

М. В. АЛПАТОВ

Икона «Сретения» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры

(К изучению художественного образа в древнерусской живописи)

Историки культуры привлекают в древнерусской живописи преимущественно изображения исторических событий, портреты исторических деятелей и бытовые мотивы. Между тем древнерусская живопись периода ее расцвета такими изображениями весьма небогата. Большинство древнерусских икон и фресок XIV—XV вв. написано на религиозно-церковные темы. Поскольку эти традиционные темы непосредственно не связаны с жизнью того времени, историки культуры уделяют им мало внимания. При этом забывается тот общеизвестный факт, что в средневековой культуре представления людей о мире и о жизни, нередко даже и освободительные идеи эпохи облекались обычно в религиозно-церковную форму. Впрочем, для того чтобы уяснить себе и оценить по достоинству философские, нравственные и эстетические понятия, заключенные в древнерусских памятниках живописи, недостаточно рассмотрения их иконографических признаков или формальных приемов выполнения. Для этого необходимо вникнуть во внутренний строй художественного мышления древней Руси. Икона «Сретение» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, произведение Московской школы начала XV в., созданное в ближайшем окружении Андрея Рублева, дает очень много для понимания природы живописного творчества древней Руси.¹

Пятьдесят лет тому назад, говоря об изображении Сретения во фресках Нередицы, представитель иконографической школы Н. В. Покровский утверждал: «... ни в иконографическом типе, ни в стиле нет признаков русской оригинальности, ее мы знаем вообще в этом сюжете только в XVI веке».² Правда, Н. В. Покровскому в то время были неизвестны лучшие шедевры древнерусской живописи, открытые лишь после Великой Октябрьской социалистической революции. Но если бы даже они были ему известны, он в качестве представителя иконографической школы, к которой примыкали и Н. П. Кондаков, и Габриэль Миллэ, вряд ли заметил бы в них «признаки оригинальности», так как в русской иконописи этого времени в изображениях евангельских праздников, в частности Сретения, не встречается существенных отступлений от изобразительных, иконографических типов, выработанных в Византии и с тех пор ставших каноническими образцами. Действительно Н. В. Покровский признавал

¹ Вопросу об иконах иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры посвящена кандидатская диссертация Ю. А. Лебедевой «Андрей Рублев» (1945 г.).

² Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских — Труды VIII археологического съезда, СПб., 1892

оригинальность только в русских изображениях Сретения XVI в., в которых к традиционным фигурам добавлены взывающие к спасителю из ада праведники, падающие идола, намекающие на предсказанное Симоном падение Израиля, и т. д.

Недавно американский искусствовед Дороти Шорр посвятила теме Сретения обстоятельное иконографическое исследование.³ Она обнаружила в нем большую осведомленность в искусстве и литературе Византии и средневекового Запада (непростительно только полное игнорирование памятников древнерусских). Различие между Сретениями в раннесредневековом искусстве Востока и Запада автор возводит к различию между характером православных и католических празднеств, приуроченных к этому дню. Для объяснения характера изображений Сретения в искусстве им широко привлекаются апокрифы и другие тексты. Что же касается самого творчества средневековых мастеров, то раскрытие его подменяется классификацией обширного материала по чисто внешним признакам. Все многочисленные, известные автору изображения Сретения разбиты им на группы соответственно различному положению младенца: в одних он находится на руках у Марии, в других — у Симеона, в третьих — на алтаре, в четвертых — старец передает его обратно матери и т. п. При этом вне поля зрения автора остается тот человеческий смысл, который вкладывали в свои изображения средневековые мастера, те художественные достижения, которые заключены в ряде их лучших произведений. Работа американского искусствоведа может служить наглядным примером того, как беспомощна и бесплодна эрудиция историка и его способность коллекционировать факты, если они не в состоянии скрепить добытые сведения общим, уясняющим смысл изучаемых явлений выводом.

Большинство изображений Сретения в средневековой живописи представляет собой довольно точные иллюстрации канонического текста Евангелия от Луки (II, 22—39). Мария с младенцем на руках в сопровождении Иосифа, держащего в руках двух жертвенных птиц, приходит в храм для свершения обряда. Здесь ее встречает старец Симеон, который узнает в младенце спасителя Израиля и предрекает его будущее. Тут же присутствует и восьмидесятилетняя пророчица Анна, которая также прославляет младенца.

