно было лишь в самых общих чертах. Но уже с открытием первых фрагментов было ясно, что мелётовская стенопись имеет важное историко-художественное значение и займет в истории древне-русской живописи совсем особое место.

Однако роспись находилась в плохом состоянии и разрушалась. Некоторые из фрагментов, о которых К. К. Романов писал как о хорошо сохранившихся, через двадцать-двадцать пять лет оказались частично или полностью утраченными. Поэтому осенью 1949 г. по инициативе автора этой статьи были осуществлены некоторые меро-

---

<sup>1</sup> К. К. Романов. Мелётово как источник истории Псковской земли. Пробл. ист. док. обл., № 9—10, 1934, стр. 143.

<sup>2</sup> Там же, стр. 143, 144.

<sup>3</sup> Там же, стр. 144 и 148—153.

приятия по укреплению и сохранению фресок. Одновременно, в интересах дальнейшего исследования росписи, была продолжена расчистка живописи, что, кстати сказать, является одним из средств, способствующих ее сохранению. Обследование поверхности стен устанавливает, что, по отношению к целому, роспись уцелела лишь в небольшой своей части, причем, как показали расчистки, во многих случаях остались только фрагменты отдельных композиций или фигур.

Хотя еще не все сохранившиеся части росписи освобождены от слоев побелок и штукатурок, которые их закрывают, однако результаты работ 1949 г. были значительными не только в отношении площади вновь открытой живописи и прекрасной сохранности многих ее участков, но также и по важности того, что было обнаружено. Не говоря о художественных достоинствах фресок, научное значение их выходит за пределы истории древне-русской живописи. Некоторые изображения, впервые встречаемые в русском искусстве, дадут новый материал также и исследователям других областей культуры Древней Руси, в частности, они будут важны историку древне-русской литературы. В настоящей статье я хотел бы остановиться именно на этой стороне мелётовской росписи и обратить внимание на одну из фресок, главный интерес которой заключается в том, что на ней изображено, в частности, в ее сюжете. Но так как мелётовские фрески мало кому знакомы, а вновь открытые изображения и вовсе неизвестны, — необходимо предварительно дать некоторое представление о росписи в целом, о ее стилистических особенностях — в той мере, в какой о них можно судить по сохранившимся и расчищенным фрагментам.

\* \* \*

Время, когда церковь Успения в Мелётове была украшена стеной живописью, устанавливается точно записями псковских летописей: работы по росписи храма начались в 1465 г.<sup>1</sup> и в том же году были окончены,<sup>2</sup> т. е., как обычно для того времени, роспись была выполнена в течение одного лета. Эти сведения, сообщенные летописями, дополняются надписью, помещенной в арках портала, обрамляющего западный вход в церковь. Она сделана в той же технике, что и живопись, и тем же почерком, что и тексты на некоторых фресках внутри здания, в частности на свитках святителей, изображенных в алтаре. Надпись издавалась уже дважды, но оба раза с большими ошибками.<sup>3</sup> Я привожу ее снова полностью.

Надпись, расположенная в две строки, сохранилась не полностью: начало и конец каждой строки утрачены. В ней говорится следующее

<sup>1</sup> Полное собрание русских летописей, т. IV, стр. 229.

<sup>2</sup> Псковские летописи, вып. I. Подготовил к печати А. Насонов. М.—Л., 1941, стр. 71.

<sup>3</sup> В. А. Богусевич. Мелётовская надпись. Пробл. ист. докапит. общ. № 7—8, 1934, стр. 166—168; К. К. Романов, ук. соч., стр. 153, 154.

(в прямые скобки поставлены утраченные места, восстанавливаемые по смыслу):

„[Лѣта 6973 г. подписана бысть ц]рквь си и притвор сѣи повелѣнем рабъ бжихъ старость храма стѣи бца... || ... Захарьниа (так!) Путкова псковьского посадника и Іакова Іунова<sup>1</sup> (так!) Кротова псковьского [посадника]...“.

