

В. И. АНТОНОВА

## У Медвежья озера и в Веси Егонской

Широко распространено суждение о том, что Дионисий, известнейший русский художник второй половины XV века, развивал в своем искусстве традиции живописи Андрея Рублева. В этом суждении дружно сходятся иногда несогласные между собой исследователи.<sup>1</sup>

Нет оснований сомневаться в том, что и Рублев и Дионисий являются московскими художниками. Жившие в одном столетии, они, естественно, схожи в употреблявшихся ими красках и в самой технике живописи.

Принято думать, что техника рублевских «плавей» была у него заимствована и развита Дионисием. Это неверно: плави известны еще в домонгольской живописи. Плавью, близкой к этой технике в произведениях Рублева, исполнены лица на несомненно дорублевской иконе начала XIV в., хранящейся в ГТГ. Она происходит из Коломны и представляет собою изображение Бориса и Глеба в рост, с тонкими одухотворенными лицами, окруженное сценами их жития.<sup>2</sup>

Подобно Рублеву, произведения Дионисия проникнуты точно найденной гармонией ритма. Но, как и техника живописи Дионисия, природа его образов и ритм композиций не могут быть объяснены одной преемственностью, только лишь разработкой рублевских традиций.

Усложнившуюся иконографию произведений Дионисия принято связывать с возможным в XV в. ознакомлением с составом сербских фресковых росписей.<sup>3</sup> Как нам представляется, эту связь облегчали национальные славянские устремления, кроющиеся в творчестве Дионисия. Приводимые ниже сведения проливают свет на истоки образов и композиций Дионисия и позволяют сопоставить их с некоторыми особенностями произведений древнерусской живописи, по своему стилю предшествовавших сложению школы Андрея Рублева.

Вассиан Санин рассказывает в Житии Пафнутия Боровского<sup>4</sup> о трудностях, преодоленных этим игуменом и его братьями при построении каменной церкви Пафнутиева монастыря. В заключение Вассиан сообщает

<sup>1</sup> Г. Недошивин. Дионисий. М.—Л., 1947, стр. 16; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 240; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 500.

<sup>2</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи, т. 1. М., 1963 (далее: Каталог. . ., т. 1), № 209.

<sup>3</sup> В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 520.

<sup>4</sup> Написано между 1500 и 1515 гг. Вассиан Санин — брат Иосифа Волоцкого. Этому Вассиану, совсем молодому, только что постриженному монаху, Пафнутий предсказал архимандритство в Симоновом монастыре. Уже в Симоновом, находясь во главе

имена художников, расписавших сооруженную церковь: «...сам блаженный со ученики во время зимы каменеи влачаше. И в час дела не точию каменеи, но и воду, и ина вся на плещу ношаше. И не точию в сих труд бе тем, но и в скудости пища и пития, и в худом покровении телеси во время зимнее. Се же все еже в тех желание пламень побеждаше. К сим же сугубыми труды церкви та совершеное украшение приемлет, еже от живописцев Митрофана инока и Дионисия и их пособников, пресловущих тогда паче всех в таком деле».<sup>5</sup> Как явствует из этого текста, соборная монастырская церковь Рождества богородицы, строившаяся зимой, была тут же, вероятно осенью, расписана. Таким образом, дата этой работы инока Митрофана и Дионисия с «пособниками» определяется временем освящения церкви, состоявшимся в 1467 г.<sup>6</sup>

Еще В. Т. Георгиевский обратил внимание на то, что Митрофан был, по-видимому, старшим, так как он назван первым. Описанную в житии болезнь Дионисия, приключившуюся в начале работы, В. Т. Георгиевский объясняет несогласием, спорами между известными мастерами. Отказавшиеся служить ноги Дионисия исцелили после «чудесного» вмешательства Пафнутия: по всей вероятности, игумен помирил художников.<sup>7</sup>

Старший из них, Митрофан, до сих пор лишь упоминался. О живописцах русского средневековья мы знаем так мало, что любые документальные известия, тем более современные им, представляют большой интерес. Черты жизни Митрофана позволили бы судить о среде, в которой прошли юные годы Дионисия, о ранней поре его творчества. Между тем в сборнике копий старинных грамот Московского Симонова монастыря — так называемой копийной книге, составленной в 1666 г.,<sup>8</sup> сохранились интересные сведения о Митрофане, иноке-иконнике.

Здесь, на лл. 273—279, излагается тяжба между крестьянами Пехорской волости и братией Симонова монастыря. Тяжба разбиралась между 1462 и 1464 гг. (точнее определить дату не удается). Спор идет о том, кому принадлежит небольшой монастырь с землями у Медвежья озера — «церковь святой Спас, и озера, и деревни, и пустоши» — великому ли князю Ивану III, или братии Симонова монастыря. Крестьяне хотели доказать, что спорный монастырек с его водами и землями — исконные владения великого князя. По-видимому, дань великому князю казалась крестьянам менее обременительной, чем подчинение Симонову монастырю, одному из самых богатых в Москве.

Великому князю Ивану Васильевичу бьет челом сотский Пехорский Юрий Константинович Лычев, да десятский Сысойко, да десятский борт-

крупнейшего московского монастыря, или еще позже, став архиепископом ростовским, Вассиан написал житие своего учителя Пафнутия по личным воспоминаниям. См.: В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 204—206.

<sup>5</sup> А. П. Кадлубовский. Житие преподобного Пафнутия Боровского, писанное Вассианом Саниным. — Сборник историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине, т. II. Нежин, 1899 (далее: А. П. Кадлубовский. Житие...), стр. 125.

<sup>6</sup> М. Т. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891, стр. 44. Фрески эти не сохранились, так как дошедшее до нашего времени здание церкви перестроено или выстроено вновь в конце XVI в. (там же, стр. 45). Переписанные в XVIII в. фрески были исполнены в 1644 г. (там же, стр. 46).

<sup>7</sup> В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 22. В. Н. Лазарев (Дионисий и его школа, стр. 500) говорит, что мы ничего не знаем о предполагаемом учителе Дионисия Митрофане.

<sup>8</sup> ГИМ, собр. Симонова монастыря, № 58. Об этой книге см.: Н. П. Попов. Собрание рукописей Московского Симонова монастыря (ЧОИДР, 1910, кн. II, стр. 92).

ный Михалко, да Исачко кузнец Башлов за всю волость Пехорскую на архимандрита Симоновского Евсевия и на его братию: «владеют, господине, твоим великого князя монастырем Спас Преображеньем, и озером Верхним, озером Нижним, и деревнями, и пустошми... а зовут, господине, своими монастырьскими Симоновскими; а се, господине, в архимаричье место, старци Данило Страмилов<sup>9</sup> и Осиф перед тобою».

Для того чтобы доказать законность этих спорных владений Симонова монастыря, ответчики старцы Данило Страмилов и Осиф, выступавшие от лица архимандрита, предъявляют князю ряд документов — «...и князь великий возрел во все грамоты и списки».

Первым шел список (копия) с «меновной» (удостоверяющей обмен) грамоты великого князя Дмитрия Ивановича Донского, сгоревшей «с суздальский пожар», испепеливший Москву в 1445 г. Согласно этой грамоте, прадед Ивана III отдал Савве чернецу взамен переходящего в княжеское владение села Воскресенского Верх-Дубенского «монастырек пустынку, церковь святой Спас Преображения, что поставил игумен Афанасий на моей земле у Медвежья озера на березе». Савва и Афанасий, современники Дмитрия Донского, были и в середине XV в. весьма известными людьми. Поэтому в грамоте они указаны без прозвищ. Поименованный здесь игумен Афанасий — ученик Сергия Радонежского. Афанасий возглавил основанный им в 1374 г. Серпуховский Высоцкий монастырь. Он был важным лицом в московской иерархии. Тесно связанный с митрополитом Киприаном, Афанасий до своего отъезда в Константинополь в 1387 г. служил как бы митрополичьим наместником.<sup>10</sup> Чернец Савва, по-видимому, вначале инок Симонова монастыря — игумен основанного Дмитрием Донским около 1380 г. Дубенского Шавыкинского монастыря. С 1398 г. этот Савва до своей смерти в 1407 г. становится во главе монастыря на Сторожах в Звенигороде.<sup>11</sup>

Монастыри-пустыньки обычно не имели игумена: они являлись своего рода заимкой, умножавшей богатства распорядившейся ею обители-основательницы. Эти монастыри навсегда сохраняли с нею если не хозяйственную, то «духовную» связь.