Эта сюжетная канва, лежащая в основе большинства изображений Сретения, была обогащена рядом дополнительных мотивов. Так, например, в апокрифическом евангелии псевдо-Матфея отмечается, что Иосиф привел младенца к храму («duxit infantem ad templum»), что Симеон взял младенца в свой плащ («in pallum suum»)⁴. В 7-м кондаке Акафиста богородице говорится о том, что Симеон «был изумлен» «неизреченной премудростью» Христа и «воскликнул Аллилуя».⁵ Отражения этих мотивов встречаются в средневековой иконографии. Но это вовсе не значит, что каждую новую черту, которую можно обнаружить в изображениях Сретения, необходимо «возводить» к тому или иному литературному источнику, которому следовал художник.⁶

В начале XV в., когда в русской живописи стали появляться замечательные изображения Сретения, этой теме посвятил одну из своих про-

³ Dorothy C. Shorr. The Iconographic Development of the Presentation in the Temple. — The Art Bulletin, 1946, Marsh, стр. 17.

⁴ Evangelia Apocryphica, ed. C. Tischendorf. Leipzig, 1853, стр. 77.

⁵ Прибавления к творениям св. отец, 1855, IX, стр. 147.

⁶ Этот принцип объяснения памятников искусства последовательно проводится в исследовании Г. Милла (G. Millet. Recherches sur l'icônographie de l'évangile au XIV-e, XV-e, et XVI-e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916).

поведей митрополит Фотий.⁷ «Слово на Сретение» написано им тем напыщенно-патетическим слогом, которым широко пользовались византийские писатели того времени. Оно изобилует цитатами, риторическими вопрошаниями, возгласами и назиданиями. Но к каноническому евангельскому повествованию о Сретении проповедник не прибавляет ни одной живой черты.⁸ Весь смысл его «Слова» — прославление праздника, похвала младенцу Иисусу и Симеону, призыв к священникам быть подобными мудрому старцу.

Сопоставляя этот возникший на русской почве памятник византийского красноречия с современными ему произведениями русских живописцев на ту же тему, начинаешь видеть, какой самостоятельностью в истолковании традиционного сюжета отличались наши иконописцы. Именно им удалось проникновенно «прочитать» канонический текст и раскрыть глубоко человеческий смысл легенды.

Само собой разумеется, что и у нас на протяжении XIV—XV вв. создано было немало изображений Сретения, которые ни в чем существенно не отступают от традиционного византийского типа, укоровившегося в иконографии христианского Востока, начиная с Ватиканского Менология XI в.⁹ Так, например, в иконе «Сретение» XV—XVI вв. (из иконостаса церкви Спаса Нередицы, ныне в Новгородском музее) можно видеть четыре традиционных фигуры в обычном расположении: Иосифа с двумя голубками, Марию с протянутыми руками, Симеона с младенцем на руках и пророчицу Анну с поднятой десницей. Группу увенчивает киворий над алтарем, означающий, что действие происходит в храме.

Нечто совсем иное можно заметить в «Сретении» иконостаса Благовещенского собора московского Кремля, созданного Феофаном Греком, Прохором с Городца и Андреем Рублевым. Правда, и здесь присутствуют те же действующие лица. Но пророчица Анна поставлена в одном ряду между Иосифом и Марией. Симеон, перегнувшись, протягивает руки к младенцу в руках у Марии.¹⁰ Нарушив традиционную симметрию, мастер Благовещенского собора изменил смысл представленной сцены. Сретение у него — это не встреча направляющихся с разных сторон к центру фигур, а торжественное шествие, движущееся по направлению к храму.¹¹ Для того чтобы подчеркнуть этот характер шествия, мастер следует принципу античного равноголовия. Чтобы не нарушить равноголовия, он сильно наклонил фигуру Симеона. Движение фигур подчеркивается тем, что край хитона Анны, как шлейф, волочится за ней по земле.

Сопоставление обоих примеров говорит о том, что, придерживаясь выработанной веками сюжетной канвы, древнерусские иконописцы

⁷ Православный собеседник, 1860, август, стр. 457 и сл.

⁸ Антоний. Из истории христианской проповеди. СПб., 1895, стр. 345: «Такими же общими местами, к предмету непосредственно не относящимися и притом почти ничего не говорящими ни сердцу, ни уму слушателей, наполнена большая часть слова». Единственная черта, подчеркнутая Фотием, характерная и для византийской живописи этого времени, — это то, что Симеон «своими руками своего создателя понес» «и таа Симеон осязати возможе».

