

Г. В. ПОПОВ

Иллюстрации «Хождения Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в.

Образование Русского централизованного государства вызвало определенные изменения в искусстве, и в первую очередь в искусстве Москвы. В столичной живописи последней четверти XV—начала XVI в. наблюдаются стремление к большей торжественности и парадности, обращение к новой тематике и одновременно усиление повествовательного начала и все возрастающий интерес к усложненным сюжетным и композиционным решениям.

Широкое распространение находят изображения многолюдных торжественных сцен, например «Покров», «Похвала богородице» и «О тебе радуется». Во фресковых росписях и станковой живописи появляется новый цикл — «Акафист богородице», ранее встречающийся на Руси лишь в миниатюрах.¹ В последние годы XV в. в Москве создается «Апокалипсис», грандиозное по размерам и по охвату материала произведение,² предвещающее появление полных сложной символики памятников середины XVI в. — «Четырехчастной» Благовещенского собора Московского Кремля³ и «Церкви воинствующей».⁴

В эти годы создается значительное число житийных икон,⁵ среди которых наибольший интерес представляет серия произведений, посвященных крупнейшим историческим деятелям, московским митрополитам Петру и Алексею, Кириллу Белозерскому, Дмитрию Прилуцкому и Сергию Радонежскому.⁶ Клейма житийных икон усложняются, в пределах одного

¹ J. Myslivec. Ikonografie Akathistu Panny Marie. — Seminarium Kondakovianum, V, Praha, 1932, str. 97—128; И. Е. Данилова. Иконографический состав фресок Рождественской церкви Ферапонтова монастыря. — В кн.: Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. М., 1960, стр. 118—129. В. И. Антонова, Н. Е. Мневва. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. II. XVI—начало XVIII в. М., 1963 (далее: Каталог, т. II), стр. 115—117.

² М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV в. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964 (далее: М. В. Алпатов. Памятник...).

³ Н. Е. Мневва. Московская живопись XVI в. — В кн.: История русского искусства, т. III. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 573, 578—580.

⁴ Каталог, т. II, стр. 128—134, табл. 37—41.

⁵ В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа. — В кн.: История русского искусства, т. III, стр. 497.

⁶ Существуют две житийные иконы «Сергия» этого времени: одна, с поясным изображением в среднике, находится в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры; другая, изображающая Сергия в рост, хранится в Успенском соборе Московского Кремля (расчищены от поздних записей два клейма). Произведения имеют отличия в составе клейм.

клейма начинают размещаться две и даже три сцены. Клейма горизонтальных ярусов теряют границы и превращаются в непрерывное повествование с набегающими одна на другую сценами.

Художники последней четверти XV—начала XVI в. стремились к наиболее полной и точной иллюстрации используемого текста. Возрастающая сложность живописных произведений этого времени требовала все большего количества поясняющих изображения надписей. Сопровождающий текст занимал порой все свободное пространство фона и размещался на полях иконы. Процесс сближения изобразительного искусства и литературы привел к тому, что многие живописные произведения этого времени перестали быть понятными без соответствующего текста и сделались достоянием узкого круга наиболее образованных людей, т. е. из «книги для неграмотных» превратились в «книгу для грамотных».⁷

В своей работе мастера этого времени использовали не только разнообразные сочинения, житийную литературу, летописи, службы и т. п., но и обращались за помощью к лицевым рукописям. Этот факт неоднократно отмечался многими учеными.⁸ Тем не менее до последнего времени исследователи древнерусского искусства не имели возможности сопоставить между собой лицевую рукопись и созданное на ее основе или на основе аналогичной рукописи произведение станковой живописи.

Возможность такого непосредственного сопоставления открывает расчищенная в 1960—1962 гг. от позднейших записей житийная икона Иоанна Богослова на острове Патмос, хранящаяся в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева (рис. 1).⁹ Произведение происходит из Борисоглебского монастыря г. Дмитрова.¹⁰ Несмотря на значительные утраты красочного слоя и левкаса (грунта),¹¹ оно представляет большой интерес уникальным по размеру, в сорок четыре клейма, циклом «Хождения Иоанна Богослова».

