

В. К. ЛАУРИНА

Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в.

I

Экспозиция Государственного Русского музея недавно пополнилась вновь расчищенной иконой «Сошествие во ад» из собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря.¹ Она относится к лучшим образцам московской школы живописи и была, по всей вероятности, написана между 1500 и 1502 гг., в период создания иконостаса собора,² во время работы над его росписью Дионисия с сыновьями.

Необычайно высокие художественные достоинства иконы в сочетании с данными о ее происхождении уже дают основание для публикации вещи. Однако «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря привлекает нас не только как замечательное произведение живописи круга Дионисия, но и как образец очень редкого извода, позволяющий связать этот памятник с определенным направлением в московской литературе XV в.

Отправной точкой при сложении иконографии Воскресения в виде Сошествия во ад послужили, как известно, Псалтырь, Послания апостола Петра, вторая часть апокрифического Евангелия Никодима и некоторые другие сочинения, возникшие под влиянием последнего. Из них, как отмечает И. Я. Порфирьев,³ особенного внимания заслуживают «Слово о сошествии Иисуса Христа во ад» Епифания Кипрского и «Слово» Евсевия Александрийского. В дополненном и переработанном виде эти сказания получили отражение в общепринятой церковной литературе: в песнопениях Троицы цветной, акафистах и канонах.

¹ Икона состоит из трех липовых досок, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера, разм. 136,5 × 99 × 3. В Гос. Русский музей (далее: ГРМ) поступила из Кирилловского историко-художественного музея (далее: КИХМ) в 1962 г. Расчищена в 1963 г. в Реставрационной мастерской ГРМ Н. В. Перцевым, И. П. Ярославцевым и И. В. Ярыгиной. Была записана (не сплошь) в XVII в. без сохранения покровного слоя олифы. Перед этим живопись промывалась, чем объясняются утраты и потертости красочного слоя. В конце XVII в. поля и фон иконы закрыли басмой. В результате реставрации, как зафиксировано это в протоколе Реставрационного совета ГРМ от 13 XII 1963 г., составленном Н. В. Перцевым, с иконы удалены позднейшие записи, снят оклад, слегка затонированы утраты живописи.

² В настоящее время от него дошли: Деисусный чин (за исключением «Спаса в силах»), пророки и частично иконы местного ряда. Все они находятся в ГРМ, Гос. Третьяковской галерее (далее: ГТГ) и КИХМ. Праздники не сохранились.

³ И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. — СОРЯС, т. LII, № 4, СПб., 1890, стр. 3, 9, 21, 25—27, 36—37, 39—45, 47.

В древнерусской живописи вплоть до конца XVI в. Воскресение изображалось преимущественно в виде Сошествия во ад⁴ и было необычайно распространено, что объясняется, видимо, широкими изобразительными возможностями данного сюжета. И тем не менее среди многих сотен икон на эту тему, имеющих в различных музеях Советского Союза, а частично и в зарубежных собраниях, нам известно только восемь памятников, созданных по определенному изводу.⁵ Это, не считая публикуемого произведения, следующие иконы: из Воскресенского собора в кремле города Коломны, «северных писем» в Третьяковской галерее, из Махрищского монастыря в Государственном Историческом музее, две иконы из Дюдиковой церкви в Вологде, принадлежащие Вологодскому областному краеведческому музею, и две иконы Государственного Русского музея.

Таким образом, в распространении исследователя оказывается очень небольшая группа разновременных памятников, ведущих происхождение из различных художественных центров. Тем не менее во всех этих иконах, каждая из которых имеет и некоторые варианты, в отличие от других иконографических изводов Сошествия во ад⁶ подробно развивается тема победы небесного воинства над силами тьмы. Поэтому в их композиции значительное место отводится адской бездне с изображенными в виде демонов пороками, которых повергают ангелы, олицетворяющие добродетели. Все они снабжены соответствующими названиями.⁷

Этот четкий в своей смысловой направленности и, насколько нам известно, чисто русский извод, получивший едва ли не самое яркое выражение в иконе из Ферапонтова монастыря, а также обилие надписей позволяют связать указанное произведение с литературными памятниками определенного времени.

Чем же объясняется совершенно необычное толкование иконографически устойчивого сюжета в восьми дошедших до нас иконах? В какой идейной среде они возникли? Что несли своим содержанием? О связи с какими литературными произведениями может идти речь?

Не пытаясь разрешить все эти вопросы, мы стараемся лишь поставить их в связи с анализом иконы «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря.

Она бегло упоминается у В. Т. Георгиевского⁸ и в одном из примечаний к Каталогу древнерусской живописи Третьяковской галереи. Автор

⁴ Древнейшей из известных нам русских икон на эту тему является «Сошествие во ад» конца XIII—начала XIV в. из Введенского монастыря г. Тихвина (Новгородский историко-художественный музей, инв. № 5685). См.: В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 34-а.

⁵ Приношу глубокую признательность Н. А. Деминой, сообщившей о двух иконах этого извода, находящихся в Вологодском областном краеведческом музее (в дальнейшем: ВОКМ), а также за всю ту помощь, которую она мне оказала.

⁶ Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892 (далее: Н. Покровский. Евангелие...), стр. 398—426; Н. П. Кондаков. 1) Миниатюры греческих рукописей Псалтыри IX века из собрания А. И. Хлудова в Москве. М., 1878, стр. 16; 2) Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 70, 77—78; Е. О. Костецкая. К иконографии Воскресения Христова. — *Seminarium Kondakovianum*, II Pragae, 1928, str. 61—70.

⁷ Н. В. Покровский останавливается на надписях поздней иконы этого типа, находившейся в собрании Академии художеств и в настоящее время принадлежащей ГРМ (№ 2283). Подробнее о ней см. ниже. Отметим только, что названия приведены автором далеко не полностью. См.: Н. Покровский. Евангелие..., стр. 303—304.

⁸ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 120, табл. XXXV (под записью и окладом). В числе икон Дионисия и его учеников автор называет «Шестоднев» Сольвыгодского монастыря, в котором, по его мнению, Воскресение Христово изображено тождественно с храмовой Ферапонтовской иконой.

этого раздела каталога В. И. Антонова датирует икону началом XVI в. с вопросом и указывает на близость ее композиции к «Сошествию во ад» из Коломны.⁹

II

Обратимся к иконе из Ферапонтова монастыря (рис. 1). В окружении небесных сил, попирая ногами скрещенные врата ада и как бы паря над его черной разветзой бездной, стоит Христос. Он изводит обеими руками из открытых гробниц Адама и Еву. Слева за Адамом мы видим праотцев и пророков, в том числе Авеля, Давида, Соломона, Самуила и Даниила (?). В правой группе за Евой праотцы, праматери, пророки, среди которых выделяются Иоанн Предтеча и Ной. Бесплотные силы в образе ангелов, заполняющие круглую зеленовато-голубую мандорлу, пронзают длинными красными копьями демонов: смерть, истление, горечь, отчаяние, ненависть, спадение, скверность, неразумье, кривость, вражду, величание, скорбь. Это — пороки. На державах, которые держат ангелы, поименованы добродетели: счастье, восстание, любовь, истина, радость, мудрость, смирение, сладость, разум, живот, чистота.¹⁰ В самом низу адской бездны лежит связываемый «англилом» и «арханглилом» «сотона». По обеим его сторонам — восставшие из мертвых. Вверху, в свободном пространстве между расступившихся скалистых гор, — ангелы, возносящие и славословящие голгофский крест.

С первого взгляда поражают необычайная целостность и высота художественного исполнения иконы: стройность композиционного построения, утонченность ритмического строя, гармония светлых и одновременно звонких по цвету, насыщенных тонов. При кажущейся уравновешенности и статичности все в ней исполнено внутреннего движения. Христос словно только что спустился в преисподнюю и лишь слегка коснулся ногами «верей» ада. Обе группы праведников с их удлиненными, как бы устремленными ввысь, фигурами тянутся к нему. Почти порхают связывающие сатану ангел и архангел. Несутся и корчатся в муках демоны. Они изображены в различных причудливых позах, зачастую ритмически повторяющих движение скал, на которых стоят древние саркофаги-гробницы. Линии, очерчивающие контуры пещеры ада, летящие, динамичные. Ангелы, окружающие крест, подчинены единому, замкнутому по кругу движению, причем сам крест является не только символом, но и своеобразным завершением композиции. Свыше трети всей поверхности иконы занимает адская бездна, что позволяет художнику «оторвать» от нее центральную группу и создать ощущение полётности. Последнему способствуют немного приподнятые вверх края гробниц и легкие, наминающие клубящиеся облака, горки. Фигуры архангелов, перекликающиеся по ритму и цвету с остальными персонажами, собирают все воедино. А группы восставших из мертвых внизу иконы уравновешивают и как бы слегка приостанавливают устремленность вверх. При этом

⁹ В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. 1. М., 1963 (далее: В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог), стр. 249, прим. 3.

¹⁰ Всего держав 12. Одна из надписей стерта и не поддается расшифровке. Приношу глубокую признательность за помощь в прочтении некоторых надписей и определении персонажей иконы В. И. Антоновой. Палеографический анализ надписей несложен. Все они, за редким исключением, хорошей сохранности и исполнены полуставом. Начерк букв типичен для рубежа XV и XVI вв. Названия добродетелей написаны красным по белому, пороков — белым по черному. Они не были записаны, чем, может быть, и объясняется их исключительная сохранность.