⁹ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, II. М., 1947, табл. 72а. Ср. также Сретение евангелия Ивирына № 1 на Афоне (Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris, 1916, стр. 224).

¹⁰ Подобный тип композиции в русской живописи больше не встречается. Но он представлен еще во фресках Пантанассы в Мистре (G. Millet. Monuments byzantins de Mistra, II. 1910, табл. 140; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, II, табл. 339). Это делает вероятным предположение, что в замысле Сретения Благовещенского собора непосредственное участие принимал Феофан Грек.

¹¹ С этим мотивом важно связывать слова из «Слова» Фотия: «и всегда праздничными шествует путями».

в истолковании традиционных иконографических типов пользовались значительной творческой свободой.

Икона «Сретение» (из бывшего собр. Остроухова, ныне в Третьяковской галерее) в основном примыкает к широко распространенному иконографическому типу.¹² Но в этой иконе сильнее, чем обычно, подчеркнуто, что старец Симеон благоговейно нагнулся, и соответственно этому сильнее склонилась Мария. В результате возникает почти зеркальное тождество силуэтов главных фигур. Благодаря этому Сретение выглядит как поклонение святыне двух фигур. Евангельский сюжет переработан в духе традиционного поклонения ангелов кресту или не менее традиционного в XV в. деисуса.¹³ Нет нужды усматривать в этом парафраза древнеславянского поклонения священному дереву. Однако нельзя забывать, что еще в XIX в. поклонение дереву постоянно встречается в геральдических композициях шитых полотенец Северного края, откуда, видимо, происходит и остроуховское «Сретение».¹⁴

Если сравнить остроуховскую икону со «Сретением» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, можно подумать, что оба мастера следовали одному подлиннику. (Не исключена возможность, что и на самом деле они пользовались сходными, почти идентичными «переводами». Утверждать это трудно лишь потому, что творческие приемы древнерусских иконописцев до сих пор мало изучены¹⁵). Во всяком случае, если наложить прорись одного Сретения на другое, они совпадут во многих точках. Главные расхождения касаются фигуры Марии. С первого взгляда эти расхождения незначительны. Литературоведы сказали бы, что это «разночтения» одного текста. Художник всего лишь срезал слева край спины Марии. Впрочем, этого оказалось достаточно для того, чтобы решительно изменился ее характер и вместе с тем изменился и смысл всей сцены. Перед нашим глазами шедевр, на котором лежит отблеск гения Рублева¹⁶

Мария слегка наклоняет голову и протягивает руки, выражая этим свою покорность. Но стройная фигура ее, как колонна, вытянута, в ней чувствуется и негибкая твердость и торжественность. Этим вносится в обрядовую сцену нотка человеческого переживания. Хотя язык средневекового иконописца сжатый, как в народной поэзии, он сумел сделать образ женщины более многогранным и глубоким.

Отступления от канона изменили и соотношение между участниками сцены. В остроуховском «Сретении» и Мария и Симеон равнозначны, как равнозначны «предстоящие», стоящие по бокам от Христа в деисусе. В «Сретении» Благовещенского собора равнозначны все три фигуры, составляющие процессию, которая движется по направлению к алтарю.

¹² Цветное воспроизведение: Русская икона, II, СПб., 1914, стр. 115.

¹³ Воспроизведение иконы «Поклонение кресту»: O. Wulff—M. Alpatoff *Denkmaler der Ikonmalerei* Dresden, 1926, рис 30; История русского искусства, т. II, М., 1954, стр. 113.

¹⁴ Л. Динцес. Древние черты в русском народном искусстве. — В кн.: История культуры древней Руси, II. М.—Л., 1951, стр. 465 и сл.

¹⁵ В. Н. Лазарев. О методе работы в Рублевской мастерской. — Доклады и сообщения Филологического факультета МГУ, I. М., 1946, стр. 60. Автор предлагает сравнительное изучение праздничных икон Благовещенского, Успенского и Троицкого соборов. Однако приведенные им два варианта «Крещения» не дают оснований для каких-либо выводов. В. Н. Лазарев отмечает в них лишь «новый эмоциональный оттенок» и «новое художественное обличье».