При переходе инока-владельца в другой монастырь его имущество оставалось за тем монастырем, в котором он числился. Таким образом, монастырек Спаса у Медвежья озера, порожденный в 70-х годах XIV в. Высоцким монастырем и перешедший до 1388 г. — года смерти Дмитрия Донского — в собственность Симонова, как само собою разумелось в то время, сохраняет связь с обоими монастырями.

С 70-х годов XIV и до 40-х годов XV в. Спас у Медвежья озера, после ухода Саввы в игумены оставшийся в ведении братии Симонова монастыря, не вызывал особого интереса у отдельных ее представителей. После «меновной» Дмитрия Донского Ивану III предъявляется «грамота Геронтьева, владыки Коломенского, продажная».<sup>12</sup> В ней и дошло до нас

<sup>9</sup> Этот Данила Страмилов фигурирует в приложенной к делу грамоте как один из продавцов монастырька у Медвежья озера.

<sup>10</sup> Пл. Соколов. Русский архиепиев из Византии и право его назначения до начала XV века. Киев, 1913, стр. 523.

<sup>11</sup> Е. Голубинский. Преподобный Сергий и созданная им Троицкая лавра. М., 1909, стр. 65—66. На отождествление симоновского чернеца Саввы с будущим сторожевским игуменом наталкивает то, что отданное им Дмитрию Донскому село Воскресенское было расположено на реке Дубенке, притоке Дубны, там, где возник монастырь Дубенский, «что на острове» (холме, поросшем лесом). Естественно было поставить в игумены новооснованного монастыря прежнего владельца этого места.

<sup>12</sup> Геронтий был уже архимандритом Симонова монастыря в 1447 г.; с 1453 г. он становится епископом Коломенским.

имя инока Митрофана, звучащее при весьма выразительном аккомпанементе: «Се аз Иев поп Симоновский купил есми себе до своего живота (до смерти) у архимарита у Геронтия у Симоновского и у его старцев Симоновских у Мартирья у строителя, у Ондreja у золотого мастера, у Митрофана у иконника, у Амбросья у казначея, у Варлаама у Завельского, у Опатья у Маскотиньева, у Гермона у Момаева, у келаря у Романа и у всеи братии монастырей — церковь святой Спас у Медвежья озера на бѣрезе, что поставил игумен Афанасий, и с Верхним озером и с Нижним ... и с деревнями, и с пустошми ... да пустош Ярышева, пустош Ревякинская, что дал Игнатей Васильевич Минина в монастырь по своих родителей,<sup>13</sup> и с лесом, и с бортью, да и с грамотою великого князя Дмитрия Ивановича с меновною и с жаловалною, что менял князь Великий Дмитрий Иванович с Савою чернцом, и со всем тем, что потягло к тому монастырьку при нашем отце при архимарите при Ионе и при архимарите при Иване;<sup>14</sup> дал есмь на том пять рублей да овцу полнка (вприбавок); а по своем животе ни дати, ни продати того всего никому, все то по моему животу (после смерти) опять в монастырь Пречистой на Симново в дом».

Митрофан-иконник, «старец» Симонова монастыря, появляется здесь как юридическое лицо, связанное с продажей монастыря Спаса у Медвежья озера, тяготевшего к Высоцкому Серпуховскому. Митрофан упомянут третьим, среди самых почетных представителей братии, после строителя и ювелира, перед казначеем. Таким образом, в конце 40-х годов XV в. инок Митрофан — монах Московского Симонова монастыря. Он был, по-видимому, богат и занимал важное место в монастырской иерархии. Известность его связана с профессией — к имени прибавлено слово «иконник», подобно тому как у предшествующего Митрофану Андрея указывается, что он ювелир (золотых дел мастер).

Можно с большой степенью вероятности утверждать, что этот Митрофан-иконник и инок Митрофан, старший товарищ Дионисия по работе, упомянутой в Житии Пафнутия Боровского, — одно лицо.

Миривший художников игумен Пафнутий, впоследствии прославленный Боровский «святой», был учеником старца Никиты, архимандрита Серпуховского Высоцкого монастыря.

Двенадцатилетним мальчиком Пафнутий становится монахом Покровского Высокого монастыря на окраине Боровска. Постригший отрока настоятель Маркелл «учиняет его в подвиге послушания, еже от сего стяжати крепко начало, у некоего священноинюка Никиты. Бе же тот Никита ученик чудного отца, святого чудотворца Сергия, бывый же пастве начальник сухих инок во обители честного зачатия пречистая божия матери во граде Серпохове. В старости же сый, и лишения ради света очию, оставляет паству и бывает преселник в предреченную обитель».<sup>15</sup>

Этот Никита сменил на игуменской кафедре Серпуховского Высоцкого монастыря преемника того Афанасия, который построил монастырек на Медвежьем озере. Как и Афанасий, Никита был также учеником преподобного Сергия. О нем, повествуя о Пафнутии Боровском, упоминает Иосиф Волоцкий: «Видехом святого отца нашего Пафнутия, иже бяше

<sup>13</sup> «Данная» грамота И. В. Минина приложена к делу и фигурирует при разборе несколько ниже.

<sup>14</sup> Архимандриты Иона и Иван жили в 30-х годах XV в.

<sup>15</sup> А. П. Кадлубовский. Житие..., стр. 119. Текст этот приводится полностью, так как В. В. Зверинскому в его труде о монастырях остался неизвестным Высокий Покровский монастырь в Боровске. Также неизвестен П. М. Строеву в его «списках иерархов» архимандрит Серпуховского Высоцкого Зачатьевского монастыря Никита.

ученик ученика Сергиева старца Никиты, архимандрита монастыря Высоцкого, с ним же и довольна лета пожихом. . .»<sup>16</sup>

Через «Спаса на Медвежьем озере», тяготевшего и к породившему его Высоцкому монастырю, и к новому владельцу — Симонову, Пафнутий мог пригласить к себе в Боровск Митрофана.

Впрочем, по Житию Пафнутия можно судить и о непосредственных связях его с самим Симоновым монастырем. Пафнутий мог знать Митрофана и в Симонове. В отдельной небольшой статье под заглавием «Пророчество святого о симановском архимарите» в Житии рассказывается: «И паки сидящим некогда у святого братьям и неким от мира благоговейным. И возвестиша ему, яко сущий тогда архимарит на Симанове остави архимаритию. И начата глаголати ов-сего, ин же-инаго. Блаженный же узре Васияна Иосифова брата, юнна зело и новопостриженна. И, ослабився, рече к сущим с ним, указав нань: сей есть архимарит на Симанове — и яже и по мнозех летах в дело произыде реченное».<sup>17</sup>

Имя Митрофана-иконника, монаха Симонова монастыря, встречается в тяжбе о Медвежьем озере впервые в конце 40-х годов XV в. Двадцать лет спустя работая у Пафнутия, инок Митрофан достиг в своем мастерстве известности: его величают уже живописцем.

Тяжба о Спасе на Медвежьем озере упоминает Митрофана-иконника не только вскользь; другие предъявленные братией грамоты дают возможность судить о жизни Митрофана в Симоновом в 50-х—начале 60-х годов XV в.

По-видимому, «монастырек-пустынька» в середине XV в. пошел в ход. При сменившем архимандрита Геронтия Афанасии (1453—1462) Спас на Медвежьем озере перекушает у братии поп Семен Галяченин. Об этом рассказывает «грамота архимаричья Афонасьева продажная», предъявленная Ивану III Данилой Страмиловым и Осифом вслед за «грамотой Геронтъевой». В ней среди присутствующих при совершении продажи симоновских братьев на том же месте опять фигурирует Митрофан-иконник.

При исчислении пустошей, принадлежащих Спасу на Медвежьем озере, здесь назван «игумен Иев старого монастыря». Симонов монастырь был основан в 1370 г. в южной части Москвы<sup>18</sup> племянником Сергия Радонежского Феодором, духовным отцом великого князя Дмитрия Донского. Монастырь получил свое название по имени инока этого монастыря Симона, в миру боярина Стефана Васильевича Ховрина, пожертвовавшего своей обители землю. Вначале на небольшом участке возникло Старое Симоново с церковью Рождества богородицы.<sup>19</sup> В 1379 г. часть братии перешла в Успенскую соборную церковь, заложенную в полуверсте от прежнего места в честь победы Дмитрия Донского на реке Воже, одержанной годом ранее.<sup>20</sup> Здесь и разросся Новый Симонов монастырь, долгое время существовавший вместе со Старым. Игуменом Старого Си-

<sup>16</sup> Иосиф Волоцкий. Сказание о святых отцах, иже в рустей земли сущих. — ЛЗАК, II, отд. 2, СПб., 1862, стр. 89—90.