с удивительным тактом подчеркивается значение в композиции образа Христа (рис. 2).

Безукоризненна и цветовая оркестровка. С золотом фона в иконе сочетаются золотистые, оранжево-желтые, бирюзовые, красные, фиолето-



Рис. 2. Дионисий. Деталь иконы «Сошествие во ад» из собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря. 1500—1502 гг.

вые, розовые, коричневые, все оттенки зеленых — от изумрудных до зеленовато-голубых — и черные тона. В целом икона охристо-бирюзовая, с активным звучанием красных, зеленых и черных красок. Прозрачные и насыщенные, контрастные и одновременно гармоничные, пламенеющие

и сдержанные, они в первую очередь способствуют передаче состояния светлой праздничности, которым проникнуто это замечательное произведение. Контраст черного (пещера ада) с зеленовато-голубым цветом мандорлы и ярко-алым киноварным одеянием Евы смягчен тем, что краски мандорлы проложены неровно, вибрируют различными оттенками лазури. Кроме того, она снизу доверху испещрена легкими абрисами разнообразно расположенных, очень выразительных, хотя и чуть намеченных черными линиями, слегка отмоделированных пробелами фигур бесплотных сил, а также их многочисленными, сияющими, как огоньки, белыми с красными надписями державами, золотыми звездами, красными копьями. Черный цвет адской бездны звучит не во всю силу, так как почти сплошь заполнен желтовато-серыми (сажа в разбеле) фигурами сатаны и пороков-демонов.

Все изобразительные средства направлены на раскрытие замысла произведения. В нем воспевается торжество нравственного начала человеческой души. Об этом говорится в Триоди цветной: «Смерти празднуем умерщвление, адово разрушение, иного жития вечного начало». И далее: «Где твое смерти жало; где твоя аде победа; Воскресе Христос и ты низвергся еси. Воскресе Христос и падоша демони. Воскресе Христос, и радуются ангелы. Воскресе Христос, и жизнь жительствоует. Воскресе Христос и мертвый ниедин во гробе».¹¹ Идея иконы — торжество жизни над смертью — глубоко и целостно выражена художником.

Вопреки тому что на первый взгляд икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря своими яркими контрастными красками отличается от колорита произведений Дионисия и его круга, очень многие особенности позволяют связать ее именно с этим художником. Правда, последняя проблема необычно сложна, так как в ряде случаев трудно отделить работы самого Дионисия от того, что создано в его школе.¹²

В данной статье не представляется возможным дать подробный атрибуционный анализ, и мы позволим себе лишь кратко сравнить «Сошествие во ад» с некоторыми наиболее достоверными дионисиевскими произведениями. А к таковым в первую очередь относится роспись собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря с ее одноименной акафистной композицией.¹³ Сопоставлять икону и фреску очень трудно. Каждой технике живописи свойственна своя специфика. Кроме того, мы, по существу, имеем дело с различными композициями. Поэтому сравнению в основном

¹¹ Триодь цветная конца XVII—начала XVIII в., лл. 6, 9 об. Первая цитата в Триоди — из Канона на Пасху: песнь 7, тропарь 2.

¹² См. об этом. В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III. М., 1955, стр. 497—500. В нашем распоряжении очень мало работ, бесспорно закрепленных за Дионисием. Даже его авторство в росписи Ферапонтова монастыря признается исследователями лишь в отдельных сценах. См. И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства. Диссертация. М., 1951, стр. 41—46, 79, 129, 201, 214, 217—219, 223, 225; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 516, 524—526; М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. III. М., 1955, стр. 242—244; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования (сборник статей, посвященных 40-летию научной деятельности В. Н. Лазарева). М., 1960, стр. 128—129; стр. 124—125, прим. 26

¹³ Воспроизведена у В. Т. Георгиевского. См.: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXII. В композиции иллюстрируется кондак 12: «Благодать дати всхотевъ дългом древнимъ въсехъ дългу решитель, человеком, прииде собою к отшедшимъ того благодати и раздрвъ рукописание». Цитирую по Псалтыри Томича (см.: М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. М., 1963, стр. 82). Приношу глубокую благодарность за консультации по иконографическому составу фресок собора Ферапонтова монастыря Е. К. Гусевой и Т. Н. Михельсон.

подлежит лишь фигура Христа. Несмотря на то что в росписи она дана в резком повороте, абрис ее, как и в иконе, где Христос изображен прямолично, необыкновенно плавный и изящный. Очень большое место и в иконе, и в росписи, особенно в трактовке одежды, отведено линии. И там, и здесь одеяние желтое с незначительными пробелами и сплошь прочерчено легкими, ломких очертаний складками и оживками. Так, в иконе вся фигура Христа покрыта сетью сияющего золотого ассиста; в росписи штриховка «светов» исполнена светло-желтой краской «под ассист». Буквально совпадают в обоих произведениях специфический рисунок складок одежд на правом бедре Христа и линии ворота. Очень напоминают друг друга и их строгие, сосредоточенные лица. В отличие от плоскостной линейной характеристики одежд они сравнительно объемны и мягко отмоделированы. Техника исполнения лиц также очень близка и особенно наглядно прослеживается в иконе. Поверх оставленного в тенях жидкого желтовато-зеленого санкиря¹⁴ проложена более плотная, с розовой подрумянкой многослойная охра. Типичны для произведений Дионисия рисунок носа, окоптуренные двумя чертами тени под глазами, темно-коричневые с белильной обводкой по главному яблоку зрачки и т. п. (во фресках Ферапонтова монастыря оживки почти не сохранились).¹⁵ В колористическом отношении в иконе, так же как и в росписи, сразу бросается в глаза исключительная чистота интенсивного бирюзово-голубого цвета мандорлы и обилие золотистых тонов. Кроме того, в них почти одинакового оттенка светло-зеленые горки, коричневато-охристые «верей» ада, тускло-зеленые демоны и сатана. В целом икону с росписью роднит многообразие оттенков охр и зеленых тонов, большое место, отведенное как там, так и здесь, зеленовато-синим лазуритам и бакану.

При сравнении «Сошествия во ад» Ферапонтова монастыря с рядом станковых произведений Дионисия и его круга видно, что многие стилистические особенности, свойственные рассматриваемому памятнику, прослеживаются и в них, и в первую очередь в близких по времени создания иконах Деисусного чина собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря,¹⁶ написанных художником, по-видимому, в 1500—1502 гг., и в «Ра-

¹⁴ Санкирь в росписи Ферапонтова монастыря составлен из охры с естественной черной краской, приготовленной из местного сланца. Охры имеют три оттенка: светлый, более интенсивно желтый и оранжевый. Три-четыре слоя вохрения завершаются пробелами (охра с известью). Вместо белил мастер пользовался, очевидно, известью, которая хорошо держалась, так как входила в состав грунта. Киновари в росписи нет. Голубая и зеленая — привозные лазуриты и окиси меди. Приношу глубокую благодарность за консультацию по этому вопросу художнику-копиисту Н. В. Гусеву.

Все краски фресковой росписи — розовые, желтые, фиолетовые, коричневые — из окисей железа — камней, и в настоящее время в обилии имеющихся на берегу Бородавского озера. См. об этом, а также подробно о палитре Дионисия: Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси. Материалы к изучению древнерусских фресок. М., 1954, стр. 61, 73, 75—82.

¹⁵ Их рассмотрел Н. М. Чернышев на лице правой девы во фреске «Стена еси девам» (см.: Н. М. Чернышев, Искусство фрески в древней Руси, стр. 74). Они сохранились также на лице Николая в конхе дяконика. Но у него по-особенному трактованы веки и зрачки глаз. Отмеченные особенности и необычайная сохранность поясного изображения Николая наводит на мысль, не прописана ли эта часть росписи при реставрации фресок в 1738 г.

¹⁶ Шесть икон этого чина — «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Апостолы Петр и Павел», «Архангел Михаил» и «Дмитрий» — см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневая. Каталог, № 278 и прим. 1 на стр. 336, табл. 212, 216—223. В. И. Антонова, автор данного отдела каталога, отмечает их принадлежность Дионисию с сыновьями и датирует 1500—1502 гг. В. Н. Лазарев относит указанные работы к мастерской Дионисия. См.: В. Н. Лазарев, Дионисий и его школа, стр. 526. И. Е. Данилова упоминает несколько икон этого чина, относя их к кругу памятников, связанных с работой «дионисиевской братии». См.: И. Е. Данилова, Дионисий и его твор-

спятти» 1500 г. из Троицкого собора Павлова-Обнорского монастыря.¹⁷ Так, чиновым иконам свойственны тот же плавный, изящный линейно-ритмический строй, то же цветовое и тональное богатство, та же живописная плавь. В них такой же тонкий слой светлого желтовато-оливкового санкири, та же система более плотного с подрумянкой вохрения и наложения оживок.¹⁸

Что касается «Распятая» из Павлова-Обнорского монастыря — бесспорного произведения Дионисия, —¹⁹ то эта икона и глубиной содержания, и виртуозной утонченностью решения стоит наиболее близко к «Сошествию во ад». В «Распятая» все так же тонко ритмически разработано, так же мягко и сдержанно выражено. В его необычайно гармоничном композиционном и цветовом строе сказывается такая же целостность и взаимосвязь всех элементов произведения. Легкая иерусалимская стена и огромное светлое пространство золотого фона вокруг распятого Христа с маленькими фигурками порхающих ангелов создает то же ощущение полётности. В цветовом отношении они также очень родственны. Колорит «Распятая», как и «Сошествия во ад», построен на гармонии насыщенных звучных красок: многообразных оттенках охры и бакана, черных, красных, голубых, зеленых, фиолетовых, розовых и серых, и, что самое главное, в нем доминирует та же цветовая завязка контрастных тонов. Особенно к иконе Ферапонтова монастыря близко звучание черного, красного и голубого по отношению к золотистым охрам и золоту фона, причём киноварь того же алого тона и имеет также два оттенка.²⁰ Технические приемы обоих произведений совершенно единообразны.