В центре памятника на фоне горного пейзажа изображены Иоанн и пишущий под его диктовку Прохор. Средник двумя рядами окружают клейма, занимающие значительную часть произведения. Каждая сцена тщательно разработана. Клейма четко разграничены и представляют законченные композиции, тонко организованные художником ритмически

⁷ Н. Е. Мнев а. Московская живопись XVI в., стр. 580.

⁸ Н. П. Лихачев. Лицевое житие святых благоверных князей Бориса и Глеба. По рукописи конца XV ст. СПб., 1907 (далее: Житие...); А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, стр. 265—266; Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРА, т. XV, М.—Л., 1953, стр. 312—327; В. И. Атонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. I. XI—начало XVI века. М., 1963 (далее: Каталог, т. I), стр. 126, 152—153, 336—341; Каталог, т. II, стр. 42.

⁹ Инв. № 164, разм. 155 × 122 см; на липовой доске с ковчегом и двумя шпонками. Обнаружена Н. А. Деминой в фондах Дмитровского краеведческого музея, поступила в МИАР в 1958 г.

¹⁰ Памятник находился в деревянной Иоаннобогословской церкви этого монастыря (первое упоминание в 1612 г.), перестроенной «за ветхостью» в 1646 г. и разобранной в 1700 г. См.: Н. Былов. Дмитровский Борисоглебский монастырь. Исторический очерк. М., 1905, стр. 40—42; В. И. и Г. И. Холмогоровы. Исторические материалы о церквах и селах XVI—XVIII вв. Вып. XI. Дмитровская десятина. — ЧОИДР, 1911, кн. 3, стр. 149—153.

¹¹ Монастырь был сожжен в «Смутное время»; во время пожара пострадала нижняя часть произведения; лица в среднике были счищены в XVIII в. и дополнены В. Е. Брягиным при реставрации.

и живописно и превращенные им в единое повествование о жизни Иоанна. Многолюдные сцены здесь сменяются свободными, горные ландшафты — городскими пейзажами. При всем разнообразии клейм произведение сохраняет классическую ясность. Его колорит построен на сочетании оранжевого, розового, голубого, сиреневого и многочисленных оттенков охры и зеленого. Обилие белого, дополненного ударами киновари, и черного, разнообразие цветовых сочетаний, их мягкость и светлый колорит придают произведению праздничную нарядность.

Наиболее хорошо сохранившиеся фрагменты показывают, что по совершенству живописи и мастерству рисунка рассматриваемый памятник следует включить в число лучших произведений древнерусской станковой живописи. Стилистические признаки позволяют относить житийную икону из Борисоглебского монастыря к группе памятников последней четверти XV—начала XVI в. Как и большинство происходящих из Дмитрова произведений, «Иоанн Богослов» был выполнен московским художником.¹²

С дмитровской иконой можно сблизить один из самых значительных памятников этого времени — уже упоминавшийся «Апокалипсис» Успенского собора.¹³ Несмотря на разный художественный уровень, оба эти произведения образуют единую стилистическую группу, существенно отличаясь от памятников круга Дионисия.

Появление столь грандиозной по размерам и необычной для этого времени по количеству клейм¹⁴ житийной иконы Иоанна Богослова следует объяснять пробудившимся в конце XV в. интересом русского общества к «Апокалипсису» и его автору в связи с ожидавшейся в 1492 (7000) г. «кончиной мира».¹⁵ Заказчиком дмитровской иконы, по всей вероятности, является лицо, близкое к великокняжескому окружению, а может быть, и сам Иван III, с 1472 г. владевший Дмитровом и проявлявший значительный интерес к этому крупнейшему торговому центру Московской Руси.¹⁶

По составу и композиции клейм рассматриваемый памятник необычайно близок к миниатюрам «Хождения Богослова», входящего в состав сборника из бывшего собрания Н. П. Лихачева.¹⁷ Кроме «Хождения», эта рукопись содержит лицевое «Житие Бориса и Глеба» и ряд других сочи-

¹² Дмитров никогда не имел собственной художественной школы и уже с XIV в. был тесно связан с Москвой; см.: М. Н. Тихомиров. Город Дмитров. Дмитров, 1925, стр. 11—12. Ср.: Е. М. Кристи и С. В. Ямшиков. Два памятника новгородской станковой живописи из Дмитровского краеведческого музея. — Возрожденные шедевры. Сборник статей. М., 1963, стр. 27—37.