<sup>17</sup> А. П. Ка д л у б о в с к и й. Житие. . . , стр. 131.

<sup>18</sup> Он был расположен на берегу Москвы-реки за Краснохолмским мостом. От зданий Симонова монастыря сохранились лишь часть стен со знаменитой башней «Дуло», солодежня и трапезная. См.: М. А. Ильин. Москва, М., 1963, стр. 147, 151.

<sup>19</sup> Здесь до 1645 г. оставалась малая обитель, превратившаяся затем в приходскую церковь, сохранившую гробницы Александра Пересвета и Иродиона Ослеби, героев Куликовской битвы. В 1929 г. церковь ликвидирована.

<sup>20</sup> П. Н. Максимова. Собор Симонова монастыря в Москве. — Материалы по археологии СССР, М., 1949, № 12, стр. 236.

монова стал, по-видимому, тот самый «поп Иев», который в конце 40-х годов купил вызвавший особое разбирательство монастырек.

В предпоследней грамоте, рассматривавшейся для решения дела о Спасе на Медвежьем озере в купчей и докладной Ионы, «митрополита киевского и всея Руси», составленной 14 мая 1458 г., Митрофан-иконник оказывается в Старом Симонове. Он выступает наравне с игуменом этого монастыря в качестве владельца угодьями на Медвежьем озере: «Се яз игумен Иев Пречистые Богородицы Симоновского старого монастыря да старец Митрофан-иконник купили есмя в дом великого Спаса честного его Преображения и Пречистые богородицы к Медвежью озеру у Якима у строителя у новомонастырского, да у келаря у Ионы, да у старца у Васьяна, да у старца у Серапиона, и у всей братьи у старцов, пустош домовную новомонастырскую Одинцово, Харино, да Ступино, Малахово да Колtkово . . . а дали есмя на ней четыре рубли, да пополнка овцу». Совершение купчей между старой и новой частями Симонова монастыря происходило в митрополичьей канцелярии со свидетелями: «А на то по-слуси игумен Коснятин Николы Старого, да дьяки митрополичьи старец Тихон да Василий Карло. А грамоту писал Лучка, митрополичь подьячей казенной».

Несмотря на протесты пехорских крестьян, монастырь Спаса на Медвежьем озере, кроме нескольких деревень, остался со всеми угодьями во владении симоновской братии: «И князь великий Иван Васильевич, выслушав грамот купчих, и докладные, и даные, и списка меновного прадеда своего князя Дмитрия Ивановича, и въспрося владыки Коломенского Геронтия о всем, и Данила Страмилова и Осифа черньца оправил, а сотского Юрья Костянтинова Лычова, и десяцкого Сысойка, и десяцкого бортного Михалка да Исачка Башлова и всю волость крестьян Пехорского стану обвинил; и присудил святой Спас на Медвежье озере, и озеро Верхнее и Нижнее, и деревни и пустоши к Симоновскому монастырю по старине, опроче бортничьих деревень, что отнял у них отец мой князь великий Василий Васильевич у монастыря у Симонова». Слушание дела было обставлено торжественно: «А туто были у великого князя бояре его: князь Иван Юрьевич, Иван Иванович, Володимер Григорьевич, Иван Федорович Старков, Василей Федорович Сабуров. А подписал великого князя дьяк Левоньтей Короваев». Копийная книга Симонова монастыря сообщает в заключение: «А у подлинные жаловалные грамоты великого князя печать вислая серебряная вызолочена».

В июле 1460 г. Митрофан находится уже в Новом Симонове. В это время он присутствовал по-прежнему на третьем месте при составлении духовной грамоты старца Симонова монастыря Андриана Ярлыка: «А у сее грамоты духовные сидел отец мой духовный архимандрит Афанасей Симановский, да с ним старци: старец Мисайло Сабуров, Ондрей, Митрофан, Илья, Герман, Амбросей казначей, Микита, Иона келарь. А грамоту духовную писал чернец Евстрат крилошанин. . .». На обороте этой грамоты сверху надпись о том, что она представлена митрополиту Ионе 8 июля 1460 г.<sup>21</sup> В этой, имеющей более общее значение «духовной», ни у ювелира Андрея, ни у художника Митрофана не указаны их профессии — здесь они фигурируют только как «преподобные отцы».

В 1460 г., через семь лет после покупки пустынки у Медвежья озера, Митрофан-иконник, по-видимому, поднялся по лестнице монастырской иерархии: он поименован в числе своего рода иноческой «коллегии» уже

<sup>21</sup> Акты, относящиеся до юридического быта древней России, изданные Археологической комиссией под ред. Н. Калачова, т. 1. СПб., 1857, № 85, стр. 552—555.

не старого, а нового Симонова монастыря, крупного культурного центра XV в.

Эта обитель служила своеобразным питомником видных государственных деятелей: отсюда вышли митрополиты московские Иона (1448—1461) и Геронтий (1473—1489).

Игумен Боровской обители Пафнутий, пригласивший через семь лет Митрофана вместе с Дионисием расписывать церковь основанного им двадцать три года назад монастыря, был весьма искушенным человеком в вопросах карьеры не только «духовной»,<sup>22</sup> но и светской. Умирая в 1477 г., он с сокрушением признается: «60 лет угажено миру и мирским человеком, князем и бояром, и в сретенье им сованося, и в беседе с ними маньячено, и вслед по них также сованося. . .».<sup>23</sup>

В Симоновом монастыре, вероятно, уже давно существовала своя иконописная мастерская. Его основатель Феодор сам был иконописцем. С ним связывается портретное изображение Сергия Радонежского, дошедшее до нас в виде шитого надгробного покрывала.<sup>24</sup> В первой половине XV в. среди художников Симонова монастыря известен Игнатий-иконник.<sup>25</sup> Быть может, именно здесь обучался иконописному искусству и Митрофан.

Монастырь Спаса у Медвежья озера, видевший в своих стенах искусного Митрофана-иконника, старшего товарища и, как полагают, учителя Дионисия, оставался еще долгое время после смерти Митрофана во владении Симонова монастыря. «Жалованная грамота», в которой поименован Митрофан, была подтверждена в 1507 и 1534 г.

С конца XVI в. Спас на Медвежьем озере уже не упоминается в писцовых книгах; нет его и в несудимой грамоте, данной царем Михаилом Федоровичем Симонову монастырю в 1623 г. Но еще в 1905 г. на холме у Верхнего озера виднелись вросшие в землю расколотые надгробные камни древнего монастырского кладбища;<sup>26</sup> здесь хоронят и теперь. Поселок Медвежье Озера существует в наше время. Он расположен в 18 километрах на северо-северо-восток от Москвы, у шоссе на Щелково. Невдалеке блестят воды трех небольших озер. Заболоченное Нижнее озеро образовало два отдельных водоема. На протяжении пятисотлетия, отделяющего нас от эпохи Дионисия, здесь уцелели лишь эти озера, связавшие древнее наименование с современным быстро растущим поселком.

Сведения о Митрофане-иконнике, обрисовывающие его жизнь среди высшей иерархии Московского Симонова монастыря, — лишь любопытная архивная справка. Сопоставление этой справки с современной ей иконой

<sup>22</sup> См. «Пророчество святого о симановском архимарите» (А. П. Кадлубовский и Житие. . ., стр. 131).

<sup>23</sup> Записка Иннокентия о последних днях Пафнутия Боровского (В. Ключевский и Древнерусские жития святых как исторический источник, стр. 449).

<sup>24</sup> В. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. В кн.: Материалы и исследования Гос. Третьяковской галереи, т. 1. М., 1956, стр. 41.

<sup>25</sup> В. Антонова. Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам — ТОДРА, т. XIV, М.—Л., 1958, стр. 569—572.

<sup>26</sup> Н. Скворцов. Уничтоженные в Московском уезде церкви. М., 1905, № 63. Об истории поселка Медвежье Озера см. также: С. Веселовский, В. Снегирев и Н. Коробков. Подмосковье. М., 1955, стр. 25—27. Здесь на стр. 25 место древнего монастыря указывается верно, но на стр. 27 оно ошибочно обозначено у Нижнего озера.

середины XV в., происходящей из Симонова монастыря, позволяет судить о том, какие образцы послужили школой для молодого Дионисия.