Подобного рода санкири и аналогичные способы вохрения встречаются и в других произведениях, с большей или меньшей степенью убедительности приписываемых Дионисию, например в «Шестодневе»,²¹ в иконе

чество... стр. 73—74, 79. Две расчищенные иконы того же чина — Григорий Двоеслов и Архангел Гавриил — находятся в экспозиции ГРМ. Обе исполнены также в 1500—1502 гг. Дионисием. Каждая икона состоит из двух липовых досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера. Оба произведения поступили в ГРМ из КИХМ в 1956 г. и расчищены в Реставрационной мастерской ГРМ в 1959 г. Н. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной. Григорий Двоеслов: разм. 155,8 × 58,6 × 3,8 см. Архангел Гавриил: разм. 156 × 65,3 × 3,7 см. В Кирилловском музее экспонируется икона Василия Великого 1500—1502 гг. Дионисия. Состоит из двух липовых досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера. Расчищена в Реставрационной мастерской ГРМ в 1960 г. Н. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной, разм. 158 × 59,5 × 4 см, № ККМ. 2074.

¹⁷ ГТГ, № 29554. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, № 277. См.: В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, цветная вклейка при стр. 528.

¹⁸ Интересно, что такая характерная для фресок собора Ферапонтова монастыря деталь, как серые пробела по красновато-коричневой охре, встречается в иконах этого чина — плащ Архангела Михаила.

¹⁹ Принадлежность иконы Дионисию доказана В. И. Антоновой. См. ее работу: Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952, стр. 11—16, 23.

²⁰ Эта отсутствующая в росписи собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря краска имеет место в таких иконах, как «Алексей митрополит» с житием (см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, № 279, табл. 224—225) и «Спас в силах» (см.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи..., № 276, табл. 215). Наличие двух оттенков киновари в иконе «Распятая» из Павлова-Обнорского монастыря отмечено уже В. И. Антоновой. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог, № 277, стр. 334.

²¹ Изображенное в нем Воскресение в виде Сошествия во ад (первое слева сверху клеймо «недели») сильно отличается по своей иконографии от иконы Ферапонтова монастыря. Промывка иконы и освобождение ее от остатков старых записей, осуществленная в Реставрационной мастерской ГТГ в 1964 г. В. О. Кириковым, позволит точнее подойти к ее атрибуции. См.: Н. Щекотов. Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского. — В кн.: Русская икона, сб. 2. СПб., 1914, табл. при стр. 130.

«О тебе радуется»,²² а также в «Иоанне Богослове на острове Патмосе» с 16 клеймами жития²³ и некоторых других памятниках. Это естественно, так как мастера школы Дионисия, особенно работавшие с ним в одной артели, находились под обаянием его творческой личности. В известной степени последнее распространялось и на весь так называемый «круг» памятников московской живописи конца XV—начала XVI в., в свою очередь отразивших влияние этого поистине замечательного художника.

Однако среди всех приписываемых Дионисию икон мало найдется произведений, в которых стилистические признаки, технические приемы и исторические данные сочетались бы так счастливо, как это имеет место в «Распятии» из Павлова-Обнорского и «Сошествии во ад» из Ферапонтова монастыря. К указанной группе, с нашей точки зрения, безусловных произведений Дионисия мы позволим себе еще добавить и Богоматерь Одигитрию из местного ряда иконостаса собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря.²⁴

По тончайшей цветовой оркестровке, необыкновенному богатству и изяществу композиционного и ритмического решения, а также звучности и своеобразию красочной гаммы в один ряд с «Распятием» и «Сошествием во ад» может быть поставлено только «Успение» из Успенского собора города Дмитрова, находящегося в Музее имени Андрея Рублева.²⁵ Икона настолько великолепна, что невольно хочется согласиться с Н. А. Деминной, приписывающей ее кисти Дионисия. Несколько неожиданный для московской живописи контраст зеленых и красных тонов компенсируется в «Успении» редкостным многообразием их нюансировки. Несмотря на то что икона во многом отличается от «Сошествия во ад», эта ее контрастность, сочетающаяся с утонченной мелодийностью в композиции, ритмике и цвете, а также то состояние парения, которого художник достигает в верхней части композиции, позволяют, хотя и с некоторыми оговорками, стилистически сблизить эти произведения.

Вводить в круг памятников, тесно связываемых с именем Дионисия, новую, даже необычайно высокую в художественном отношении икону, очень сложно. Естественно, делать это надо максимально осторожно. И все-таки наши рассуждения сводятся к тому, что «Сошествие во ад» имеет ряд особенностей, позволяющих сблизить его с живописными произведениями Дионисия. Об этом в первую очередь свидетельствуют виртуозность исполнения, непревзойденный артистизм, объединяющий лучшие фрески собора Рождества богородицы, «Распятие» из Павлова-Обнорского монастыря, Деисусный чин, иконы «Богоматерь Одигитрия» и «Сошествие во ад». За исключением «Распятия», все они происходят из собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря и создавались одновременно с его фресковым убранством (ко времени освящения собор уже должен был иметь свой первоначальный иконостас). Психологическая насыщенность изобразительного строя иконы связывает автора «Сошествия во ад» с традициями искусства Рублева, Сознательная

²² См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог, № 280, табл. 226—229.

²³ Там же, № 284, табл. 230—231.

²⁴ Расчищается в Реставрационной мастерской ГРМ старшим художником-реставратором Н. В. Перцевым, который готовит ее к публикации как произведение Дионисия. По своим непревзойденным художественным достоинствам и всем остальным данным является первокласснейшим произведением этого художника зрелой поры его творчества. Икона написана на трех липовых досках, скрепленных двумя врезными, сквозными (расклиненными и особой выпуклой формы) шпонками. Паволока, левкас, яичная темпера, разм. 141,2 × 105,7 × 3 см. В ГРМ поступила из КИХМ в 1962 г.

²⁵ № 162. Привезена в 1958 г. Расчищена в Реставрационной мастерской Музея им. Андрея Рублева В. Е. Брягиным.

оглядка на последнее также присуща творчеству Дионисия, во многом исходившего от этого гениального художника. Однако в отличие от его произведений в иконе нет созерцательного самоуглубления. Ликующее состояние светлой радости властно господствует в ней, но передается не путем гармонического покоя,²⁶ а при помощи более активного и мажорного эмоционального начала, контрастного и многоцветного сопоставления красок. Дионисий — человек своего времени, человек светский. Гармония его произведений полна силы и сдержанного, как бы внутреннего, движения. Она полна драматизма и выражается путем бесконечной изменчивости цвета, динамичным сопоставлением форм и линий.

Икона «Сошествие во ад» помещалась в местном ряду иконостаса собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря справа от царских врат.²⁷ Это также позволяет предположить, что написать ее мог сам Дионисий.

III

Возвращаясь к иконографическому изводу иконы, необходимо напомнить, что о Сошествии во ад поется в различных акафистах и канонах.²⁸ О том, как оно было популярно в подобного рода литературе, свидетельствует Псалтырь Томича, в которой Сошествие во ад изображается два раза, а если считать акафистное изображение той же рукописи — три раза,²⁹ в греческой же Хлудовской Псалтыри — пять раз.³⁰ В иконе Ферапонтова монастыря существенное место отведено прославлению креста. Уже одно это свидетельствует о связи произведения с акафистами. Крест, как символ победы над адом и смертью, воспевается во многих из них. Так, ряд стихов, начинающихся словами: «Днесь ад стена вопиет», оканчивается неизменным рефреном: «...слава, господи, кресту твоему и воскресению твоему!».³¹ Кроме того, обращает на себя внимание и связь данного сюжета с акафистами в честь богородицы. Так, в песне 9 Канона на Воздвижение читаем: «Смерть, постигшая род (человеческий) чрез

²⁶ Н. Демина. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, стр. 67, 89.

²⁷ Об этом свидетельствует редкая фотография интерьера собора, сделанная в 1911 г. И. Н. Александровым (за ознакомление с ней приношу свою признательность В. И. Антоновой). Икона видна и на другой фотографии И. Н. Александра, воспроизведенной у В. Т. Георгиевского. См.: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXXXI.

²⁸ Акафист Божией матери. См.: Евграф Ловягин. 1) Богослужбные каноны на русском языке, СПб., 1861; 2) Акафист живоносному гробу и воскресению Господню. М., 1898. Приношу глубокую благодарность за консультации по этим вопросам М. В. Щепкиной.

²⁹ ГИМ, № 2752/40717 (1902 г.), лл. 38 об., 107 об., 295. См.: М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, табл. XXXIV—XXXV, LXII.