Из двух имен, названных надписью, имя Якова Ивановича Кротова хорошо известно в истории Пскова: деятельность его как посадника освещается на протяжении четверти столетия (с 1461 по 1485 г.) многочисленными фактами, сообщаемыми летописями.<sup>2</sup> Я. И. Кротов — один из виднейших представителей господствующих слоев псковского общества второй половины XV в. Будучи посадником, Кротов являлся в то же время и главою всего псковского купечества в качестве „купецького старосты“ „всех рядовичъ купцов“.<sup>3</sup> Этот псковский патриций был, следовательно, одним из крупнейших купцов Пскова. Вместе с тем он представлял собою, повидимому, также и крупного землевладельца. То обстоятельство, что Путков и Я. Кротов являлись старостами мелетовской церкви, говорит о их прочной — и, конечно, хозяйственной — связи с Мелетовым. Эту связь естественно видеть в земельных владениях, а не в торговых делах, как думал К. К. Романов,<sup>4</sup> так как Мелетово не было таким центром, который мог стать средоточием постоянных и значительных торговых операций псковского купца. Известно, что сыну Я. И. Кротова, Григорию Яковлевичу Кротову — также псковскому посаднику — принадлежала пустошь Кротова, находившаяся в „Прудцкой засаде“; этой пустошью он владел совместно с Иваном Кротовым:<sup>5</sup> вероятно она была отцовским наследством.

Посадник Путков, имя которого в надписи не уцелело, в летописях не упоминается. Но в надписи Я. И. Кротов уступает ему первое место, что указывает на более значительное общественное (имущественное) положение Путкова по сравнению с этим крупным псковским купцом, землевладельцем, купеческим старостою и посадником.

Итак, роспись сделана „повелением“ двух псковских посадников, тесно связанных с Мелетовым и являвшихся старостами его храма.

Однако надпись, которая говорит об этом и которая сохранилась неполностью, может быть понята различно. Выражение „повелением раб божиих старост храма святой богородицы“ могло означать, что роспись сделана по заказу, на средства Путкова и Кротова. Именно так понимали надпись В. А. Богусевич, который ее открыл,<sup>6</sup> и

<sup>1</sup> Следует читать Іуанова.

<sup>2</sup> Служебная биография Я. И. Кротова за указанные двадцать пять лет внимательно прослежена К. К. Романовым по летописям (ук. соч., стр. 154—156). •

<sup>3</sup> Псковские летописи, 1, стр. 71.

<sup>4</sup> К. К. Романов, ук. соч., стр. 156.

<sup>5</sup> Сборник Архива Министерства юстиции М., 1904, стр. 185.

<sup>6</sup> В. А. Богусевич, ук. соч., стр. 167.

К. К. Романов:<sup>1</sup> оба они видели в росписи „боярский заказ“. Но смысл надписи мог быть иным, и выражение „повелением... старост храма“ могло указывать на руководство, распоряжение делом, осуществленным по воле, на средства прихожан при том или ином участии обоих посадников. В самом деле, Мелётовская надпись сходна с летописной записью о другой работе, выполненной при участии Я. И. Кротова. В том самом году, когда расписывалась церковь Мелётова (т. е. в 1465 г.), в Пскове „избиша железом“ церковь во имя Веры, Любви, Надежды и Софии — патрональный храм псковских купцов. Сделано это было „повелением раба божия старосты купецкого Якова Ивановича Кротова и всех рядовичь купцов“.<sup>2</sup>

Сохранившаяся часть Мелётовской надписи и начальная часть летописного текста составлены в одних и тех же выражениях, вместе с тем ясно, что летопись назвала Я. И. Кротова, как главу, представителя купеческой организации. Следовательно, надпись портала могла иметь тот же смысл, что и летописная запись и говорит о том, что роспись выполнена „... повелением раб божиих старост храма святяга богородицы... Захарьина Путикова... и Якова Иванова Кротова... и всех прихожан“, причем такой смысл надпись могла иметь и в том случае, если в утраченном конце ее прихожане не упоминались, поскольку Путков и Я. Кротов названы как старосты храма, т. е. лица, возглавлявшие прихожан.

Было бы неосторожно, поэтому, подходить к изучению мелётовской росписи с убеждением, что это — непременно „боярский заказ“, особенно имея в виду некоторые ее стилистические свойства, объяснения которым следует, вероятно, искать не в „боярском заказе“, а в выражении интересов более широких общественных слоев. Следует, кстати, сказать, что значение „боярского заказа“ в развитии искусства Пскова было менее значительным, чем в Новгороде. В строительстве Пскова, например, большую роль играли различные объединения: уличан, прихожан и т. п.