Среди памятников живописи Симонова монастыря, сохранившихся в музеях, до сих пор оставались неизвестными произведения, относящиеся к середине XV в.<sup>27</sup>

Такой памятник уцелел, однако, в Калининской областной картинной галерее. Это поясная икона Спаса (рис. 1),<sup>28</sup> поступившая в галерею из собрания Весьегонского районного краеведческого музея в 1938 г. Она была обнаружена в соборе города Весьегонска и отнесена к живописи XV в. Н. Н. Померанцевым.<sup>29</sup>

Село Егонская Весь с середины XV в. принадлежало Симонову монастырю. Сохранилась жалованная грамота людям, живущим на земле этого монастыря в селе Егонская Весь и других близлежащих селах, написанная между 1447 и 1456 гг.<sup>30</sup> Это село дала до 1462 г. в виде вклада в Симонов монастырь Олена Михайлова жена Федоровича.<sup>31</sup> По старым клировым записям, хранившимся в Весьегонском соборе, «строены» его — утварь и иконы — поступили из Симонова монастыря (сведения Ю. А. Олсуфьева). Как известно, обычно для этого использовались монастырские «рухлядные» (кладовые), где хранились старые, казавшиеся местным властям «неблаголепными» вещи и иконы.

Таким образом, Спас из Весьегонска происходит из Симонова монастыря. Стиль его прекрасно сохранившейся живописи, раскрытой из-под записи в 1951 г. Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. И. Э. Грабаря в Москве, позволяет отнести эту икону к середине XV в., к московской школе.

При первом взгляде на икону поражает сочетание строгой, уравновешенной композиции, четкого контура и суховатого рисунка с мягкой передачей формы небольшого лица и тонких цепких рук. Иератичность позы и величественность осанки, отвечающие византийскому письму, сообщены здесь вполне русскому произведению. Этот Спас — действительно «святый крепкий», олицетворение второго лица Троицы по представлениям русского средневековья.

<sup>27</sup> Благодаря заботам П. Д. Барановского некоторые иконы из Симонова монастыря уцелели в музеях. Все они не древнее XVI в. К этому времени в Гос. Третьяковской галерее относятся: Богоматерь Владимирская (В. И. Антонова, Н. Е. Мнев в. Каталог... т. 2. М., 1963, № 572); 2) Богоматерь в рост из деисусного чина (там же, № 574); 3) Спас на троне (там же, № 573). Среди многих икон из Симонова, переданных в Коломенское (филиал ГИМ), к XVI в. относится лишь шесть произведений: 1) Рождество богородицы, размер 101 × 82 см; 2) Происхождение честных древ, размер 99 × 71 см; 3) Успение богородицы, размер 89 × 66 см; 4) Богоматерь Смоленская, размер 89 × 67 см; 5) София, Вера, Надежда, Любовь, размер 89 × 66 см; 6) Никола оглавный, размер 16 × 20 см.

<sup>28</sup> Инвентарный номер галереи Ж-1007, размер 83 × 58 см, доска липовая с ковчегом, шпонки врезные, встречные. По-видимому, такого же происхождения поясная икона апостола Павла, вывезенная в 1963 г. сотрудниками Музея им. Андрея Рублева из церкви села Чемерова близ Весьегонска. Икону Павла (того же размера, что и Спас) раскрыл в 1964 г. В. О. Кириков. Обнаружение Павла показывает, что Спас принадлежал к поясному деисусному чину.

<sup>29</sup> Ю. А. Олсуфьев видел эту икону в 1929 г. вставленной в местный ряд иконостаса весьегонского Богоявленского собора, построенного в 1742 г. Живопись была закрыта потемневшей олифой и украшена басмой XVII—XVIII вв. Вследствие этого Ю. А. Олсуфьев условно прибавил к размеру иконы по 10 см в высоту и ширину, а время ее написания ошибочно отнес к XVII—XVIII вв. (см. регистрацию памятников иконописи в Весьегонске, вотчине Симонова монастыря, Отделение рукописей Гос. Третьяковской галереи, 67/444).

<sup>30</sup> Акты, относящиеся до юридического быта древней России, № 31, стр. 98.

<sup>31</sup> Там же, стр. 104.



Московские люди были измучены феодальной войной второй четверти XV в. Они страдали от непрестанных ратей, порожденных вероломством и коварством борющихся за власть князей. Они были очевидцами того, как враждующие князья выкалывали друг другу глаза, обманом завлекли ничего не подозревающего соперника в тюрьму, где тайно и поспешно совершалось угодливое убийство, обычно объясняемое «нужею» (лишениями) или же просто самим «нятием» (заключением). В это жестокое время естественно было видеть воплощение нравственного идеала в облике, полном тишины и света, подобном Спасу из Симонова. Один из излюбленных тогда текстов на свойственном средневековью языке богословской символики поэтически характеризует природу Спаса — олицетворения справедливости: «Тихому бо молчанию содержащу вся, и нощи в своем течении преполовляющейся, всемогущее слово твое,<sup>32</sup> Господи, — с небес от престолов царских жесток ратник — в средину погибельные земли сниде».<sup>33</sup>

Спас из Симонова изображен несколько ниже пояса, совершенно прямолично, с ораторским жестом правой руки, поднятой перед грудью. Левая рука держит в стоячем положении закрытое евангелие. В колорите сочетаются темные коричневые и зеленые краски с холодными светлыми оттенками желтого и алого. На темно-коричневый хитон наложены прозрачные охряные зеленоватые пробела. Глухой зеленый гиматий украшен более светлыми пробелами того же цвета в два тона. Манера наложения пробелов характерна для русской живописи XV в. Еще более типично в этом смысле вохрение (карнация): оно желтое, плавкое, по оливковому санкирю, с приплеснутыми красноватыми тенями. Темная фигура Спаса с лицом и руками, как бы озаренными далеким светом, оживлена лишь желтым клавиом у правого плеча и охряным евангелием с красным обрезом, прислоненным к груди. Прозрачный желтый фон с притененным коричневой краской нимбом придает темному изображению своеобразную статуарность, а светлая коричневая полоса, обрамляющая икону, довершает почти монохромную, на византийский лад, красочную гамму.

Стиль живописи Спаса из Симонова монастыря роднит его с московскими произведениями середины XV в. В них одинакова выразительность величественной темной фигуры, выступающей на светлом фоне. Таковы московские иконы этого времени — Параскева Сербия,<sup>34</sup> Спас Вседержитель,<sup>35</sup> Паисий Великий.<sup>36</sup>

Как упоминалось, композиция симоновского Спаса восходит к широко распространенному византийскому образцу.<sup>37</sup> Небольшое лицо его обрам-

<sup>32</sup> Слово — второе лицо Троицы — Спас.

<sup>33</sup> «В тихом молчании, в полночь, всемогущее Слово твое, господи, как яростный воин сошло с небес от престолов царских, в средину погибельной земли» (Книга Премудрости Соломоновой, гл. 18, 14—15).

<sup>34</sup> Гос. Третьяковская галерея, из Покровского монастыря в Суздале (Каталог... т. 1, № 260). Кроме колорита и вохрения, схожи также детали: см., например, притененный нимб, заходящий на верхнее поле, хватяющий жест руки, форму тени под глазами.

<sup>35</sup> Гос. Третьяковская галерея, средник «облачного чина» из Никольского Единоверческого монастыря в Москве (Каталог... т. 1, № 238). Нимб заходит на верхнее поле, тени под глазами петлеобразные.

<sup>36</sup> Находится в Покровском соборе при Рогожском кладбище в Москве, размер 113 × 85 см, схожи те же детали. См. о нем «Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве» (М., 1956, стр. 18—19, рис. 30). Раскрыт В. О. Кириковым в 1951 г.