³⁰ М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, стр. 104, прим. 3. Е. О. Костецкая (в кн.: Е. О. Костецкая. К иконографии Воскресения Христова, стр. 67) упоминает, что эта сцена изображена в греческой Хлудовской псалтыри четыре раза.

М. В. Щепкина предполагает, что через Евангелие и церковные гимны новозаветные образы оказались тесно связанными с текстом Псалтыри (ветхозаветные образы новозаветных событий). Она отмечает также, что изобразительный цикл Акафиста, возможно, первоначально получил отражение во фресковых росписях (М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, стр. 103, 150). И. Е. Данилова (И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви... стр. 128) подчеркивает, что для иллюстраций песен Акафиста, в которых отчетливо звучит тема Христа, использовалась обычно иконография праздников.

³¹ Акафист живоносному гробу и воскресению Господню... О. И. Подобедова считает, что зерно иконографического и словесного образа, который содержится в пасхальном церковном песнопении («...и древом крестным побеждает смерть»), тесно связано с апокрифическим евангелием Никодима. Приношу глубокую благодарность О. И. Подобедовой за консультацию по этому вопросу.

вкушение от древа, ныне упразднена крестом; ибо всеобщее проклятие (за вину) праматери разрушено отраслю чистой богоматери, которую все силы небесные величают».

Для собора, в росписях которого преобладают сцены, иллюстрирующие Акафист богородицы,³² вполне закономерна и местная икона определенного, тесно связанного с акафистами сюжета.

Почти уникальный иконографический извод Сочествия во ад, основу которого составляет показ победы добродетелей над пороками, мог сложиться только в пределах церковно-монастырской литературы. Наиболее близко перечисленный в иконе состав пороков и добродетелей отвечал сущности нестяжательских идеалов Нила Сорского с его проповедью нравственного начала человека, духовного подвижничества.³³ Нил Сорский и возглавляемые им «заволжские старцы» основывались на мистико-созерцательном направлении, получившем большое распространение на Афоне, в югославянских землях и в XIV—XV вв. обогатившем литературу Московской Руси. А. И. Соболевский отмечает, что приток новых южнославянских переводов особенно усилился в первой половине XV в. и что «... без этих богатств мы не имели бы сочинений Нила Сорского».³⁴ Д. С. Лихачев на протяжении многих лет в ряде статей и книг говорит о тесной связи южнославянского влияния с собственно византийским и об исключительной важности этого вопроса в истории культурного развития России XIV—XV вв. Он отмечает, что указанные влияния не ограничивались письменностью и не воспринимались механически. Россия была подготовлена к освоению византийско-южнославянского Предвозрождения, и оно закономерно слилось с родственными явлениями в русской культуре.³⁵

Вследствие этого нас не должна смущать известная компилятивность ряда высказываний Нила Сорского, отмечавшаяся многими исследователями его творчества,³⁶ и то, что интересующие нас разделы работ «ве-

³² См. подробнее об этом: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, стр. 83—120; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви..., стр. 119—129.

³³ Принишу глубокую благодарность за консультацию по этому вопросу Н. А. Деминой.

³⁴ А. И. Соболевский. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII веков. Библиографические материалы. — СОРЯС, т. LXXIV, № 1, СПб., 1903 (далее: А. И. Соболевский. Переводная литература...), стр. VI, 4—6, 9—12, 14. Проповедь нравственного самосовершенствования, типичная для всех произведений Нила Сорского, проникла на Русь с отрывками «Паренесиса» Ефрема Сирина, которые содержатся уже в русских рукописях XII в. См.: И. П. Еремин. Учительная литература. — В кн.: История русской литературы, т. I. М.—Л., 1941, стр. 190. А. С. Архангельский указывает, что некоторые сочинения Ефрема Сирина содержатся уже в Изборнике Святослава. См.: А. С. Архангельский. К изучению древнерусской литературы. СПб., 1888, стр. 46.

³⁵ Д. С. Лихачев. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. IV Международный съезд славистов. М., 1958, стр. 95—96, 98—100, 105—106, 131—139, 142—147, 149.

³⁶ С. Шевырев. История русской словесности. Лекции, IV, М., 1860, стр. 178, 182—184; А. С. Архангельский. 1) Нил Сорский и Вассиан Патрикеев. Их литературные труды и идеи в Древней Руси. Часть первая. Преп. Нил Сорский. СПб., 1882 (далее: А. С. Архангельский, Нил Сорский...), стр. XII, 22, 24, 93, 106, 134, 138—165, 177—179, 182; 2) К изучению древнерусской литературы, стр. 130—131, 137; М. С. Боровкова-Майкова. 1) Великий старец Нил, пустынный Сорский. — Русский филологический вестник, 1910, т. LXIV, № 3 и 4, Варшава, 1910, стр. 65, 67; 2) Нил Сорский. — В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 1. М.—Л., 1946, стр. 318—319; М. Сперанский. История древней русской литературы. М., 1914, стр. 462, И. У. Будовниц. Русская публицистика XVI века. М.—Л., 1947, стр. 72; Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI в. М.—Л., 1955, стр. 208;

ликого старца» в основном изложены в трудах видных представителей византийской аскетической литературы.³⁷ Так, в 4-й и 5-й главах Подвижнических наставлений Ефрема Сирина — «О добродетелях и страстях» и «О борьбе с осмью главными страстями вообще»,³⁸ а также в главе «О восьми лукавых духах» Нила Синайского³⁹ уже перечисляются все пороки, поименованные у Нила Сорского. Точно такими же они предстают перед нами в трудах Иоанна Кассиана Римлянина⁴⁰ и Иоанна Лествичника.⁴¹ Примерно об этих же грехах говорится у Исихия,⁴² Аввы Дорофея,⁴³ Исаака Сирина,⁴⁴ Григория Синаита;⁴⁵ состав добродетелей, излагающийся в заключении Стослова Геннадия, и серия грехов, данная словами Кирилла Туровского, приводятся в Измарагде XIV в.⁴⁶

Обширные знания Нила Сорского в области аскетической литературы и философии исихастов ни в коей мере не умаляют значения этого выдающегося писателя.

Непосредственно борьбе с пороками посвящено 5-е слово «Большого устава» — самого важного и обширного его сочинения. В сборнике бывшей библиотеки Кирилло-Белозерского монастыря XV—XVI вв.⁴⁷ на листах 40 об.—62 читаем: «О различии нашего борения и победы на осмь начальнойших помысл страстных и прочих. Слово 5. ... Понеже осмь помысл, рекоша отцы, обдержательных, от них же и прочим мнозем раждатися страстным помыслом...». И далее: «Первый помысл чревообъятный. О чревообъядении... Блуда 2 помысл... Третий помысл сребролюбия... Четвертый помысл гневный... Пятый помысл печальный... Шестый помысл уныния... Седьмый помысл тщеславия... Осмый помысл гордостный».⁴⁸ Ни один из них буквально не совпадает с перечнем пороков на иконе «Сошествие во ад», за исключением «величания», о котором Нил Сорский говорит в этом же слове, отмечая, что от тщеславия рождается

Д. С. Лихачев. 1) Изображение людей в житийной литературе конца XIV—XV века. — ТОДРА, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 109; 2) Человек в литературе Древней Руси. М.—Л., 1958, стр. 85—86; 3) Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV—начало XV в.). М.—Л., 1962, стр. 84; Я. С. Лурье. Заметки к истории публицистической литературы конца XV—первой половины XVI в. — ТОДРА, т. XVI, М.—Л., 1960, стр. 203, 207—208; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960, стр. 5, 51, 59, 327.

³⁷ См.: А. И. Соболевский. Переводная литература..., приложение 1 к I главе, стр. 15—23, а также стр. 25, прим. 2 и 3, и стр. 270, 314.

³⁸ Добротолюбие в русском переводе, том второй. М., 1895 (далее: Добротолюбие...), стр. 369—430. См. также: Творения иже во святых отца нашего Ефрема Сирина. Часть вторая. М., 1858, стр. 184—186, 212—213, 301, 450—467. Особенно важно для нас 5-е слово — «О восьми помыслах», стр. 599—606.

³⁹ Творения отца нашего Нила, подвижника Синайского. — Прибавление к изданию творений святых отцов в русском переводе, т. 31, ч. 1, М., 1858, стр. 201—222.

⁴⁰ Добротолюбие..., стр. 6, 16—92.

⁴¹ Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. М., 1892, стр. 118—123, 126—137, 158—161, 169—186.

⁴² Добротолюбие..., стр. 170, 173, 183—184, 187—188, 191, 202.

⁴³ Там же, стр. 605, 611, 615, 620—622, 631, 637—638.

⁴⁴ Иже во святых отца нашего Аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника. Слова подвижнические. — Прибавление к изданию творений святых отцов в русском переводе, т. 23. М., 1854, стр. 15, 23—30, 40—45, 84—88, 234—235, 392—404, 474—477.

⁴⁵ Добротолюбие..., том пятый. М., 1890, стр. 211—212.

⁴⁶ А. С. Орлов. Сборники поучений. — В кн.: История русской литературы, т. II, ч. 1, стр. 158—159.

⁴⁷ Эта рукопись взята в качестве основного текста М. С. Боровковой-Майковой. См.: Нила Сорского Предание и Устав. Со вступительной статьей М. С. Боровковой-Майковой — ПДПИ. т. CLXXIX, СПб., 1912.

⁴⁸ Там же, стр. 38—60.