\* \* \*

После расчистки новых фрагментов мелётовских фресок, произведенной в 1949 г., ясно определились две различные манеры живописи, принадлежащие, повидимому, двум, а не более художникам. Фрагменты расположены в разных частях здания, и поэтому возможно, что эти два художника исполнили всю роспись. Хотя с XV в., вслед за изменениями стиля и содержания стеной живописи, роспись отдельной церкви стала выполняться уже не одним-двумя мастерами, как то было обычно в предшествующие века, а несколькими, однако при небольших размерах Мелётовского храма его стенопись могла быть сделана двумя лицами.

<sup>1</sup> К. К. Романов, ук. соч.

<sup>2</sup> Псковские летописи, 1, стр. 71.

Оба мастера работали в приеме так называемой „монохромной“ живописи, т. е. живописи, исполненной небольшим количеством красок (в данном случае, как и обычно — красно-коричневой, желтой, белой и — для фонов, а также некоторых теней — синей), при этом преобладает красно-коричневый цвет, и роспись производит впечатление одноцветной. В таком приеме сделаны несколько русских стенописей XIV в.: роспись Снетогорского монастыря под Псковом (1314 г.), ряд фресок Новгорода, в том числе стенопись церкви Спаса Преображения на Ильине улице, исполненная в 1378 г. Феофаном Греком. Однако русскому искусству „монохромная“ живопись была известна уже ранее, в XIII и в XII вв.

Один из двух авторов мелётовской росписи, фрески которого только теперь были обнаружены, оказался по манере письма поразительно близок к только-что названному Феофану Греку — одному из самых больших мастеров Древней Руси. Неожиданно из-под слоев побелки, удаленных реставраторами, открылись изображения, которые, казалось, могли бы находиться на стенах новгородской церкви Спаса на Ильине. Неожиданно это было потому, что мелётовские фрески отделены от новгородской росписи восемьюдесятью семью годами, т. е. без малого столетием, и шестьдесят лет отделяют их от последней упомянутой летописью работы Феофана, исполненной в Москве (роспись Благовещенского собора в Кремле, 1405 г.).<sup>1</sup> Вместе с тем женская голова, открытая с северо-западной части Мелётовской церкви, на арке под хорами, сходна почти до полного тождества с новгородскими фресками Феофана. Правда, отнюдь не все, что написано этим мастером Мелётова, в такой же степени близко к феофановским фрескам. Тип мужских лиц, например, у него совсем иной. Однако это — тип не псковского и не новгородского искусства, а искусства среднерусского. Более того, мужские головы мелётовских фресок нашего мастера, например в изображении „Уверения Фомы“ или „Омовения ног“, чрезвычайно близки к совершенно определенному произведению московской живописи начала XV в.: это — те же головы, что и на фресках Успенского собора во Владимире, написанных в 1408 г. Андреем Рублевым и Даниилом Черным, притом не только типы лиц, но и приемы исполнения остаются одинаковыми, насколько одинаковыми могут быть приемы исполнения у двух разных художников.

Происхождение автора мелётовских фресок неизвестно. Но откуда бы он ни был родом — искусство его сложилось не на псковской почве. С псковской школой живописи, обладающей очень своеобразными особенностями, оно ничем не связано. Как художник он принадлежит Средней России, Москве.

Нет ничего удивительного в том, что этот мастер оказался в Псковской земле. Мастерам, исполнявшим стенные росписи, и прежде и

<sup>1</sup> И. Э. Грабарь. Феофан Грек. Казань, 1922, стр. 4.

позднее приходилось совершать далекие путешествия в поисках работы или подражаясь на работу.

Второго участника работ по росписи Мелётовского храма следует признать псковским мастером: с одной стороны, его стиль не имеет ничего общего ни с новгородским, ни со среднерусским искусством, с другой — в его фресках можно отметить ряд типично псковских особенностей. Такими особенностями являются плоскостность композиции, характерная для несколько архаичного стиля псковской живописи,<sup>1</sup> проявляющееся в ней стремление к узорности, что нашло свое выражение, в частности, в орнаментальном обрамлении композиций, заменившем обычные гладкие красные полосы. Далее следует отметить „псковский“ тип некоторых лиц,<sup>2</sup> впрочем не столь сильно выраженный, как в других псковских памятниках, а также отдельные мелкие признаки, такие, например, как орнамент из крестиков с расширенными округленными концами, который можно найти уже в снетогорской росписи 1313 г.