<sup>37</sup> См.: В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. 1, М., 1957, табл. XLVIII; т. II, М., 1948, табл. 318. Этот тип изображения Христа был распространен во всех тех странах, куда проникала византийская культурная экспансия. Например, в Сербии в конце XIV в., см. икону Спаса Жизнедавца, написанную

лено пышной, высокой шапкой волос. Они придают узкой голове Спаса эллипсовидную форму, полюбившуюся на Руси для икон Христа еще в начале XIV в. При сравнении весьегонского произведения с небольшим

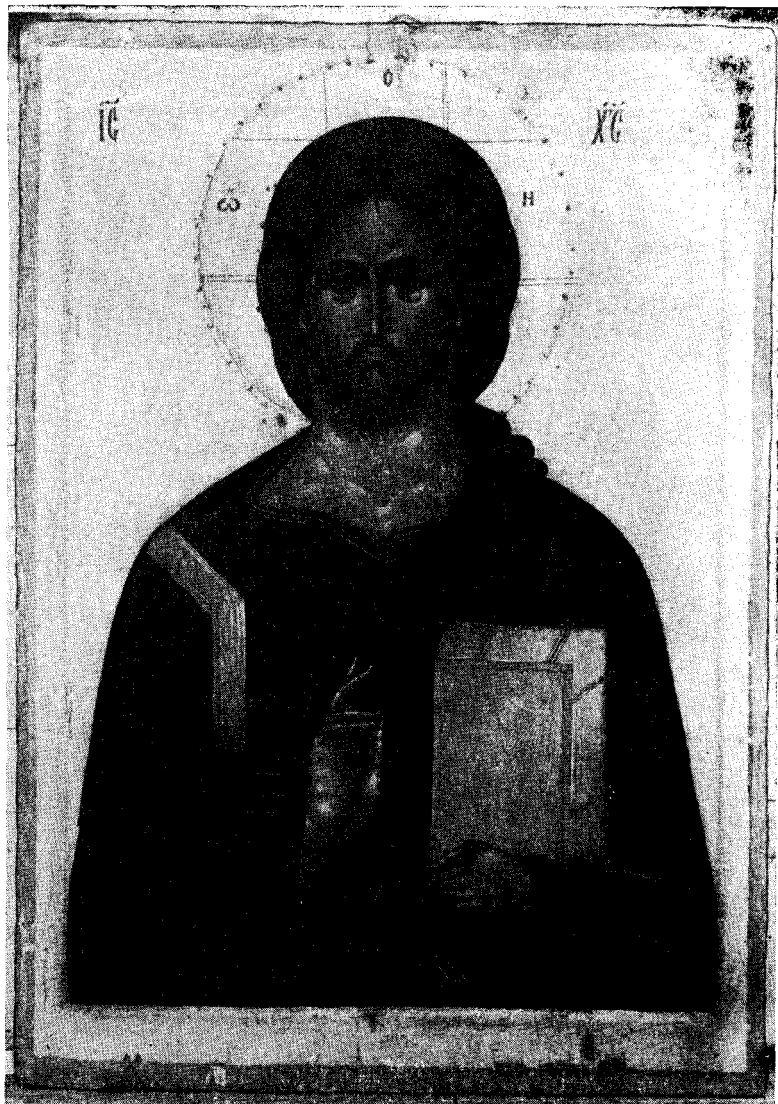


Рис. 1. Спас. Икона середины XV в. (Калининская областная картинная галерея, инв. № Ж 1007,83×58 см).

изображением Спаса ростово-суздальской школы рубежа XIII и XIV вв.<sup>38</sup> становится очевидным русское происхождение своеобразной формы головы Христа. Но лицо симоновского Спаса с характерным расширением овала в 1394 г. изографом Макарием для монастыря Zige близ Прилепа (Walter Felicetti-Liebenfels. Geschichte der byzantischen Ikonmalerei. Olten-Lausanne, 1956, S. 80, Abb. 95A).

<sup>38</sup> Гос. Третьяковская галерея (Каталог. . . , т. 1, № 165).

посредине сохранило очертания, связывающие его с другими особенностями русской иконографии Спаса дорублевской поры. Схожая по композиции новгородская икона начала 60-х годов XIV в.<sup>39</sup> (рис. 2) является ярким образцом этого типа, восходящего к нередицкому Убрису — фреске 1199 г. над восточной подпружной аркой.<sup>40</sup> Здесь Христос изображен круглоголовым, с широким, скуластым лицом. Особенности облика повторены в московском лицевом шитье 1389 г. — пелене княгини Марьи, вдовы Симеона Гордого.<sup>41</sup> Этот же тип воспроизведен на среднике деисусного чина Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, приписываемом Даниилу Черному, старшему товарищу Андрея Рублева, работавшему в традициях русской иконописи XIV в.

Существенно, что художник иконы Спаса из Симонова монастыря сохранил на весьегонском памятнике рисунок лица, восходящий к иконографии нередицкого убруса. Этим художником мог быть и Игнатий Грек, и сам симоновский иконник Митрофан, тот уже пожилой живописец, который в 60-х годах XV в. работал вместе с Дионисием в Пафнютьевом Боровском монастыре. Иконографическому прототипу весьегонской иконы следовал Дионисий, изображая короткоголового широколицего Спаса на фреске в куполе собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря (рис. 3).

Это было в 1500—1502 гг., тогда как уже в 20-х годах XV в. получает широкое распространение узколицый и длинноголовый тип, к которому обратился Андрей Рублев, создавая исполненный совершенства художественный образ, воплощенный в Христе из Звенигородского чина.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Происходит из церкви Федора Стратилата в Новгороде. Написана, по всей вероятности, новгородским художником после окончания построения церкви, т. е. около 1361 г. Расчищена в 1929 г. в реставрационной мастерской Новгородского музея. Композиция восходит к складывающемуся еще в XII в. греческому иконографическому типу (см., например: В. Н. Лазарев. История византийской живописи. т. II. М., 1948, табл. 196), но пропорции головы и рисунок лица — русские (см., например, икону Спаса конца XIII в., по устным сведениям происходящую из церкви Николая на Липне, собр. А. И. Анисимова, теперь Гос. Третьяковской галереи (Каталог... т. 1, № 197)). Круглоголовые изображения с широкими лицами были распространены в Новгороде, так же как и по всей Руси, еще в XIII в. См., например, лицо Николая на иконе, написанной Алексеем Петровым в 1294 г. для церкви Николая на Липне, лица на иконе XIII в., изображающей Сошествие во ад, обе в Новгородском музее. Об иконе Спаса из церкви Федора Стратилата см.: Alexandre Anisimov. La peinture russe du XIV-e siècle (Théophane le Grec). — Gazette des Beaux Arts, Paris, 1930, pp. 167—168; Н. Г. Порфиридов. Живопись Вологова. — Новгородский исторический сборник, вып. 7, Новгород, 1940, стр. 64, прим.; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 85; История русского искусства, т. II. М., 1954, стр. 192; В. Н. Лазарев. 1) Новгородская живопись последней трети XIV века и Феодан Грек. — Советская археология, 1955, т. XXII, стр. 231—232; 2) Феодан Грек и его школа. М., 1961, стр. 67; Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог, Л., 1963, стр. 9.

<sup>40</sup> Фрески Спаса Нередицы. Л., 1925, стр. 13, табл. XIX, 2.

<sup>41</sup> ГИМ, размер 124 × 231 см. См. об этой пелене: История русского искусства, т. III, стр. 194—196; А. Н. Свири и др. Древнерусское шитье. М., 1963, стр. 41 и 43.

<sup>42</sup> Гос. Третьяковская галерея, 20-е годы XV в. (Каталог... т. 1, № 229). Сохранилась лишь голова; по-видимому, здесь Спас был представлен в композиции, повторенной на иконах середины XV в. в Гос. Третьяковской галерее (Каталог... т. 1, №№ 236 и 238). См. также эту композицию на иконе, связываемой со школой Андрея Рублева на Рогожском кладбище (Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве, стр. 17 и 65).

Из самого Весъегонска, уже упоминавшегося старинного московского села,<sup>43</sup> происходит другая икона, проливающая свет на истоки творчества