гордость: «Различными именами называют ее — величием, высокоумием, кичливостью». ⁴⁹ Кроме того, синонимом печали можно считать поименованную в иконе «скорбь».

Все 11 глав «Устава» Нила Сорского проникнуты не только анализом страстей, ⁵⁰ но указывают и средства борьбы с ними. Наряду с «умной» молитвой большое место отводится в «Уставе» смирению, любви, вере, доброте, истине. «Смирение», «любовь», «истина» фигурируют и в надписях рассматриваемой иконы.

Незначительное количество буквальных совпадений не противоречит ранее высказанной точке зрения о связи «Сошествия во ад» Ферапонтова монастыря с учением Нила Сорского. Важна не буква, а соответствие смысловой, иконографической направленности извода с внутренним содержанием произведений писателя, идейные акценты. А они очень близки. В иконе имеет место та же борьба добродетелей с пороками, которая, как внутренняя борьба, красной нитью проходит через все труды Нила Сорского. В 11-м слове того же «Устава» он пишет: «Силных бо и свършенных есть паедине бодрствовати з бесы, и меч, еже есть глагол божи, на них истръзати». ⁵¹ И там же: «... ратуеми от бесов, и стужаеми от страстей ... и тако благодатию божиею на дела благая направляемяся». ⁵² Даже названия слов проникнуты той же мыслью: «Слово 1. О различии еже на нас мысленные брани, победы и побеждения, и еже тщаливо противитися страстем»; «Слово 2. О борении нашем...»; «Слово 3. О еже како и чим укреплятися в настоянии ратей мысленного подвига». ⁵³

Таким образом, аскетические идеалы Нила Сорского, монашеское содержание его произведений получили косвенное отражение в иконографическом изводе «Сошествия во ад», в свою очередь созданного для монастыря. О том, что это не случайно, свидетельствует рукописный каноник XV в. и рукописный сборник «Старчество» XVI в. — оба ранее принадлежали библиотеке Кирилло-Белозерского монастыря. А. Алмазов приводит помещенный в них текст Поновления так называемого «Скитского покаяния». Среди перечня эпитетов находится и почти полный состав «помысл» Нила Сорского. Так, после «Помилуй мя...» следует: «горделивого, ... тщеславного, ... блудного, ... золотолюбивого, сребролюбивого, ... чревообъяславного, ... унылого, ... гневливого». ⁵⁴ Не упомянут лишь «помысл печальный». Зато названы грехи, сходные с осужденными в проповеди Нила Сорского (например, помысла «многостяжательного»), а также иконе Ферапонтова монастыря (пороков «началолюбного», «льстивого»). Заслуживает внимания также и то, что исповедный чин помещался не только в требниках и сборниках, но и в канониках и псалтырях, причем появление специальных вопросов статей для монашествующих относится, как указывает на это А. Алмазов, к началу XVI в., перешло к нам от югославянской церкви, встречается редко и составляет постоянную часть так называемого «Скитского покаяния». ⁵⁵

⁴⁹ Цитирую по кн.: А. С. Архангельский. Нил Сорский..., стр. 112.

⁵⁰ См.: М. Сперанский. История древней русской литературы, стр. 464; Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого, стр. 84.

⁵¹ Нила Сорского Предание и Устав, стр. 86.

⁵² Преподобного отца нашего Нила Сорского предание учеником своим о жительстве скитском. М., 1849, стр. 151.

⁵³ Там же, стр. 27, 35, 57.

⁵⁴ А. Алмазов. Тайная исповедь в православной восточной церкви. Т. I. Общий устав совершения исповеди. Одесса, 1894, прим. 159 и 160 на стр. 374—375.

⁵⁵ Там же, стр. 234, 333, 375, 403.

Все отмеченное выше позволяет поднять вопрос о связи иконографического извода рассматриваемой иконы с московской литературой конца XV в.

IV

Остается сравнить «Сошествие во ад» Ферапонтова монастыря с остальными семью известными нам иконами указанного извода. Это диктуется необходимостью найти место изучаемому памятнику в ряду других, в преобладающем большинстве случаев также впервые публикуемых произведений. Кроме того, варианты в названиях пороков и добродетелей на иконах, созданных в разное время и в различных художественных центрах, позволяют сделать дополнительные выводы о связи всего извода с литературой. Не останавливаясь на их стилистических особенностях и лишь кратко отметив иконографические варианты, постараемся проанализировать состав надписей, точнее, сделать из него некоторые предварительные выводы.

В этом свете наибольший интерес представляют икона из Коломны, опубликованная в первом томе Каталога древнерусской живописи Третьяковской галереи (автор данного раздела Каталога В. И. Антонова) как памятник второй половины XIV в.,⁵⁶ и «Сошествие во ад» из Махришского монастыря,⁵⁷ которое И. Э. Грабарь относил (в записанном виде) к началу XV в.,⁵⁸ а Е. С. Овчинникова датирует первой половиной этого же столетия.⁵⁹ Иконографически иконы близки между собой. В обеих у креста изображено по шесть славословящих ангелов. Однако коломенское «Сошествие во ад» представляется нам написанным в конце XIV в.,⁶⁰ а Махришского монастыря — в XVI в. Об этом свидетельствуют их стилистические особенности,⁶¹ палеографические данные, характер досок и шпоник.⁶²

⁵⁶ В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи... № 212, табл. 160—162, стр. 248—249.

⁵⁷ Около 10 км от Александровской слободы и 30 км от Троице-Сергиевой лавры, в ведении которой находился Махришский монастырь. ГИМ, 85762; И-VIII, 5293, разм. 140 × 110 × 2,6 см. Павлолока, левкас, яичная темпера. Икона передана в ГИМ в 1941 г. Музеем г. Александрова. Расчищена в 1960 г. в Реставрационной мастерской ГИМ Б. В. Виноградовым. См.: И. Э. Грабарь, Андрей Рублев. — В кн.: Вопросы реставрации, т. I, М., 1926, стр. 90; Искусство Руси эпохи Рублева (XIV—начала XVI в.). Каталог. Гос. Исторический музей, М., 1960, № 35; Е. С. Овчинникова. Новый памятник станковой живописи XV века круга Рублева. — В кн.: Древнерусское искусство XV—начала XVI в. М., 1963, стр. 100—101 и прим. 11—15 на стр. 101.

⁵⁸ И. Э. Грабарь, Андрей Рублев, стр. 90.

⁵⁹ Искусство Руси эпохи Рублева, № 35. Е. С. Овчинникова, автор этого раздела каталога, относит икону к московской школе, к кругу Рублева (с вопросом). В настоящее время Е. С. Овчинникова датирует ее концом XV в.

⁶⁰ Этим временем датирует произведение Н. Е. Мневa, основываясь на том, что в 90-х годах XIV в. в Воскресенском соборе г. Коломны работали мастера, а икона являлась местным образом собора. Приношу глубокую благодарность Н. Е. Мневой за эти соображения.

⁶¹ Композиция иконы из Махришского монастыря в известной степени примитивная, тяжеловесная. Фигуры и лица однообразны по типам. Вохрение плотное, по оливковому санкирю, с мягкими высветлениями и легкой подрумянкой. Мелкие и редкие оживки, подчеркнутая графичность складок одежды, характер изображения горюк свидетельствуют о том, что икона не могла быть написана ранее середины XVI в.

⁶² Икона состоит из двух липовых досок, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Лежащий «сотона», всякого греха насылатель, уже закован. Демоны — грехи снабжены следующими надписями: блуд, мерзость, горес[ть], волхованье, печаль, объядение, братоненавидение, жестосердие, кривосудие, зависть, криво[сло]вие, кривда, ярость, злопомнение, сребролюбые и еще раз, но не у фигуры

Таким образом, Махрицкая икона, несмотря на близость ее иконографического варианта к наиболее старому коломенскому «Сошествию во ад», создана, так же как и остальные пять икон того же извода, позднее «Сошествия во ад» из Ферапонтова монастыря. Так, икона «северных писем» Третьяковской галереи⁶³ относится, по-видимому, к первой половине XVI в. В отличие от ранее рассмотренных произведений Ева изображена в ней за Адамом, слева от Христа, а Прославление креста отсутствует (рис. 3).

Своеобразным вариантом указанного извода является икона «Сошествие во ад» второй половины XVI в. из собрания Русского музея, северного, по-видимому вологодского, происхождения (рис. 4). Мандорла в ней облачная, ангелы не имеют сфер. За центральным изображением расположена многолюдная группа праведников и пророков. Композиция Прославления креста отсутствует. Вместо сатаны — часто встречающаяся в одноименных памятниках более позднего времени «пасть ада».⁶⁴

Иконы из Дюдиковой церкви (Вологодского музея)⁶⁵ разновременны, хотя иконографически и близки между собой. В обеих имеет место вариант изучаемого извода с «пастью ада». В остальном иконография произведений почти ничем не отличается от наиболее ранних. Только в композиции Прославления креста ангелов два, причем в самой поздней из этих икон мы видим их уже парящими в воздухе. Большая икона «Сошествие во ад» с 52 клеймами⁶⁶ скорее всего написана в конце XVI или

сатаны, а справа сверху, у стоящего и привязанного к столбу: Велзевуле всякого греха наносител не веля творити милостыни. Добродетели на сферах: любовь, благолюбие, правда, кротость, милость, смирение, пост, живот, послушание (?), злоненавистение (?). Разделение слитной надписи на отдельные слова и соединение слогов сделано автором. Нечитаемые буквы взяты в скобки. Слова, в расшифровке которых нет полной уверенности, снабжены знаком вопроса. В равной мере это относится и к надписям на других иконах.