Оба мастера имели в работе примерно равное значение: оба они расписывали как главные части здания, например алтарь, так и второстепенные.

Как было сказано, от росписи сохранилась только небольшая часть, а то, что уцелело, расчищено еще не полностью. Вместе с тем в числе немногих фрагментов стенописи, известных в настоящее время, находится ряд изображений, которые ни ранее, ни позднее не входили в состав русских росписей, притом изображений вообще редких в древне-русском искусстве или даже вовсе неизвестных в других его памятниках — не только в стенописях, но и в станковой живописи и миниатюре. В этом отношении мелётовская роспись (даже в той незначительной ее части, которая сохранилась и расчищена) отличается оригинальностью содержания — особенность характерная для Пскова: новизна, необычность сюжетов или их трактовки составляют одно из отличительных свойств его искусства, не раз возбуждавшего сомнения и недоумения современников — новгородцев и москвичей.

Подобные необычные изображения, подчас загадочные — поскольку содержание их остается неясным — есть у обоих мастеров. Это не противоречит тому, что было сказано о происхождении искусства первого из них, так как выбор тем мог принадлежать не художнику, а заказчику росписи. Однако в данном случае нас будут интересовать только несколько фресок второго мастера. Фрески эти имеют прямое отношение к псковской письменности, псковской литературе и дают новый материал для их истории.

В среднем отделении западной части здания мастер-пскович написал несколько композиций, иллюстрирующих легенды о богородице. Из них

<sup>1</sup> Ю. Н. Дмитриев. Древне-русское искусство (Путевод. по Русск. муз.). Л., 1939, стр. 34.

<sup>2</sup> Там же.

полностью или почти полностью сохранились две, от третьей же остался лишь небольшой фрагмент. Все три композиции расположены в одном ряду, образуя нижний пояс росписи. Две из них находятся на южной стене указанного отделения, над аркой, и составляют только часть фриза этой стены: другая часть его погибла. Третья композиция написана рядом с ними на западной стене, по левую сторону от входа. Возможно, что цикл иллюстраций к легенде состоял из большего числа изображений, продолжался по той же южной стене и переходил на противоположную, северную сторону указанной части здания.

Первая из сохранившихся композиций, находящаяся на южной стене, состоит из двух частей. Вверху, в середине, представлена богоматерь в сиянии; слева от нее стоит неизвестный святой, одетый в хитон и гиматий, быть может, апостол; справа — монах; оба обращены к богоматери. Внизу, в углу написаны тот же святой и тот же монах, взаимно обращенные один к другому. Изображение сопровождалось длинной, многострочной надписью, от которой осталось только несколько отдельных букв.

О содержании второй композиции, почти полностью утраченной, сказать ничего нельзя. Третья — находящаяся на западной стене — привлекает особое внимание. Она также распадается на две части. Вверху ее изображено ложе с лежащей женщиной. На женщине — белая рубашка с короткими рукавами; одеяло с шитой каймой не покрывает всего тела, но оставляет открытыми обнаженные ноги и подол рубашки. Позади ложа стоит богоматерь, склоненная к лежащей; левая рука богоматери поднесена к груди, тогда как положение правой неясно, быть может ее не было видно. Скорбная поза этой фигуры очень выразительна. Внизу представлено следующее: в середине сидит музыкант, играющий на смычковом инструменте, слева (считая от зрителя) — толпа, состоящая из мужчин и женщин, справа — пляшущая женщина. Итак изображены два эпизода какого-то рассказа: сцена праздника, веселия, пляски, относящаяся, надо полагать, к началу рассказа, и последующая сцена исцеления или явления богоматери некоей женщине. Надписей, поясняющих изображенное, не сохранилось, за исключением двух слов, отнесенных к одному из персонажей. Сюжет третьей композиции, так же как и первой, остается для меня невыясненным. Но об этих сюжетах мы будем говорить несколько позднее, теперь же обратимся к одной из фигур третьей фрески.