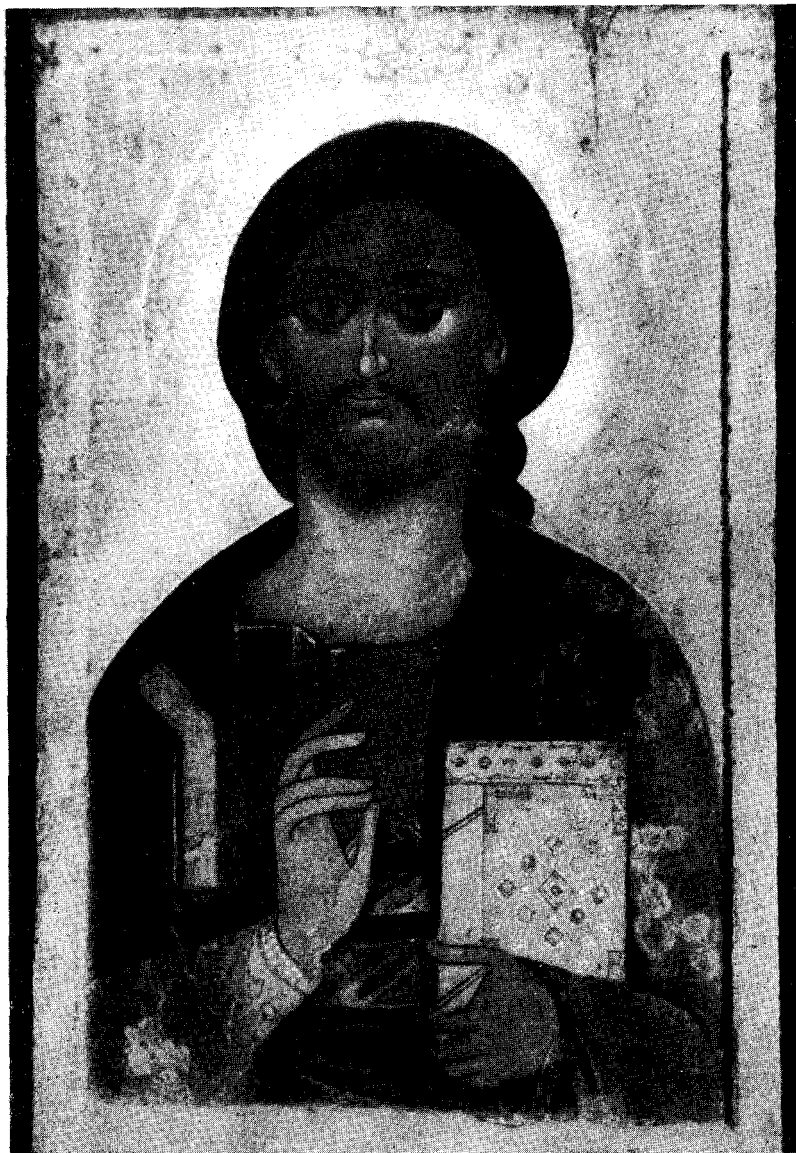


Рис. 2. Спас. Икона начала 60-х годов XIV в. новгородской школы. (Новгородский музей, 127×80 см).

Дионисия. Это изображение Бориса и Глеба (рис. 4), найденное А. И. Анисимовым среди хлама на колокольне Весъегонского собора. По

<sup>43</sup> Весъ Егонскую называют селом грамоты середины XV в. Это значит, что уже тогда там была церковь.

его соображениям, памятник современен первоначальной деревянной церкви и относится к середине XV в.<sup>44</sup>

Фигуры князей, стоящих с мечами в руках, поражают своими чрезвычайно вытянутыми пропорциями. Их маленькие удлиненные головы увенчаны высокими, древней формы, опущенными мехом шапками — столбунами. Но князья облачены уже не в корзна, как

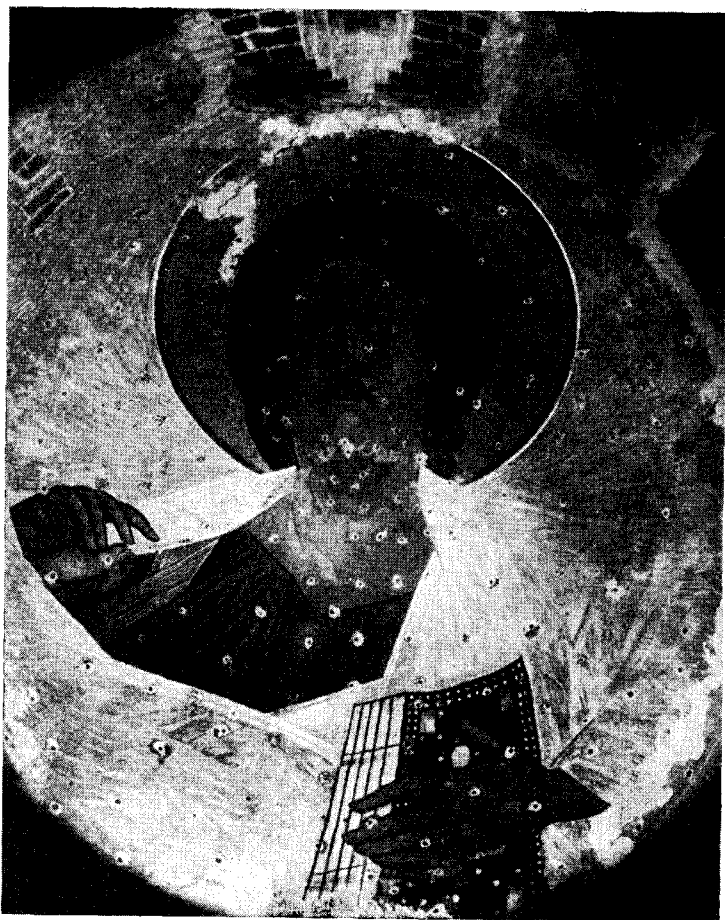


Рис. 3. Спас. Фреска Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.

в древности, а в узорные, подбитые мехом охабни с красными отворотами, под которые поддеты широкие бобровые воротники. Опущенными правыми руками они поддерживают мечи. Здесь оружие подобно ски-

<sup>44</sup> Икона Бориса и Глеба демонстрировалась среди материалов по технике реставрации иконописи как образец шелушения левкаса и отдельного отслаивания краски на III Реставрационной выставке весной 1927 г. (см.: Каталог выставки, М., 1927, стр. 48, № 92). Обстоятельства обнаружения и происхождения иконы сообщены мне Е. А. Домбровской, бывшей в то время практикантом Центральной реставрационной мастерской (там же, стр. 9). Теперь эта икона находится в собрании В. А. Александрова (Москва). См. также: Отделение рукописей Гос. Третьяковской галереи, 67/143, фото № 442.

петру и является регалией, знаком княжеского достоинства. Кресты, необходимый атрибут князей-мучеников, в отличие от обычной иконографии вложены в их высоко поднятые левые руки. Одежда и жесты Бориса



Рис. 4. Борис и Глеб. Икона середины XV в. из Весьегонска. (Собрание А. В. Александрова в Москве, 88×66 см).

и Глеба на весьегонской иконе не противоречат отнесению ее к середине XV в. Об этом же говорит колорит памятника, сочетающий темные тона с белым фоном. Вохрение по светло-коричневому санкирю, исполненное разбеленной охрой, с подрумянкой и оживками в виде мазков, также свойственно московской живописи еще в ее дорублевскую, древнейшую пору. Лица Бориса и Глеба с их резкой экспрессией чужды мягкости и ясности

обликов святых у Андрея Рублева (например, уже упоминавшегося его Спаса). В неправильном, «готическом» лице князя Глеба на всеьгонской иконе применен тот же прием умышленного смещения косящих глаз с разомкнутым у слезницы контуром, который характерен для вещего взора Сергия Радонежского на его покрове начала XV в.<sup>45</sup> Мрачное лицо стоящего рядом Бориса своими чертами напоминает грозный лик этого князя на иконе рубежа XIII—XIV вв. в Русском музее в Ленинграде.

Но в поисках истоков творчества Дионисия особый интерес представляет встречающаяся и в его живописи отличительная особенность всеьгонского памятника — удлинённые пропорции фигур. По-видимому, эта особенность не является, как принято думать, присущей лишь стилю эпохи Дионисия чертой. Такие пропорции встречаются уже в раннем XIII в. в новгородских<sup>46</sup> и псковских<sup>47</sup> иконах и на миниатюрах рукописей из Ростова Великого.<sup>48</sup> Необычайно вытянутыми формами фигур отмечены также персонажи праздников, написанных в 1336 г. золотом по черному фону на Васильевских вратах Александровой слободы.<sup>49</sup>

Удлиненные пропорции сохраняются как умышленная, быть может, сакрального характера архаизация и в живописи XV в. Высокими, с маленькими головами изображены воскресший Лазарь и Иоанн Богослов с Пророком на четырехчастной новгородской иконе начала XV в.<sup>50</sup> В середине XV в., когда была написана всеьгонская икона, удлинённые пропорции встречаются и в новгородском лицевом шитье,<sup>51</sup> и на новгородских иконах.<sup>52</sup> Иконы с необычайно длинными фигурами характерны также для этого времени и в ростово-суздальской живописи.<sup>53</sup>

На относящемся к этой школе произведении, соименном всеьгонскому памятнику, князья-мученики представлены также преувеличенно высокими и облаченными в узорчатые охабни (рис. 5). Однако композиция этой ростово-суздальской иконы не включает в себе обособляющих иконографических признаков. Борис и Глеб стоят вполупорот друг к другу. В их правых руках кресты, в опущенных левых — мечи. Одежды написаны жидкими красными и голубыми красками.