¹³ М. В. Алпатов. Памятник..., таблицы.

¹⁴ Двойные ряды клейм в житийных иконах появляются в середине XVI в. и имеют широкое распространение в XVII в.

¹⁵ Я. С. Лурье. Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV—начала XVI в. М.—Л., 1960, стр. 375—383; А. И. Клибанов. Реформационные движения в России в XIV—первой половине XVI в. М., 1960, стр. 196—209. Любопытная ссылка на Иоанна имеется в послании новгородского архиепископа Геннадия Иоасафу (1489 г.): «А по Богослову и нам не всяк час ждати скончания»; см.: Н. А. Казакова и Я. С. Лурье. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV—начала XVI в. М.—Л., 1955, Приложение, стр. 319. В эти годы был создан «Апокалипсис» из Успенского собора; см.: М. В. Алпатов. Памятник..., стр. 32 и прим. 58 на стр. 122.

¹⁶ Дмитровское княжество перешло к Ивану III после смерти его брата Юрия Васильевича. См.: М. Н. Тихомиров. Город Дмитров, стр. 13—14; А. Е. Пресняков. Иван III на Угре. — Сборник статей, посвященных С. Ф. Платонову, СПб., 1911, стр. 287; ПСРА, т. VI, СПб., 1853, стр. 222.

¹⁷ Архив ЛОИИ, собр. Лихачева (колл. 238), № 71, лл. 1—103 об.; Н. П. Лихачев. Хождение св. апостола и евангелиста Иоанна Богослова. По лицевым рукописям XV и XVI вв. СПб., 1911 (далее: Хождение...).

нений.¹⁸ Изданные еще Н. П. Лихачевым миниатюры сборника широко известны в науке. Тем не менее вопрос об их датировке остается открытым. Сам Н. П. Лихачев считал, что временем написания сборника является конец XV в. или «в крайнем случае» первые годы XVI в.,¹⁹ и отнесил миниатюры к кругу памятников «домакарьевского периода».²⁰ В. Т. Георгиевский приписывал миниатюры сборника мастерской Дионисия.²¹ А. И. Некрасов датировал их 20-ми годами XVI в.²² Некоторые современные исследователи идут еще дальше, относя миниатюры «Хождения» к макарьевской школе живописи.²³

Почти все исследователи, обращавшиеся к рассматриваемым миниатюрам, отмечали их высокое качество, близость к произведениям круга Дионисия и графичность их исполнения.²⁴

Появление акварельной техники, в которой выполнены миниатюры «Хождения» и «Жития», принято датировать XVI в.²⁵ Но если мы обратимся к рукописям более раннего времени, то увидим, что этот новый для древнерусского книжного искусства стиль оформления (легкая тонировка акварелью, оставляющая незаполненной значительную часть листа, придающая важную роль перьевому рисунку и штриховке) складывается уже в последней четверти XV в. В этой манере выполнена часть миниатюр «Книги пророков» 1489 г.,²⁶ ею пользовались иллюстраторы знаменитой «буслаевской» «Псалтыри с воследованием»²⁷ и художники, иллюстрировавшие «деяния» Давида и написание «Псалтыри» в сборнике 70—80-х годов XV в. из бывшего собрания Ф. И. Буслаева.²⁸ Классическим примером нового направления являются миниатюры Радзивилловской летописи²⁹ и превосходные иллюстрации «Книги Иоанна Дамаскина»

¹⁸ Житие..., о составе сборника см. стр. 18.