⁶³ Инв. № 22299. См.: В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи. . . , № 315, стр. 366. Автор этого раздела каталога Н. Е. Мневa датирует икону XV в. Но даже прекрасное описание памятника, сделанное Н. Е. Мневой, наводит на мысль о несколько более позднем времени его создания. Мы считали бы правильным отнести рассматриваемое произведение к первой половине XVI в. Такой же датировки придерживается и М. А. Реформатская, справедливо обратившая внимание на некоторые черты исковской живописи, заметные в этой иконе (доклад М. А. Реформатской на конференции «Северные письма» 16 марта 1965 г. в ГТГ).

⁶⁴ Икона состоит из трех сосновых досок, скрепленных двумя врезными сквозными шпонками. Павлолака, левкас, яичная темпера, разм. 138 × 95,5 × 3,7. В ГРМ поступила из Мосторога. Добродетели в образе ангелов снабжены следующими надписями: радость, спасение, веселие, доброта, нетление (одно название не читается). Демоны — грехи: pe[чал]e (?), гроб, разрута, [н]ельпосво (?), связание, туга. Над группой в «пасти ада»: мертвьяе езблива адь. Другие надписи в адской бездне: Михаил, Гавра[и]ль, сотона. Над «верями»: [д]веря желе[з]ная сломи надежа стер (далее неразборчиво). Кроме того, икона имеет надпись вязью: воскресение господа бога спаса нашего Иисуса Христа и фрагментарно сохранившиеся надписи, перечисляющие праведников и пророков. Приношу искреннюю признательность за помощь в прочтении некоторых надписей И. И. Плешановой.

⁶⁵ Обе приведены в «Списке произведений древнерусской живописи фонда Вологодского областного краеведческого музея», составленном Н. А. Деминой в 1954 г. (рукопись хранится в Вологодском областном краеведческом музее и в музее им. Андрея Рублева).

⁶⁶ В клеймах изображены страсти, двенадцатые праздники, а также «Троица ветхозаветная» и «Корень Иесеев». Из них расчищены (и уже вновь потемнели) четыре клейма. Почти вся икона покрыта почерневшей олифой, что чрезвычайно затрудняет ее датировку.



Рис. 3. Икона «Сшествие во ад» «северных писем». Первая половина XVI в.
(Гос. Третьяковская галерея).

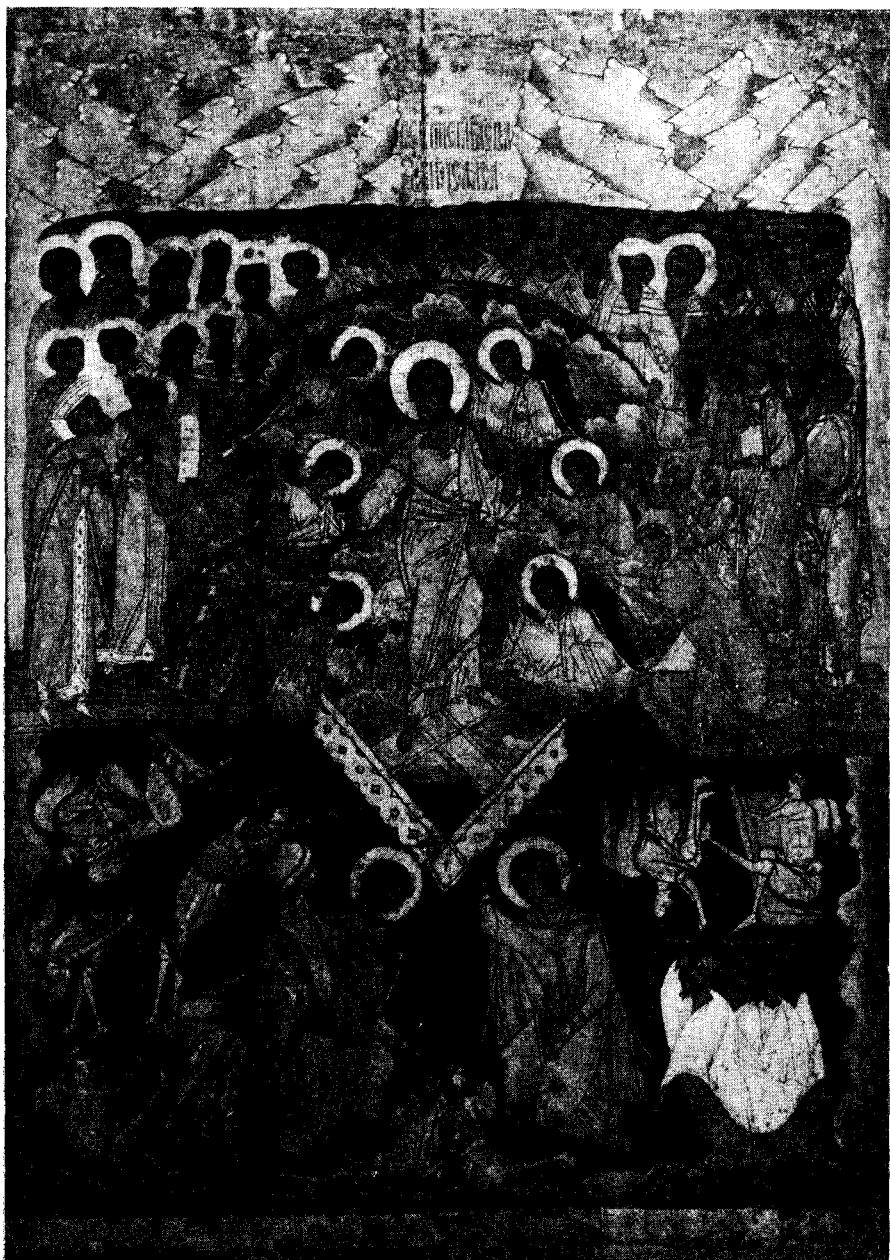


Рис. 4. Икона «Сшествие во ад». Вторая половина XVI в. Вологодская школа (?). (Гос. Русский музей).

первой половине XVII в.⁶⁷ Вторая, маленькая икона Вологодского музея расчищена и датируется второй половиной XVII в.⁶⁸

Последнее из указанной группы памятников «Сошествие во ад» принадлежит Русскому музею и создано в самом конце XVII в.⁶⁹ Вариант извода очень старый. У креста пять славословящих ангелов.

Сопоставление надписей с названиями добродетелей и пороков, совпадающих в иконах рассматриваемого извода, необычайно показательно. Больше всего в них встречается радость (в шести иконах из восьми), затем любовь, живот (жизнь) (в пяти иконах из восьми), смирение — в четырех, кротость (доброта), милость, мир, пост, правда, веселие — в трех. Из пороков горечь, ярость, ненависть и печаль повторяются в четырех иконах, сребролюбие, зависть, кривда — в трех. Шестнадцать названий добродетелей упоминаются в общей сложности по два раза, восемнадцать — один раз. Так же обстоит дело и с пороками. Шестна-

⁶⁷ Н. А. Демина, отмечая уникальность иконы, датирует ее концом XVI в. и относит к Вологодской школе. См.: Н. А. Демина. Список..., № 912. Окончательно решить вопрос о времени создания памятника можно будет лишь после его расчистки.

Икона состоит из четырех липовых досок, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Левкас, яичная темпера, разм. 159,5 × 133,5 × 4,5 см. Размер изображения «Сошествия во ад» 56 × 34 см. Инв. ВОКМ 5922. В Вологодский музей поступила из Дюдиковской Предтеченской церкви в Вологде. Под запись (?) и переписанной олифой. Расчищены следующие четыре клейма: Троица, Благовещение, Исцеление кровотоочивой жены, Исцеление отроковицы Тавифы. На верхнем поле иконы надпись (вязью): Воскресение Господа нашего Иисуса Христа; под веревями ада (вязью): Адам призвася, Ева свободися. В бездне: стенание, рев, ад, Июда, сотона, тма не существеная и не составна, смерть умертвися, расстояние; около пороков: уныние, печал, ярость, безообразие, высокоумье, горечь, тление, ненавсть (один из пороков прочесть не удается); добродетели: безсмертие, веселие, радость, любовь, нетление, мир, сладость, жизнь, свобода, совокупление, слава. В записях И. В. Федышина, любезно предоставленных мне Н. И. Федышиным, упоминается, что по нижнему краю иконы имелась летопись с датой: «1568». За помощь в чтении надписей, а также их расчистку, без чего не представлялась возможной расшифровка, принищу глубокую благодарность Н. И. Федышину.

⁶⁸ Н. А. Демина отмечает примитивное письмо иконы и датирует ее второй половиной XVII в. Она указывает также, что этот редкий перевод имеется в иконе ГТГ «Сошествие во ад» из Коломны. См.: Н. А. Демина. Список..., № 46.

Икона написана на гладко тесанной липовой доске и имеет две врезные встречные шпонки. Левкас, яичная темпера, разм. 32,5 × 27,5 × 3,7. Инв. ВОКМ 7841. В Вологодский музей поступила из Дюдиковской Предтеченской церкви в Вологде. На оборотной стороне иконы надпись: Молится Василии Онтонов. По верхнему полю (вязью) надпись: Воскресение господа нашего Иисуса Христа. Пороки: оклеветание (так!), хула, лихоимание, ненависть, зависть, гордость, славол[юбие] (?) (из них хула и оклеветание приводились уже в «Списке» Н. А. Деминой, № 46). Добродетели: радость, красота, любовь, веселие, бессмертие, жизнь. За помощь в чтении надписей принищу глубокую благодарность Н. И. Федышину. Названия добродетелей прочитаны целиком им.