¹⁶ «Сретение» из иконостаса Успенского собора во Владимире в Русском музее по композиции очень близко к «Сретению» Троицкого собора (См.: Ю. Н. Дмитриев. Государственный Русский музей. Путеводитель Древнерусское искусство Л., 1940, стр. 45)

Теперь изящная, чуть хрупкая фигура Марии приобрела исключительное значение: она стала едва ли не главным действующим лицом. Троицкое «Сретение» — это поэма о женщине, которая совершает обряд и вместе с тем живет той богатой внутренней жизнью, которую так лаконично сумел передать Рублев в ангелах своей «Троицы». В связи с этим небольшое по размеру произведение, составляющее всего лишь одно из звеньев обширного иконостаса, приобретает значение драгоценного свидетельства того, что мастера Московской школы последовательно перетолковывали традиционные иконографические типы соответственно философско-моральным и эстетическим нормам, выработанным Рублевым.

Западные художники того времени также стремились выразить в фигуре Марии, вступающей в храм, ее материнские чувства. Согласно их пониманию, Сретение — это не только торжественное принесение младенца в храм, но и вместе с тем очищение Марии после родов, на что намекает пламя, чудесно вспыхнувшее на алтаре, да белые голуби в руках Иосифа. Одни мастера, чтобы усилить момент чувствительности, заставляли Марию падать на колени перед алтарем. Другие в своем стремлении раскрыть в словах Симеона намек на грядущие голгофские страсти аллегорически передавали переживания Марии при помощи меча, направленного к ее сердцу.¹⁷ Троицкий мастер избежал повествовательного многословия и аллегорического глубокомыслия. В самом образе задумчивой и сосредоточенной Марии он дал почувствовать то, что в ней вызвали слова Симеона: «И тебе самой... душу пройдет оружие». Это состояние Марии не исключает того, что в ее фигуре сквозит сознание собственного достоинства, в наклоне ее головы все же чувствуется покорность.

С изменением характера фигуры Марии изменилось и соотношение между участниками сцены. По контрасту к Марии сильнее подчеркнут и бросается в глаза наклон Симеона, как выражение его почтительности. Он высится над Марией и Иосифом, но, наперекор этому своему положению наверху, полон ласки по отношению к миниатюрному, как игрушка, младенцу, готовности признать над собой его нравственный авторитет.

Различен в обеих иконах и характер архитектуры. В остроуховской иконе здания, как и фигуры, расположены строго симметрично. Раздробленные, довольно плоскостные, они всего лишь заполняют фон. Напротив, в троицкой иконе архитектура благодаря своей трехмерности в большей степени выявляет место действия и делает более ощутимым происходящее действие. Здание за Иосифом, наиболее тяжелое и весомое из всех построек, соответствует его облику. Пролет обрамляет и сковывает его и без того мало подвижную фигуру. Арка кивория, опирающегося колонками на нимбы Марии и Симеона, связывает обе фигуры, подчеркивает наклон их голов. Наконец, упирающееся в верхний край иконы ступенчатое сооружение, вместе со ступенями под ногами Симеона, дает ощущение того восхождения, которое людям приходится совершать при вступлении во святая святых храма. Это сооружение раздвигает рамки изображения и вносит в него элемент беспредельности. Вместе с тем по контрасту к этому взлету сильнее чувствуется наклон в фигуре Симеона.

В соответствии с настроением праздничности вся поверхность остроуховской иконы оживлена яркими, звонкими красками. Киноварь, желтая, охра, прусская синяя, зеленая — все эти краски пестро перебивают друг друга, дробят форму. Недаром и части одного и того же здания раскрашены в разные цвета, и из-за этого как бы распадаются. В соответствии с общим замыслом троицкой иконы и красочные соотношения ее более

¹⁷ Dorothy S. Shorr. The Iconographic Development..., рис. 25.

целостны и упорядочены. В отличие от остроуховского «Сретения», в котором мафорий Марии насыщенностью тона не сильно превосходит плащ Симеона, в троицкой иконе Мария в темно-вишневом мафории резко выделяется своим силуэтом. Ради выделения Марии все остальные краски троицкого «Сретения» более светлы и подчиняются световой градации. В отличие от симметрического распределения световых пятен в остроуховской иконе, в троицкой ее левая и правая части и в цветовом отношении неоднородны. «Земные фигуры» входящих в храм Марии и Иосифа более плотны по цвету и более тяжеловесны, тогда как находящиеся в храме и стоящие на верху ступенчатого подножия Симеон и Анна более легки и воздушны. Общее красочное впечатление троицкой иконы более мягко и гармонично. Самое сочетание серебристо-сиреневых и серебристо-зеленых тонов более нежно, чем сопоставление звонкой киновари и холодно-синей в остроуховской иконе. Если в остроуховском «Сретении» подчеркнуты резкие, угловатые контуры, то в троицком, соответственно общему гармоническому колориту, контуры более мягкие, закругленные и плавные.