¹⁹ Там же, стр. 25—26; Хождение..., стр. 28, 48.

²⁰ Житие..., стр. 26.

²¹ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 68.

²² А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 269—270.

²³ Н. Е. Мнева и М. М. Постникова-Лосева. Миниатюра XVI в. — В кн.: История русского искусства, т. III, стр. 600—601. Миниатюры «Жития Бориса и Глеба» в этой работе отнесены к началу XVI в. М. В. Аллатов (Памятник..., стр. 67 и прим. 111 на стр. 125) датирует рукопись началом XVI в. А. Н. Свирин (в кн.: Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 75—76; Искусство книги древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964, стр. 107—108) поддерживает датировку Н. П. Лихачева.

²⁴ Характер исполнения миниатюр отмечен еще Н. П. Лихачевым; см.: Житие..., стр. 29; Хождение..., стр. 46.

²⁵ Н. Е. Мнева и М. М. Постникова-Лосева. Миниатюра XVI в., стр. 608; ср.: А. Н. Свирин. Искусство книги древней Руси, стр. 94.

²⁶ ГБЛ, ф. 173, № 20, лл. 24 об., 35 об., 38 об., 43 об., 51 об., 64 об., 68 об., 86 об., 176 об. и 287 об. См.: М. Владимиров и Г. Георгиевский. Древнерусская миниатюра. М., 1933, табл. 34—36; Т. Б. Ухова. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии. — Записки отдела рукописей Гос. Библиотеки им. В. И. Ленина, вып. 22, М., 1960 (далее: Записки), стр. 168—169.

²⁷ ГБЛ, ф. 304, № 308, лл. 41, 207, 211 и др. См.: Образцы письма и украшения из Псалтыри с воследованием по рукописи XV в., хранящейся в библиотеке Троице-Сергиевой лавры под № 308 (481), СПб., 1881 (ОЛДП, LI—LXXIV); Ф. И. Буслаев. Сочинения по археологии и истории искусства, т. III. Л., 1930, стр. 158—209; Записки, стр. 114—115, табл. 279 и 283.

²⁸ ГПБ, ф. 1, № 738; миниатюры на лл. 4 об., 5 об., 6 об., 7 об., 19 об., 20 об., 38 об. и 141 об. Сборник дополнен в XVI в. См.: И. А. Бычков. Каталог собрания рукописей Ф. И. Буслаева. СПб., 1897, стр. 105—122. Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. II. СПб., 1906, табл. ССССXI и ССССXII, №№ 848—851.

²⁹ БАН, 34.5.30; см.: Радзивилловская, или Кенигсбергская летопись, т. 1, фото-механическое воспроизведение рукописи. СПб., 1902; О. И. Подобедова. Мини-

конца XV в. из Троицкого собрания.³⁰ Последние изображают символы месяцев и выполнены пером с легкими затенениями чернилами, каждая фигура вписана в тонкую киноварную рамку в форме круга. Изменение техники книжной иллюстрации можно видеть не только на примере указанных первоклассных памятников, оно ощутимо и в работах провинциальных миниатюристов.³¹

Вызванные широким распространением бумаги, заменившей пергамен, и острой потребностью русского общества в литературе, новые принципы книжного оформления соответствовали приемам, используемым в древнерусской станковой живописи времени Дионисия.³²

Рассматриваемый сборник из бывшего собрания Н. П. Лихачева входит в группу перечисленных выше лицевых рукописей.³³ В иллюстрациях «Хождения Иоанна Богослова» и «Жития Бориса и Глеба», выполненных пером и легко затонированных акварелью с редким применением белил, использованы достижения художников круга Дионисия. Принадлежность миниатюристов (их, вероятно, было два) к московской живописной школе несомненна. Возможно, сам сборник был выполнен в Москве в последнее десятилетие XV в.³⁴ Появление столь обширного цикла иллюстраций «Хождения» (103 миниатюры) было вызвано теми же причинами, что и создание житийной иконы из Дмитрова. Видимо, в Москве конца XV в. было много лицевых списков «Хождения». Все они в своей основе имели оригинал, изготовленный при великокняжеском или митрополичьем дворе. Одним из таких списков пользовался автор житийной иконы из Борисоглебского монастыря.