Сочетаясь с белым, обрамленным лимонно-желтыми полями фоном, эти краски придают колориту радостный полноцветный характер, присущий произведениям живописи Ростова Великого в XV в. Ему отвечает плотное красноватое вохрение с движками — мазками, наложенное на оливковый санкирь.<sup>54</sup>

<sup>45</sup> См.: J. A. Lebedewa. Andrei Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962, Abb. 81.

<sup>46</sup> См., например, Успение из Десятинного монастыря (Гос. Третьяковская галерея, Каталог..., т. 1, № 11).

<sup>47</sup> Успение из Пароменской церкви (Гос. Третьяковская галерея, Каталог..., т. 1, № 141).

<sup>48</sup> См., например, изображение увенчиваемых Христом апостолов Петра и Павла на миниатюре л. 1 об. «Апостола» 1220 г., принадлежавшего ростовскому епископу Кириллу (теперь ГИМ, Синод. 7).

<sup>49</sup> В. Н. Лазарев. Васильевские врата 1336 г. — Советская археология, 1953, т. XVIII, рис. 12—14, 17—19 и 21.

<sup>50</sup> Гос. Русский музей; см. о ней: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 95 и 96.

<sup>51</sup> Пучежская плащаница 1441 г. в Оружейной палате Московского Кремля. См. о ней: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 133, стр. 130; А. Н. Свири и. Древнерусское шитье, стр. 29—32.

<sup>52</sup> Молящиеся новгородцы, икона 1467 г. в Новгородском музее. См.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 110, стр. 119.

<sup>53</sup> Архангел Михаил, середины XV в. Музей Ростова Великого. См. эту икону в кн.: Художественное достояние России. М., 1919, вып. 1, табл. 3; В. Н. Иванов. Ростов Великий. Углич. М., 1964, рис. 4 (отнесен к XIV в.).

<sup>54</sup> Гос. Третьяковская галерея, Каталог..., т. 1, № 180.

Весьегонская икона Бориса и Глеба наряду с чертами стиля, идущими из глубокой древности, выражает в то же время в своем художественном образе и то новое, что присуще творчеству Дионисия. В отличие от общепринятой композиции поза князей на весьегонской иконе театральна, одинаковые движения фигур проникнуты скандированным ритмом. У обоих широко расставлены ноги в красных сапогах, резко выделяющиеся на темно-зеленом поземе, оконтуренном для этого эффекта красной линией. Головы, осененные широкими золотыми нимбами, схоже повернуты влево, жесты рук обоих князей одинаковы.

Здесь Борис и Глеб нечеловечески исполинского роста. Плотное золото больших нимбов окружает их маленькие головы, придавая весомость их легким и длинным телам, разубранным в узорные, обнизанные драгоценными камнями одежды. Князья в этом изображении бесплотны и условны. Своеобразным магизмом проникнуты их по-военному четкие жесты. Они сближают небожителей Бориса и Глеба с земными ратниками, являя им предписанные каноном пример и назидание.

Язык жестов, пантомима имеет особое значение и в композициях Дионисия. Этот язык не только рассказывает о происходящем событии: он помогает художнику выразить наблюдаемые им в жизни отношения, придав им обобщающий поэтический характер.

Персонажи в сценах икон Дионисия движутся, будто подчиняясь ритму русского религиозного обряда. Они образуют слитные группы, перемежающиеся одиноками, как бы трепещущими фигурами, проникнутыми незавершенным движением.



Рис. 5. Борис и Глеб. Икона середины XV в. ростово-суздальской школы. (Гос. Третьяковская галерея, кат. I, № 180, 119×57 см).



Пристрастие к пантомиме, к подчеркнутому театрализованному жесту свойственно Дионисию не только в многолюдных сценах, но и в однофигурных изображениях с их причудливой изысканностью позы. Таковы восемь святых воинов, помещенных на столбах среди фресок Ферапонтова монастыря.

Необычайно близка к стилю изображения этих воинов икона Федора Стратилата в церкви села Кошеева Ивановской области,<sup>55</sup> раскрытая Ф. А. Модоровым в 1951 г.

Относящаяся к концу XV в. икона написана блестящим мастером. Несмотря на целостность колорита и свежесть рисунка, общий замысел и почти все детали этого изображения можно встретить у написанных Дионисием ферапонтовских воинов.<sup>56</sup> Поза кошеевского Федора Стратилата схожа с постансовкой фигуры ферапонтовского Андрея Стратилата (западная грань северо-западного столба). Ноги воина на иконе широко расставлены, как у Артемия (южная грань юго-западного столба) и Никиты (северная грань северо-западного столба). Роскошный панцирь иконного Федора Стратилата имеет такую же форму, как у одноименного воина в стенной живописи (восточная грань северо-западного столба). Колчан для стрел у иконного Федора таков же, как на фреске у Георгия (северная грань юго-западного столба). Воин иконы Кошеевской церкви держит обнаженный меч так же, как ферапонтовский Иоанн-воин (восточная грань юго-западного столба). Но святой ратник Кошеевской церкви не повторяет ни одно из ферапонтовских изображений в целом. По-видимому, образ его создан независимо от росписей Ферапонтова монастыря.

Тонкое лицо Федора Стратилата, так же как и странные лики всегонской иконы, чуждо идеальным образам Андрея Рублева. Оно проникнуто той же бесстрастной отрешенностью, как и лицо псковского Спаса на иконе рубежа XIII—XIV вв. из Елеазаровой пустыни.<sup>57</sup> Схоже движение темных глаз, близок рисунок узкого, длинного носа и припухлого маленького рта.

В условиях действующей церкви не удалось описать и изучить вновь открытый выдающийся памятник села Кошеева, но даже на плохой фото-

<sup>55</sup> Село Кошеево находится неподалеку от станции Скорынинской на железной дороге, ведущей от Иванова к Вичуге. В этой местности в XVI в. были села и волости, подаренные Иваном Грозным своим шуринам, князьям Темрюковичам-Черкасским. Церковь села Кошеева посвящена иконе Казанской богородицы. Так как, по преданию, культ этой иконы распространен здесь князьями Черкасскими после взятия Казани и «явления» Казанской иконы, то к этому времени, к концу XVI в., нужно относить и первоначальное основание сельской церкви. См.: Н. Ушаков. Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913, стр. 437 и 442. Более древняя, чем дата основания церкви, драгоценная по мастерству икона Федора Стратилата могла быть вложена ранее князьями Черкасскими в один из храмов их вотчины. Не исключено также, что икона Федора Стратилата попала в сельскую церковь из чьей-либо старообрядческой коллекции. Известны многие ивановские купцы-староверы, любители «древнего письма». См.: Я. П. Гарелин. Город Иваново-Вознесенск или бывшие село Иваново и Вознесенский посад. Шуя, 1884, стр. 42—43 и 159—160.

<sup>56</sup> Приводимые ниже правильные наименования этих воинов установлены на основании иконографии и следов надписей на фресках. См. копии фигур воинов работы Н. В. Гусева (1964 г.) в Гос. Третьяковской галерее.

<sup>57</sup> Написан на красном фоне. Вохрение светлой охрой по коричневому санкирю. Нимб желтый, перекрестие темное. Хитон серо-голубой, клав и евангелие покрыты золотым ассистом. Гиматий темно-синий с белыми пробелами. Написан на липовой доске, размером 56 × 42 см. Перевезен в 1766 г. в Елеазарову пустынь из упраздненного Спасо-Великопустынского монастыря (теперь погост Великие Пустыни, в 60 километрах к юго-востоку от Пскова). Икона находилась в Псковском музее. О Великопустынском монастыре см.: В. В. Зверинский. Материал о православных монастырях. СПб., 1890, № 441; см. также: Отделение рукописей Гос. Третьяковской галереи, 67/185.

графии видны художественные достоинства и вполне дионисиевский стиль этого произведения.

Иконный Федор Стратилат эпохи Дионисия облегчает анализ происхождения образа его воинов. Истоки присущей им манерной аффектации жеста можно видеть в проникнутой умышленным архаизмом всеегонской иконе Бориса и Глеба. В обоих памятниках широко расставленные ноги схоже несут легкие тела. Одинаково соотношение удлиненных лиц с пышными волосами и широкими нимбами. На обеих иконах изысканные воинские атрибуты, выходя за внешние контуры фигур, четко рисуются на светлом фоне. Они сообщают образам воинов песенную приподнятость, отвечающую праздничному изяществу одежды. Аналогичен прием искажения реальных пропорций человеческого тела: слишком малы головы и руки, непомерно широки плечи, преувеличена высота роста. Поза и жест схоже приобретают почти орнаментальный ритм. Художественный строй образа на обеих иконах подобен былинной метафоре.