В остроуховском «Сретении» Мария — это полная, важная матрона, самая грузная из всех четырех фигур. Напротив, в троицком она стройная, хрупкая дева, и это придает «Сретению» известное сходство с иконами «Введения во храм», в которых Мария изображается девочкой, вступающей в храм и робеющей при виде того, как первосвященник оказывает ей высокий почет и ведет ее прямо в святая святых. Близость этих двух прадоников нельзя считать беспочвенным домyslom. В доказательство правомочности подобного сближения можно привести икону «Введение во храм» XIV в. (из села Кривого, ныне в Русском музее в Ленинграде), в которой помимо Иоакима и Анны бесхитростный мастер изобразил и Иосифа.¹⁸ Можно с другой стороны привести и новгородскую икону начала XV в., так называемую «Четырехчастную» (там же), в которой пророчица Анна превращена в Анну, мать Марии, и соответственно этому рядом с ней поставлен и отец Марии Иоаким.¹⁹ Новгородский мастер внешними мотивами выдал то, что при изображении «Сретения» он вспоминал о «Введении». Московский мастер более тонко, поэтически дал почувствовать эту же мысль в самой композиции, в характере фигуры Марии.

Для того чтобы оценить художественное значение такого шедевра, как троицкое «Сретение», необходимо остановиться на том, как решалась та же тема в средневековом искусстве других стран.

Близость древнерусских памятников к византийским не подлежит сомнению и бросается в глаза с первого взгляда. Однако в мозаической иконе флорентинского собора XIV в. в качестве главного действующего лица выступает не Мария, а Симеон. Это может напомнить основной замысел проповеди Фотия.²⁰ Симеон стремительно идет навстречу Марии, его фигура с развевающимся плащом пугает младенца своей патетикой. Он подавляет все остальные фигуры. В эрмитажной византийской иконе «Сретение» больше драматизма, чем в русских иконах на эту тему. Но в ней нет сдержанной внутренней силы и глубины чувства, которой отличаются русские

¹⁸ O. Wulff—M. Alpatoff. *Denkmäler der Ikonenmalerei*, рис. 35; А. И. Невский. Древнерусское изобразительное искусство. М.—Л., 1937, рис. 107; История русского искусства, II, стр. 120.

¹⁹ O. Wulff—M. Alpatoff. *Denkmäler der Ikonenmalerei*, рис. 69; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 94; История русского искусства, II, стр. 223.

²⁰ Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV в. Пгр., 1917, табл. VIII—IX; O. Wulff—M. Alpatoff. *Denkmäler der Ikonenmalerei*, рис. 41—42; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, II, табл. 301—302.

работы.²¹ В одной позднегреческой иконе «Сретения» Мария вовсе отвернулась от младенца.²²

Еще более глубокие расхождения в толковании этой темы между средневековым искусством Запада и искусством древней Руси выступают, если сравнить троицкую икону с алтарным образом кельнского мастера Стефана Лохнера 1447 г. (Дармштадт, Музей). Разница не в одном том, что в работе немецкого художника тема встречи подменена темой поклонения младенцу, подобной поклонению агнцу на знаменитом гентском алтаре братьев ван Эйков. Сам младенец водружен немецким мастером на алтарь, Мария падает перед ним на колени, люди собрались вокруг алтаря и воздают ему хвалу. Вместе с тем традиционный образ осложнен множеством бытовых подробностей: Симеон стал безбородым католическим священником, рядом с Марией стоит с дарами в руках рыцарь ордена св. Екатерины, впереди собрался хор малышей со свечами в руках (Н. В. Покровский справедливо замечает по поводу одной французской миниатюры этого времени: «Симеон и Иосиф более похожи на французских буржуа, чем на ветхозаветных праведников»)²³. Вместе с тем для того, чтобы ослабить снижающее воздействие бытовых подробностей, Лохнер позаботился о том, чтобы всю сцену освещала фигура Саваофа, чтобы множество ангелов стремительно несло с неба на землю. Столкновение двух различных миров лишило образ немецкого мастера цельности и простоты и, в сущности, помешало ему сосредоточить внимание на человеке как на главной действующей силе.