Сохранившийся экземпляр лицевого «Хождения», входящий в состав сборника из собрания Н. П. Лихачева, также является копией. Об этом говорят некоторые признаки. Оригинал, которым пользовался переписчик, был написан более крупным шрифтом, и, чтобы сохранить правильное соотношение между текстом и миниатюрами, ему приходилось делать частые пропуски, иногда очень значительные, а в одном случае оставить незаполненной целую страницу на обороте л. 33 (при этом не наблюдается пропусков текста). Миниатюры, особенно выполненные первым мастером, в начале рукописи, имеют характерные признаки копирования. Отдельные позы и жесты фигур, многие здания остались непонятными иллюстраторам.

Работая над иконой, художник, естественно, не мог воспроизвести все миниатюры рукописи и, по желанию заказчика или по своей инициативе, производил тщательный отбор иллюстрируемого текста. Чтобы понять принципы, положенные в основу этого отбора, необходимо остановиться на содержании клейм дмитровской иконы.³⁵

тюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания. Изд. «Наука», М., 1965, стр. 49—101.

³⁰ ГБЛ, ф. 304, № 177; см.: Н. С. Тихонравов. Памятники отреченной литературы, т. II, М., 1863, стр. 398—421; Записки, стр. 105.

³¹ См. миниатюры Толковой Палеи 1477 г. (ГИМ, Синод. 210), Угличской псалтыри 1485 г. (ГПБ, Ф. I, № 194), Октоиха конца XV в. (ГБЛ, ф. 304, № 444; Записки, стр. 309, рис. 209) и др.

³² В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 508—509, 517 и 529.

³³ Близость миниатюр сборника к иллюстрациям Радзивилловской летописи отмечал А. И. Некрасов (в кн.: А. И. Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство, стр. 270).

³⁴ М. В. Щепкина и А. И. Рогов по палеографическим признакам датируют сборник концом XV в. В XVII в. сборник находился в Москве; см.: Житие..., стр. 25.

³⁵ Клейма читаются слева направо по ярусам, начиная с верхнего.

В 1-м клейме изображена сцена, предшествующая богатому событиями «Хождению» Иоанна: собравшиеся в Гефсимании апостолы тянут жребий, чтобы, выбрав себе страну, отправиться учить, «что есть речено... от нашего учителя». ³⁶ В нижней части клейма Петр утешает вытянувшего «азиатский жребий» Иоанна. Лист с соответствующей миниатюрой в сборнике утрачен. ³⁷ Следующее клеймо, прощание Иоанна с Петром перед отплытием в Азию, соответствует первой миниатюре «Хождения». ³⁸ 3-е клеймо, как и миниатюра, изображает бурю у берегов Азии, во время которой «разъсидеся корабль» с Иоанном и Прохором. ³⁹ 4-е клеймо (воин приводит Прохора, обвиненного вместе с Иоанном в волховании, к старейшинам «града Селевкий») соответствует двум миниатюрам рукописи, первая из которых изображает приведение в темницу, а вторая — Прохора и его спутников, купцов, перед старейшинами на «общем» месте. ⁴⁰ В 5-м клейме изображены две сцены, повторяющие соответствующую миниатюру «Хождения»: волна «испльону» на берег Иоанна, сорок дней плавающего по морю, и встреча учителя и ученика. ⁴¹

Последующие одиннадцать клейм, с 6-го по 16-е, рассказывают о жизни Иоанна и Прохора в Эфесе. Они нанимаются прислуживать в бане, Иоанн «жещи печь банну», а Прохор «обляителем»; ведающая баней Романа, «жена мужескы и телесита», побивает Иоанна за «дело нестройно», а затем объявляет обоим своими рабами; Иоанн воскрешает юношу, удушенного бесом в бане, и его отца Диоскорида, старейшину Эфеса, умершего от горя. Эта история заканчивается прощением Романы и обращением всех троих в христианство. ⁴²