⁶⁹ Икона написана на одной липовой доске, имеющей две врезные встречные шпонки. Левкас, яичная темпера, разм. 35,8 × 30,9 × 2,3. Инв. № 2283. В ГРМ поступила из Академии художеств. Под потемневшей олифой. Внизу около сатаны надпись: сотана всякого греха наноситель; сверху справа: Вельзевуле всякого греха наноситель не веля творити милостыни; около бесов — пороков: блуд, ярость, кривда, кривословие, злопомнение, лихоимание, зависть, волхование, насильство, братоненавидение, объядение, печаль, мерзость во гресех, сребролюбие, кривосудие, несътость, обогланье (?); добродетели на сферах: правда, покаяние, пост, кротость, живот, злопомнение, милостыня, действие, братолюбие, чистота, правосудие, радость, мир, смирение, к церкви прихождение, неязвисть, милость, неосуждение, радость; на свитке Иоанна Предтечи: се аз видех и свидетельствах. См.: В. Прохоров. Императорская Академия художеств. Каталог Музея древнерусского искусства. СПб., 1879, № 62, стр. 31; Н. Покровский и. Евангелие..., стр. 403—404. Н. Покровский отмечает, что иконописец был копист XVII—XVIII вв., копировавший с лучшего образца, но утративший точность прототипа (стр. 404).

дцать из них фигурируют по два раза, тридцать — один. Больше всего «неповторимых» добродетелей и пороков в иконе Ферапонтова монастыря (четыре и семь). За исключением маленькой иконы Вологодского музея, в которой количество демонов с названиями «уникальных» пороков также четыре, и иконы Вологодской школы второй половины XVI в. Русского музея, где их три, в других произведениях добродетели и пороки более редкие и встречаются от одного до двух раз. Уже одно это говорит о том особом месте, которое занимает рассматриваемое «Сошествие во ад» среди остальных памятников.

Мы уже отмечали, что состав добродетелей и пороков на иконе Ферапонтова монастыря в целом близок к учению о добродетелях и страстях, о борьбе с «осмь помысл» Нила Сорского и ко всей аскетической византийской патристике, из которой оно выросло. Это относится и к семи остальным иконам изучаемого извода. Что касается их надписей, то буквальных повторений из «Устава» Нила Сорского, а также из отмечавшихся выше трудов Ефрема Сирина, Иоанна Кассиана Римлянина, Нила Синайского, Иоанна Лествичника больше всего в названиях пороков и добродетелей «Сошествия во ад» из Махрищского монастыря, а именно шесть (блуд, печаль, объядение, сребролюбие, любовь, смирение), в иконе конца XVII в. Русского музея — пять (те же, но без «любви»), в «Сошествии во ад» Ферапонтова монастыря — четыре. В иконе из Коломны и большом «Сошествии во ад» Вологодского музея повторяются три названия (сребролюбие, смиренность, любовь и уныние, печаль, любовь), в малом вологодском «Сошествии во ад» и иконе второй половины XVI в. Русского музея — два (гордость, любовь и печаль, доброта).

Таким образом, в иконах конца XIV и XVI в. дают себя знать идеи византийской аскетической литературы, широко известные в России уже с XIV в., причем наиболее полное отражение они получают в иконе Махрищского монастыря. Уже одно это, даже без отмечавшихся стилистических особенностей памятника, заставило бы предположить, что он был создан под непосредственным воздействием учения Нила Сорского и «заволжских старцев».

На иконах Махрищского монастыря и Русского музея конца XVII в. обращают на себя внимание необычные надписи с упоминанием Вельзевула, в которых без всякой надобности вторично и почти буквально повторяется такой же двойной текст, что и на коломенском «Сошествии во ад». Близость извода и композиций этих икон, а также сравнительно большое количество аналогичных надписей наводят на мысль о наличии у художников одного образца. Можно предположить, что таким образом служила наиболее ранняя коломенская икона. Не лишено вероятия предположение Н. А. Деминой об изначальном, но не дошедшем до нашего времени «образе» в Троице-Сергиевой лавре. Скорее же всего у мастеров, создавших на протяжении трех веков восемь икон одного извода, были какие-то редкие и, видимо, не пользовавшиеся большой популярностью образцы. Возможно, на некоторых из них отсутствовали тексты, и иконописцы относительно свободно оперировали как составом добродетелей, так и особенно пороков.

«Сошествие во ад» конца XVII в. Русского музея создавалось, очевидно, по специальному заказу для какого-нибудь монастыря. Древний вариант извода, признаком которого является упоминание такого редкого, встречающегося лишь в иконе Махрищского монастыря порока, как «волокование», и наличие других уникальных надписей: чистота, лихоимание (последнее имеется только в маленькой вологодской иконе), позволяют думать, что оно писалось для одного из вологодских монастырей.

Сопоставление «Сошествия во ад» из Ферапонтова монастыря с двумя иконами Вологодского музея показывает, какой большой популярностью пользовалось первое вплоть до XVII в. Видимо, в Вологодском крае, к которому относится и Ферапонтов монастырь, идеи нестяжательства жили долго и даже после окончательной победы «иосифлян» находили отклик, особенно в среде скитского монашества. Не случайно обе иконы ведут происхождение из церкви Рождества Иоанна Предтечи, построенной в 1653 г. на месте более древнего храма в Дюдиковой пустыне. Очевидно, в последней была не дошедшая до нашего времени более древняя икона подобного же извода. Маленькая вологодская икона, за исключением «красоты», не имеет ни одной «самостоятельной» добродетели по сравнению с большим «Сошествием во ад» Вологодского музея. Это позволяет предположить, что она является повторением наиболее чтимого местного «образа». Очень хотелось бы объяснить, почему такое редкое понятие красоты как добродетели встречается только в ней и в иконе «северных писем» Третьяковской галереи («лепотство»). Не является ли это своеобразным преломлением собственно народного творчества?

Обращает на себя внимание и тот факт, что некоторые добродетели и пороки встречаются только на вологодских иконах. Так, «веселие» фигурирует в обоих памятниках из Дюдиковской церкви и в «Сошествии во ад» второй половины XVI в. Русского музея. В последнем упоминается и такая уникальная, но необычайно типичная для учения Нила Сорского добродетель, как доброта. Интересно, что один из редчайших пороков — «гроб» — имеет место не только в этой иконе, но поименован и в иконе «северных писем» Третьяковской галереи. Другая очень редкая добродетель указанной иконы — «нетление» — фигурирует также в большом «Сошествии во ад» из Дюдиковской церкви. Кроме того, «Сошествие во ад» «северных писем» имеет с обеими иконами Вологодского музея пять совершенно одинаковых добродетелей. Последнее, видимо, не случайно. Но этот вопрос настолько далеко выходит за рамки темы, что останавливаться на нем не представляется возможным.

Переходя к выводам из состава надписей на иконе Ферапонтова монастыря, отметим, что три названия добродетелей (смирение, радость, любовь) имели место в коломенском «Сошествии во ад», но ни один из пороков в нем не повторяется. При сопоставлении названий грехов и добродетелей публикуемого памятника с иконой Махрищского монастыря видно, что совпадают уже два порока — горечь, кривда (на ферапонтовской иконе — кривость) и три добродетели: любовь, смирение, живот (если считать «правду» и «истину» синонимами — четыре). В иконе «северных писем» Третьяковской галереи два порока (отчаянье, ненависть) и одна, но очень редкая добродетель (восстанье) приводятся в иконе Ферапонтова монастыря. Из надписей последней в большом вологодском «Сошествии во ад» повторяются три порока: горечь, ненависть (в иконе Ферапонтова монастыря — ненависть), тление (в ферапонтовской — истление) и четыре добродетели: радость, любовь, сладость, жизнь (в иконе Ферапонтова монастыря — живот). В малой — один порок (ненавис) и три добродетели (радость, любовь, жизнь). В иконе конца XVII в., принадлежащей Русскому музею, из пороков и добродетелей ферапонтовского «Сошествия во ад» повторяются: кривда (в иконе Ферапонтовского монастыря — кривость), живот, радость, смирение и необычайно редкое, более нигде не встречающееся понятие — чистота.

Показательно, что даже в наиболее близких по составу надписей иконах Ферапонтова и Махрищского монастырей совпадают только три добродетели и два порока. Такие же пороки, как смерть, спадение, сквер-

ность, неразумье, вражда, величание, скорбь, встречаются лишь в «Сошествии во ад» из Ферапонтова монастыря. К добродетелям, перечисленным только в этой иконе, относятся счастье, истина, мудрость, разум.