Художник, изображая бытовую сцену, сцену праздника, пляски, с особым интересом отнесся к музыканту. Он выделил последнего композиционно, сделал его фигуру центральной, посадил очень торжественно на седалище, напоминающее престол, т. е. представил этого музыканта сходно, например, с царем Давидом, который изображался играющим на гуслях, сидя на троне, подобном по форме седалищу мелетовской фрески. Повидимому, привычный образ библейского царя-псалмопевца послужил образцом автору композиции. Но музыкант

мелётовской фрески — лицо иного рода. По сторонам его головы сохранилась надпись, состоящая из двух слов и поясняющая — кто здесь изображен. Слева стоит слово „АНТЬ“, — это имя или часть имени музыканта, справа написано: „СКОМОРОХ“.

Итак, на мелётовской фреске мы находим едва ли не первое и единственное до XVII в. изображение скомороха в русской живописи. Это придает ей особый интерес и значение. Следует вспомнить, конечно, фигурки музыкантов-гусяров, включенные в контур заглавных букв русских рукописных книг XIV—XVI вв. или изображенные на серебряных широких браслетах XII—XIII вв. Однако подобные орнаментализованные изображения схематичны, условны, и не могут идти в сравнение с живописным изображением мелётовской фрески, реалистичным, если не по стилю, то по точности передачи подробностей. Известна также миниатюра так называемой „Кенигсбергской“ летописи с изображением играющих на различных инструментах и пляшущих людей.<sup>1</sup> Но нельзя быть уверенным, что миниатюрист представил здесь профессиональных скоморохов, так как рисунок иллюстрирует рассказ летописи об обычаях радимичей, вятичей и северян, у которых „брацы не бывают“, но „игрища меж сел“ и „тоу оумыкаху жены себе“. Что касается музыкантов, акробатов и танцоров росписи (XI в.) лестниц Киево-Софийского собора, то изображения эти написаны не русским мастером, воспроизводят они не русский быт, и их нельзя рассматривать, как изображение русских скоморохов, что обычно делается.

Но можно ли сказать, что автор мелётовской фрески изобразил русского скомороха, а не повторил — как это часто бывало в искусстве средневековья — готовую композицию, созданную где-нибудь не только вне Псковской земли, но и за пределами Руси вообще? На подобный вопрос ответить было бы легче, если бы можно было сравнить мелётовскую фреску с другими, не русскими иллюстрациями того же сюжета. Однако изображение скомороха само по себе, как я полагаю, содержит указания на его, скомороха, происхождение.

Скоморох представлен молодым, почти юношей, что соответствует наименованию „веселые молодцы“, которое дают скоморохам былины. У него длинные волосы, пышно лежащие на голове — обычная манера изображения мужской прически в русском искусстве XIV—XV вв. Одет он в длинную, подпоясанную рубашку, с круглым вырезом у ворота, узкие штаны и высокие сапоги, т. е. в типичную русскую одежду, распространенную среди различных общественных слоев и хорошо известную по миниатюрам. Иллюстрации Кенигсбергской летописи, являющиеся своего рода энциклопедией древне-русского быта, изображают в подобной одежде людей различных общественных слоев и профессий: и каменщиков, строящих храм, и княжеских слуг, и „убо-

<sup>1</sup> Радзивилловская или Кенигсбергская летопись. Фотомеханическое воспроизведение рукописи. Изд. Общ. люб. др. письм., СПб., 1902, л. 6 об.



гих“, т. е. нищих, и князей.<sup>1</sup> Одежда мелётовского скомороха отличает его от тех скоморохов византийского цирка, которые изображены в киевской Софии. На последних мы видим характерную „восточную“ тунику, подобранную у бедер: такую же, как и на многих других участниках различных цирковых сцен и сцен охоты, как в той же росписи лестниц Софийского собора, так и на иных византийских изображениях ипподрома и охотничьих эпизодов.<sup>2</sup> Еще в меньшей степени одежда мелётовского скомороха похожа на одеяния западно-европейских жонглеров, шпильманов и проч., облик которых передают многочисленные изображения.