Ближе к древнерусскому пониманию Сретения итальянская живопись Возрождения, в частности картина Мантенья с ее величавыми и торжественными фигурами на фоне античной архитектуры (хотя называется эта картина «Обозрение», а не «Сретение»). Классическое величие, как результат воздействия Италии, дает о себе знать и в картине нидерландского мастера Рогира ван дер Вейдена (Мюнхен, Старая Пинакотека), хотя действие происходит у него под сводами средневекового собора. Спокойная фигура Марии в сопровождении служанки отличается важной осанкой. Священник бережно принимает из рук Марии голенючее тельце младенца. В момент передачи Христа первосвященнику Мария приобретает почти героическое величие.

В стремлении мастеров XV в. «поднять» образ Марии следует видеть проявление побеждавшего тогда в Западной Европе гуманизма, который опирался на традиции античности. Особенно это заметно в Италии. Впрочем античность — это понятие очень широкое: есть античность римская, и есть античность эллинская. Именно к римской античности были направлены главные стремления западноевропейских мастеров того времени. Нужно вспомнить рельефы римского Алтаря мира, изображающие церемонию на Капитолии, чтобы составить себе представление о том, на какие традиции опирались Мантенья и его современники. Прозаическая четкость передачи форм и сдержанная представительность — вот что отличает эту римскую процессию от обобщенной мягкости форм и музыкальности ритма, характерной для греческой классики.²⁴

²¹ Н. П. Лихачев. Материалы по истории русского иконописания, I СПб, 1906, рис. 37.

²² Н. Петров. Альбом музея Духовной академии, в. I. Киев, 1912, стр. 15.

²³ Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии СПб, 1892.

²⁴ Об эллинской традиции в средневековом искусстве см.: W. Worringer. Griechentum und Gotik. Munchen, 1928. О различии между эллинским и римским наследием см. L. Curtius. Der Geist der romischen Kunst. Antike, 1928, стр. 187—213.

Чтобы оценить расхождение между традициями древнего Рима и Эллады, нужно вспомнить произведение вроде знаменитого рельефа с Орфеем, Гермесом и Эвридикой, который историки греческого искусства связывают с именем великого греческого живописца V в. Полигнота. В нем представлено не столько определенное мгновение, сколько длительное состояние, в нем меньше, чем в римском рельефе, подробностей, но больше понимания целого, меньше прозаической зоркости, но больше музыкального чутья, и потому взаимоотношения между людьми выявлены во всем их многообразии. Словно подчиняясь разлучнику Гермесу, Эвридика склоняет голову, но вместе с тем ее фигура вместе с фигурой ее супруга Орфея образует замкнутую группу, их руки сплелись узлом, и в этом выражена их внутренняя близость. В фигуре Эвридики чувствуется и задумчивость, и порыв, и твердость, и колебания. Эти оттенки переживаний придают ее образу многогранность.²⁵

При всем различии сюжета и характера форм греческого рельефа и древнерусской иконы, в троицком «Сретении» ясно выражены основные принципы античной композиции. В сущности, и здесь все внимание сосредоточено не на внешних обстоятельствах происшествия, а на внутренних состояниях участников сцены. Мария, как и Эвридика, является центральной фигурой и отделена от других, но по своей осанке и по цвету одежды близка к Иосифу. Можно догадаться, что она пришла вместе с ним. Но, в отличие от Иосифа, она склоняет голову, как и Симеон, и составляет с ним одно целое. Образу Марии соответствует женственный образ выглядывающей из-за Симеона Анны, которая вместе с Иосифом обрамляет группу. Для того чтобы эти соответствия прозвучали как своеобразный диалог, необходимо было отказаться от частных: в этом оправдание силуэтности русской иконописи, напоминающей силуэтность греческой живописи эпохи классицизма. Правда, в русских иконах XV в., в частности в троицком «Сретении», фигуры менее пластичны и осязательны, человек еще не вышел в то время из-под власти трансцендентного. И все же примечательно, что наши мастера пользовались сходными композиционными формами, как и современники Полигнота. Недаром рельеф Орфей и Эвридика имеет много общего и с «Троицей» Рублева, в которой тоже мало внешнего действия и повествовательности, зато выпукло обрисовано состояние трех юношей, объединенных дружеской беседой.

²⁵ О рельефе Орфей, Гермес и Эвридика см.: L. Curtius. Interpretation von sechs griechischen Bildwerken. Berlin, 1947, стр. 84 и сл.



Икона «Сретенье» Троице-Сергиева монастыря, XIV в.



Икона «Сретенье» XV в. ГТГ.