Повествуя о дальнейшей судьбе героев, художник опускает ряд эпизодов из их жизни в Эфесе. Его внимание не привлекает борьба язычников против Иоанна и чудеса, совершенные апостолом. Как и миниатюрист, он проходит мимо сцены явления Христа Иоанну и Прохору, привлекавшей большое внимание художников XVI в. ⁴³

Следующие сцены посвящены жизни Иоанна и Прохора на Патмосе, куда они были посланы по приказу императора. Первые события патмосского периода, как и предшествующие сцены, не вошли в состав клейм. ⁴⁴ 17-е клеймо изображает Иоанна, заключенного в темницу и пишущего послание юноше Аполониду, по воле злого духа убежавшего в «ин град» при виде Иоанна; Прохор относит его юноше; из получившего послание

³⁶ Хождение... л. 1 об. (Нумерация лл. «Хождения» соответствует общей нумерации сборника).

³⁷ Утраченный лист находился между лл. 1 и 2 (л. 1 об. кончается киноварным заглавием: «Апостола меташа жребьи...», л. 2 начинается рассказом Прохора о «хождении»). Это обстоятельство не было отмечено Н. П. Лихачевым, хотя им, вероятно, было вызвано изменение в нумерации последующих миниатюр (после 8-й следует 12-я); см.: Хождение..., стр. 12—13. Если высказанное предположение верно, то на утраченном листе размещались три миниатюры, соответствующие четырем сценам двух миниатюр опубликованной Н. П. Лихачевым рукописи XVI в. (БАН, 34.3.5), см.: там же, стр. 8—9, табл. 1.

³⁸ Там же, л. 2.

³⁹ Там же, л. 3.

⁴⁰ Обе миниатюры расположены на л. 4 рукописи.

⁴¹ Хождение..., л. 6. Миниатюра на л. 5 об. (сон Прохора на берегу «Мраморья» моря) опущена.

⁴² Клейма соответствуют миниатюрам на лл. 7 об., 8 об., 11 об., 12 об., 13, 14, 14 об., 15 об., 16, 17 и 18 об. Опущены миниатюры на лл. 9 об. (бес искушает Иоанна), 11 (Романа ведет Иоанна и Прохора, чтобы перед тремя «послухами» составить на них «куплю») и завершающая историю нижняя миниатюра на л. 18 об. (изгнание беса «удаляючи человеки» из бани).

⁴³ Каталог, т. I, стр. 346—347, 353—354, табл. 230, 231; В. Н. Лазарев. Дионисий и его школа, стр. 522—523.

⁴⁴ Хождение..., лл. 35 об.—38.

Аполонида «пытавший дух изыде». Это клеймо, как и 4-е, объединяет две миниатюры «Хождения».⁴⁵ В 18-м клейме, как и в миниатюре на л. 40, показаны две сцены: Аполонид снимает «железа» с Иоанна; рядом изображены сидящие у городских ворот и горюющие о гибели сына родители Аполонида — Мирон и его жена. Примирившись с Мироном, Иоанн поселился в его доме.⁴⁶ Три последующих клейма, с 20-го по 22-е, посвящены истории дочери Мирона и ее супруга «игемона».⁴⁷

Рассказ о дальнейшей жизни Иоанна и Прохора на Патмосе отрывочен. Иоанн исцеляет «огнем жгомого» (23-е клеймо)⁴⁸ и жену «жидовина именем Филон» (24—25-е клейма),⁴⁹ изгоняет из озера демона в образе волка (26-е клеймо).⁵⁰ Внимание художника привлекает история юноши Сосипатра и его злонаправленной матери, под влиянием Иоанна изменившей свой характер и примирившейся с сыном. Для этой истории художник отводит четыре клейма, с 27-го по 30-е, что соответствует количеству миниатюр на эту тему в рукописи.⁵¹

Автор дмитровской иконы оставляет без внимания рассказ о борьбе Иоанна с волхвом Кунопом, закончившейся гибелью последнего. Не останавливается он и на многочисленных сценах споров Иоанна со жрецами, чудес и исцелений, совершенных апостолом. Художника не привлекают и история разрушения храмов Аполлона и Диониса, и сцены повержения языческих кумиров по слову Иоанна.