Но если одежда нашего скомороха не отличается покроем от обычной русской одежды, то головной убор его своеобразен. Это — белая шляпа с большой тульей и с широкими, загнутыми вверх полями. Тулья украшена тремя горизонтальными цветными полосами с орнаментом — нашитыми или раскрашенными — и несколькими поперечными наверху, а сквозь поля шляпы продеты какие-то большие белые кольца. Русские головные уборы этого времени плохо известны, и потому трудно сказать, насколько необычна самая форма шляпы мелётовского скомороха. Столь причудливо расукрашенная, она, вероятно, представляла собою особый, скомороший наряд, подобный, например, тем раскрашенным шляпам, которые надевали „халдеи“, игравшие роль скоморохов в рождественские дни в Москве XVII в. Олеарий рассказывает, как эти „халдеи“ — „беспутные люди“ бегали по улицам города с потешными огнями, одетые „как масляничные шуты“, „с деревянными раскрашенными шляпами“.<sup>3</sup>

Что касается смычкового инструмента, на котором играет скоморох, то он изображен с примечательными подробностями. Инструмент имеет форму ромба с двумя выемками по сторонам и с грифом; при игре его держат опущенным. У него три струны, из которых средняя несколько длиннее боковых и потому натянута на грифе выше последних. Внизу струны закреплены посредством особого крючочка, который художник не упустил нарисовать; по середине же струны опираются на колодку. Смычек имеет прямую, а не луковидную форму, преобладавшую в средние века, в частности в Западной Европе; у него та особенность, что струна при игре натягивалась пальцами руки, располагавшимися между нею и стержнем смычка.

Все эти детали — различная длина струн, колодочка, верхнее и нижнее крепления струн, положение пальцев руки, растягивающих струну смычка — верны: они точно воспроизводят реальные подробности устройства средневековых смычковых инструментов и приемы игры на них.

Если бы автор фрески срисовал незнакомый ему инструмент с какого-

<sup>1</sup> Там же, лл. 6 об., 27, 42 об., 48, 60 об., 61 об., 84 и др.

<sup>2</sup> И. И. Толстой и Н. П. Кондаков. Русские древности, вып. 4. СПб., 1891, стр. 149 и сл.

<sup>3</sup> Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию. . СПб., 1906.

либо изображения, он никогда не передал бы перечисленные подробности с подобной точностью: упустил бы одни, ошибся в изображении других. Его точность говорит о том, что он отлично знал этот инструмент, иначе говоря, подобные смычковые инструменты были распространены, ими пользовались в среде, окружавшей художника. Возможно при этом, что на русской почве они имели местное, псковское распространение.

Итак, внешний облик скомороха, т. е. характер его одежды, с одной стороны, и точность изображения — с другой, свидетельствуют в пользу того, что художник представил на фреске того, кто был ему хорошо знаком — русского скомороха, или придал изображенному персонажу черты русского, быть может именно псковского, скомороха. Вместе с тем эта точность сообщает фреске значение очень ценного свидетельства.

Вот почему я хотел обратить внимание историка древне-русского фольклора и историка древне-русской музыкальной культуры на это единственное в своем роде изображение, заслуживающее изучения.

Думается, однако, что цикл композиций, в который входила фреска с изображением скомороха и от которого осталась еще одна композиция и фрагмент третьей, имеет для истории древне-русской литературы и другое значение.

Сюжеты этих изображений, как уже говорилось, остаются автору настоящей заметки неизвестными. Но несомненно то, что они заимствованы не из обычного для росписи храма источника: не из канонической церковной литературы и не из апокрифов о богородице, фактически получивших признание церкви и часто использовавшихся в церковных росписях. Фрески Мелётова иллюстрируют какие-то легенды о богородице. Про эти легенды можно сказать, что хотя они и сохраняли религиозный характер, однако не принадлежали к собственно церковной литературе, и их следует отнести к числу тех произведений — оригинальных или переводных, — которые создала потребность средневекового читателя в назидательном и занимательном чтении. Судя по фреске с изображением скомороха, эти легенды включали в себя черты быта, элементы жанра.

Насколько автор настоящей заметки осведомлен, в памятниках русской письменности XV в., а также и более поздних, не известны легенды, воспроизведенные в мелётовской росписи. Вместе с тем, для того, чтобы попасть на стены псковского храма, они должны были приобрести некоторую популярность в местной среде. Если это так, то фрески Мелётова приобретают важное значение для истории псковской литературы, еще мало изученной. Подобного рода легенды, создаваемые фантазией средневекового человека, представляли собою один из первых шагов, которые он делал на пути освобождения литературы и искусства от подчинявшей их церковности.

---