Именно туда, в былинную Русь, в «преушищенное узорочье» языческих чудских образов, уходят истоки чародейного творчества Дионисия.

Произведения Дионисия порождены русским христианством, отмеченным еще и в XV в. ярким двоеверием, придававшим привычный магически-колдовской характер образам государственной религии. Христианские песнопения переплетались в народных представлениях с языческими заклинаниями. Возвышенная красота византийских религиозных персонажей приобретает особую прелесть, проникаясь языческой народной эстетикой. Так родилась русская обрядовая поэзия. Она выразилась у Дионисия в ритме композиции, в жестах фигур, в орнаментах одежд и зданий, в обликах его персонажей.

Своеобразие Дионисия, ощущение иной стихии в его творчестве по сравнению с академическим, совершенным для Древней Руси наследием Андрея Рублева было осознано уже в середине XVI в. Об этом можно судить по вопросам и ответам на Стоглавом соборе 1551 г.

Собор имел целью восстановление старины, так как «поисшатались обычаи и самовластие учинилось по своим волям и предние законы порушились». В области живописи во всех спорных вопросах собор обращается к авторитету «старых писем и греческих». Из русских художников образцом должен быть Андрей Рублев: мастерам середины XVI в. рекомендуется писать так, как делал это «пресловущий» мастер, «а от своего замышления ничтоже предтворяти». Обыкновенно принято распространять смысл этого определения Стоглавого собора и на Дионисия и считать его творчество продолжением и развитием искусства Рублева. Между тем собор в соответствии с представлениями своего времени держался иного мнения: достойными подражания признаны «старые письма»; к ним не могли в середине XVI в. причислить живопись художника, умершего до того за несколько десятилетий. Сам Иван Грозный, оглашая собору программу его занятий, определяет ее так: «... порассудите и уложите и утвердите ... которые обычаи в прежние времена, после отца моего великого князя Василия Ивановича всяя Руси и до сего настоящего времени поизшатались, или в самовластии учинено по своим волям, или предания законы порушены ... о всем о сем довольо себе духовно побеседуйте и посоветуйте и нам известите».<sup>58</sup> Рассмотрев «государственное управление и всякое земское строение» в области «исправления церковного благочиния», Собор постановил: «... да и о том святи-

<sup>58</sup> Стоглав. СПб., 1863, стр. 40.

телем великое попечение и брежение имети, комуждо в своей области, чтобы горадые иконники и их ученики писали с древних образцов, а самомышлением бы и своими догадками божества неописывали...».<sup>59</sup> Рекомендуются писать в старой по отношению к середине XVI в. манере, обращаясь к греческой иконографии, как это делал Андрей Рублев: «...писати иконописцем иконы с древних переводов, как греческие иконописцы писали и как писал Ондрей Рублев и прочие пресловущие иконописцы».<sup>60</sup> В ответе на вопрос царя о том, правильно ли иконописцы разрабатывают композиции «Приидите людие...» и «деяния» Тихвинской богоматери, собор аргументирует: «...от древних святых отец писанин о пресловущих иконописцех греческих и русских»,<sup>61</sup> ставя греков на первое место.

Правильность предлагаемого понимания указаний Стоглавого собора подтверждает подлинник конца XVII в., принадлежавший С. Г. Строганову. Здесь в статье об Андрее Рублеве говорится: «Преподобный отец Андрей Радонежский, иконописец, прозванием Рублев, многие св. иконы написал, все чудотворные, якоже пишет о нем в Стоглаве св. чудного Макария митрополита, что с его письма писати иконы, а не своим умыслом...». То, что Дионисия не числили среди «классических» авторитетов икононого художества, явствует также из того, что в помещенном здесь «Сказании о святых иконописцах», насчитывающем 14 имен русских художников (с XI по XVII в.), нет ни «Денисея иконника», ни его удачливого сына — монаха Феодосия, работавшего в Благовещенском соборе — придворном храме государя Московского.<sup>62</sup>

В летописи упомянуты те работы Дионисия, которые по своему характеру не могли быть ярко индивидуальными, новаторскими. Их всего две; обе исполнялись для Московского Кремля. Назван труд, совместный с тремя другими художниками — попом Тимофеем, Ярцем и Коней, над «деисусом с праздники и пророки» для Успенского собора — «новой церкви богородицы в Москве»; подробно описана реставрация пострадавшей от пожара византийской Одигитрии, хранившейся в Вознесенском монастыре.<sup>63</sup>

Между тем слава Дионисия среди его современников была настолько велика, что его «письмо» (живопись) ценили наравне с официально признанными произведениями Андрея Рублева. Когда знаменитый игумен Волоцкого монастыря Иосиф Санин поссорился в 1506—1507 гг. со своим удельным князем Федором Борисовичем, то игумен «начат князя мздою утешати и посла к нему иконы Рублева письма и Дионисиева».<sup>64</sup>

Постановления Стоглавого собора оказались впоследствии столь обременительными для новых потребностей русской жизни, в том числе и для живописи, что они были преданы анафеме на соборе 1667 г.<sup>65</sup> Впрочем, наряду со многими предписаниями этот собор поспешил составить новые

<sup>59</sup> Там же, стр. 153.

<sup>60</sup> Там же, стр. 128.

<sup>61</sup> Там же, стр. 130.

<sup>62</sup> Дионисий и Феодосий могли бы попасть сюда: среди приведенных здесь иконописцев не все канонизованные святые. См.: Ф. И. Буслаев. Сочинения, т. 2, СПб., 1910, стр. 396—397.

<sup>63</sup> ПСРЛ, т. VI. СПб., 1853, стр. 233 и 234 (под 1482 г.). Теперь эта икона хранится в Гос. Третьяковской галерее (Каталог... т. 1, № 274).

<sup>64</sup> В. И. Антонова. Новооткрытые произведения Дионисия. М., 1952, стр. 19. См. также: Я. С. Лурье. К вопросу об идеологии Нила Сорского. — ТОДРА, т. XIII, М.—Л., 1957, стр. 211.

<sup>65</sup> Макарий. История русской церкви. т. XII. СПб., 1883, стр. 773—774.

правила и для живописцев.<sup>66</sup> Они проникнуты тем же традиционализмом, каким дышал осужденный в середине XVII столетия Стоглавый собор с его вековой для этого времени давностью.

Новшества, диктуемые самой русской жизнью, появлялись в иконописи вопреки иссушающим постановлениям. Выдающиеся живописцы Древней Руси, преодолевая сковывавшие искусство церковные и царские правила, стремились отразить в религиозных произведениях волновавшие народ мысли и чувства.

Народное самосознание начала и конца XV столетия различно, что ярко отразилось в летописи. Ощутимым рубежом, внешним толчком в формировании этого различия послужила феодальная война второй четверти XV в. Ее исходом определились движущие силы могущества Москвы, превращавшейся из княжества в государство. Дионисий, русский человек второй половины XV в., никак не мог лишь наследовать и развивать традиции Рублева, сложившиеся в иных исторических условиях. Как нам кажется, правильнее думать, что и Рублев и Дионисий, следуя духу собственного времени, каждый по-своему воплощают в своих произведениях народные представления.

Андрей Рублев, живший в великом княжестве Московском в переломную эпоху борьбы с татарами, одухотворив «греческие преводы», воспел в своих образах непреходящую высоту человечности, воодушевлявшей в битвах и тяжких народных бедствиях еще тесную Московскую Русь.

Дионисий, живописец широко раскинувшегося могучего русского централизованного государства, не мог оставаться на высотах духа, достигнутых Рублевым в свойственном его времени «упоении в бою и бездны смертной на краю».

Стремясь объять окружавшее его половодье расцветающей русской жизни, Дионисий обратился к неистребленным веками церковных поучений, затаившимся в народной памяти древним, «дорублевским» образам и представлениям. Их неясные голоса звучали повсюду, во всех разобщенных средневековым русским землям и городах, срастающихся в одно государство. В своем творчестве Дионисий как бы прокладывает путь от песни к симфонии, отвечавшей возросшему и укрепившемуся многообразному национальному самосознанию. У Дионисия многоликая Русь превращается в близкую сердцу каждого человека единую родину.

В своей живописи Дионисий отразил те черты, которые придала христианским образам их пятисотлетняя жизнь на Руси. В творчестве Дионисия нашла свое выражение глубоко национальная русская обрядовая поэзия, родившаяся из слияния византийских христианских представлений со славянским и чудским язычеством.

---

<sup>66</sup> Там же, стр. 787—788.