В надписях изучаемого памятника мы не встретим и близких слов, как например кривосудие, кривословие, кривда (в иконе Махрищского монастыря и Русского музея конца XVII в.). Все это заменено единым всеобъемлющим понятием — «кривость». Нет в «Сошествии во ад» Ферапонтова монастыря и мелких грехов, приводимых с утилитарно-назидательной целью в других иконах, в особенности ведущих происхождение из далекой и в XVII в. уже глубоко провинциальной Вологды, вроде оклеветания, хулы, зависти и др. В шедевре из Ферапонтова монастыря фигурируют пороки необычайно большого масштаба: смерть, неразумье, вражда. В других иконах этого же извода встречается более бытовое слово — печаль. В «Сошествии во ад» из Ферапонтова монастыря оно заменено понятием «скорбь».⁷⁰ Часто повторяющееся в памятниках извода название «правда» в ферапонтовской иконе звучит как «истина». Для состава надписей рассматриваемого «Сошествия во ад» характерны также злободневные, окрашенные отзывками идеологической борьбы того времени и некоторыми критическими элементами пороки: кривость, величание. В надписях иконы дает себя знать и известный пессимизм,⁷¹ типичный, видимо, для передовых людей эпохи борьбы и расправы с «еретиками». Об этом свидетельствует подбор таких грехов, как смерть, истление, отчаяние, скорбь, горесть.

Сравнительный анализ надписей на восьми рассматриваемых иконах приводит нас к выводу, что состав их добродетелей ограничен и на протяжении трех веков менялся мало, в то время как перечень пороков необычайно многообразен и непрерывно изменялся. Это, очевидно, объясняется распространением перечневых поновлений с их подробнейшими вариантами грехов в исповедных вопросах. Почти все пороки, поименованные в указанных иконах, входят в состав так называемого «Скитского покаяния». Последнее очень существенно, так как позволяет судить о среде, в которой был создан извод.

Что касается «Сошествия во ад» из Коломны, то не встречающаяся в других произведениях добродетель — «девство» — заставляет предположить, что и эта икона первоначально происходила из монастыря. Состав надписей на позднем «Сошествии во ад» Русского музея также не вызывает сомнений, что она создана для какого-то северного, скорее всего вологодского, монастыря.

В настоящей работе не ставилась задача ответить на вопрос о причинах сложения указанной иконографии. Это — вопрос последующих изысканий и исследований. Отметим лишь, что рассматриваемый извод, по-видимому, чисто русский и в византийских памятниках, насколько это нам известно, не встречается. Мы ограничиваемся констатацией явления и устанавливаем его непосредственную связь с уже отмеченным направ-

⁷⁰ Среди известных нам произведений византийской патристики это понятие встречается лишь у Исаака Сирина (см.: Творения святых отцов в русском переводе. т. 23, слово 45, стр. 235).

⁷¹ Следы пессимистических взглядов, распространенных в конце XV в., отмечает в росписи Ферапонтова монастыря И. Е. Данилова. Она объясняет это возможным влиянием оппозиционных настроений Ниловой пустыни, близость которой не могла, по мнению автора, не наложить на этот в целом вполне ортодоксальный монастырь отпечатка некоторого свободомыслия. См.: И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество... стр. 126, 217.

лением в московской литературе конца XV в. Все указанные иконы несут ярко выраженное влияние аскетического мировоззрения.

V

Переходя к общим выводам, напомним, что московская живопись конца XV—начала XVI в. очень мало изучена. Поэтому каждое вновь раскрытое произведение этого времени, тем более связанное с именем Дионисия, представляет значительный интерес.

Не случайно, очевидно, изучаемый извод, тесно соприкасающийся с идеями скитского монашества и его идеолога Нила Сорского, берется за образец при создании местной иконы Ферапонтова монастыря. Всей своей идейной направленностью она связана с учением этого «крупнейшего церковного деятеля Северной Руси».⁷²

Своеобразие состава надписей, иконографии и стиля ферапонтовского «Сошествия во ад» говорит о том, что оно могло быть создано только творчески мыслящим, живо откликающимся на все передовые идеи своего времени человеком, сознательно претворяющим хорошо знакомые ему мотивы произведений церковной, в том числе и акафистной литературы. Необычайное идейное истолкование традиционной иконографической схемы могло быть иконописцу заказано. Но рассматриваемое произведение тем и отличается от коломенского «Сошествия во ад», в котором изображен один из сыновей Симеона Праведного, что в нем уже почти ничего не осталось от иллюстрации к апокрифическому рассказу Иосифа Аримафейского об этих воскресших из мертвых, которые якобы записали все, что видели в аду во время сошествия туда Христа. Идейное содержание иконы значительно шире. В ней показана борьба светлых и темных сил, торжество добродетели над пороком, вечной жизни над смертью. И это, по-видимому, не случайно в произведении, созданном в период ожесточенной политической борьбы, в атмосфере церковных споров.

Глубокое философское содержание иконы, ее необычайная эмоциональная окраска и совершенство исполнения, наконец, происхождение из местного ряда иконостаса собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря свидетельствуют о том, что она могла быть создана вторым после Андрея Рублева «художественным гением Древней Руси».⁷³

Кто после Рублева мог избрать наиболее философский аспект истолкования темы, да к тому же еще и близкого к росписи собора извода? Кто, кроме Дионисия, мог проявить подобную широту обобщения и написать такое произведение? Если «Рублев создавал вершины философского и художественного обобщения»,⁷⁴ то мажорные и динамичные, блистательные по мастерству работы Дионисия в свою очередь отмечены глубоким, самостоятельным, говорящим о большой эрудированности художественным мышлением. Ранее этот художник представлялся как мастер по своей сути созерцательный, не изображающий движения.⁷⁵ Но, гово-

⁷² Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV—начала XVI в., стр. 208.

⁷³ М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964, стр. 119.

⁷⁴ Н. А. Демина. Черты героической действительности XIV—XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга. ТОДРЛ, т. XII, М.—Л., 1956, стр. 324.

⁷⁵ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 513.

ря об усилившейся во время Дионисия стандартности иконописных приемов и ряде другие сложностей, при которых «...исследователю приходится оперировать не столько с индивидуальным стилем Дионисия, сколько со стилем его мастерской», В. Н. Лазарев отмечает также, что «...лишь новые открытия ... прольют свет на эту запутаннейшую проблему».⁷⁶

«Сшествие во ад» является подлинным шедевром, так как в нем наличествует свойственная лишь выдающимся произведениям великих мастеров целостность видения. Оно гармонично и исполнено сдержанного, но всеохватывающего движения, которому подчинены остальные компоненты. Отсюда — ликующие, передающие трепетную красоту краски, свобода, легкость и динамизм рисунка, изысканность в сопоставлении линий и форм, необычайное ритмическое богатство иконы. В пользу авторства Дионисия говорит также и то, что в ней получила выражение особенность, присущая зрелой поре творчества этого мастера и ярко проявившаяся в лучших росписях собора Рождества богородицы Ферапонтова монастыря: необычайное, преобладающее над внешним внутреннее движение. Гениальный колористический расчет, линейное и ритмическое богатство, непревзойденный, свидетельствующий о высочайшем артистизме уровень мастерства — все это наряду с близостью к бесспорным произведениям Дионисия и данными о происхождении вещи позволяет считать, что автором иконы «Сшествие во ад» является Дионисий.

Не случайно, видимо, пять из восьми икон связаны своим происхождением с монастырями: Ферапонтовым, Махрищским, Дюдиковой пустыней. В иконографическом изводе, пользующемся здесь особой популярностью, аскетическая идеология получает наиболее яркое выражение.

В литературе о Ниле Сорском уже отмечалось влияние его идей на значительную часть северного монашества.⁷⁷ Несмотря на победу «иосифлян» и их культурное, идеологическое и литературное влияние,⁷⁸ последователи «заволжских старцев» продолжали, видимо, существовать. Наличие шести икон развитого XVI и XVII вв., четыре из которых связаны с Вологодой, а пятая является стилистически бесспорным памятником каких-то провинциальных, «северных», хотя, возможно, и не безусловно вологодских, писем, свидетельствует о том, что отголоски отгремевшей борьбы еще давали о себе знать.

Указанный иконографический извод, насколько это нам известно, уже не встречается в произведениях XVII в., созданных в крупных культурных центрах. Есть какая-то закономерность и в том, что все поименованные поздние иконы происходят из северных провинций, в первую очередь из далекой от новых веяний Вологодской области. По-видимому, здесь играет известную роль и наличие особо чтимой иконы в близрасположенном и прославленном Ферапонтове монастыре. Последний из известных нам периодов творческой жизни Дионисия связан с этим монастырем, с этим краем. Из другого вологодского, Павлова-Обнорского монастыря происходят «Распятие» и «Спас в силах» — бесспорные произведения Дионисия.

Необходимо также отметить, что мысли, высказанные Д. С. Лихачевым относительно восточноевропейского Предвозрождения, взаимопроникновения культур и освоения того, что отвечало внутренним потребностям

⁷⁶ Там же, стр. 500.

⁷⁷ М. Сперанский. История древней русской литературы, стр. 464.

⁷⁸ Н. К. Гудзий. История древней русской литературы. М., 1938, стр. 209.

развития русской литературы и искусства,⁷⁹ имеют отношение и к затро-нутому вопросу. Из византийской патристики выросло русское течение в московской литературе конца XV в., которое связано с именем Нила Сорского, а также с русским изобразительным искусством как этого, так и последующего времени и, что для нас в данном случае особенно важно, с живописью великого современника «великого старца» — Дионисия Ферапонтовского.

⁷⁹ Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого, стр. 166—167, 169.



Рис. 1. Дионисий. Икона «Сошествие во ад» из собора Рождества богородицы ФерAPONTOBA монастыря. 1500—1502 гг. (136,5×99×3 см).