Следующий, предпоследний ярус клейм открывается сценой чтения Евангелия, записанного Прохором под диктовку Иоанна.⁵² К сожалению, это клеймо сохранилось лишь наполовину. Но поза стоящего на возвышении Прохора, с книгой в руках, и вода, изображенная у его ног, говорят о том, что художник, как и миниатюрист, но несколько иначе следует тексту «Хождения»: «И бысть ми (рассказ ведется от имени Прохора, — Г. П.) чтушу евангелиа во церкви людем, и виде реку от престола текущу, а люди черпаху от нея ово ушатцем, ов же ведром, другии корьчагу, ин же перстом лизаше».⁵³ Сравнение знаний с утоляющим жажду источником — один из излюбленных приемов искусства последней четверти XV—начала XVI в. Он встречается и в миниатюре («Слова Григория Богослова» из Троицкого собрания ГБЛ),⁵⁴ и во фресковой живописи (стенопись Рождественского собора Ферапонтова монастыря).⁵⁵

В соответствии с текстом «Хождения» после рассмотренного 31-го клейма помещена история жреца Авхариса и его слепого сына (32—34-е

⁴⁵ Там же, лл. 38 об и 39; изображение духа в виде бесенка на последней из указанных миниатюр счищено.

⁴⁶ Клеймо 19-е (Иоанн «крести вся сушая в дому Мирона») соответствует миниатюре на л. 42.

⁴⁷ Хождение..., лл. 42 об., 45, 47; последнее клеймо изображает крещение супругов.

⁴⁸ Там же, л. 68 об.

⁴⁹ Там же, лл. 69, 69 об.

⁵⁰ Там же, л. 74.

⁵¹ Там же, лл. 86, 88, 89, 90 об.

⁵² Там же, л. 96 об. Сцене предшествуют следующие события: Иоанн получает грамоту с разрешением вернуться в Ефес, по просьбе жителей он пишет Евангелие. Сцена написания помещена в среднике иконы (соответствующая миниатюра на л. 95 об.). Автор иконы опускает сцену явления Иоанну «знамения» перед написанием Евангелия (см. миниатюру на л. 95).

⁵³ Там же, л. 96; миниатюра помещена на обороте этого листа.

⁵⁴ ГБЛ, ф. 304, № 137, л. 1 об.; см.: М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV в. Исследование Псалтыри Томича. М., 1963, стр. 129.

⁵⁵ В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря, табл. XXVI и XXVII.

клейма).⁵⁶ За этими клеймами следуют сцены, предшествующие написанию «Апокалипсиса»: моление Иоанна в пещере (35-е клеймо)⁵⁷ и явление «сил великих» (36-е клеймо).⁵⁸ Последнее клеймо этого яруса изображает Прохора, читающего «Апокалипсис» жителям Патмоса.⁵⁹ Сама сцена написания «Апокалипсиса» отсутствует.⁶⁰

Нижний ярус дмитровской иконы настолько утрачен, что говорить о содержании двух его первых клейм, 38-го и 39-го, не представляется возможным.⁶¹ 40-е клеймо, как и миниатюра на л. 101, иллюстрирует текст, по наблюдению Н. П. Лихачева удаленный из более поздних списков «Хождения»: «И егда вхожаше Иоанн во град (Ефес, — Г. П.), мнози вернии видевшe колесницу огнену и возатая страшна имуща разна телела (телеса, — Г. П.) и главы, и крила огнена».⁶² Этот любопытный текст иллюстрирован следующим образом: между идущими Иоанном и Прохором помещено огненное колесо с пятью киноварными шестикрылыми ангелами вокруг.

Последние четыре клейма изображают моление в пустыне перед смертью, «успление» и похороны Иоанна.⁶³

Ознакомление с содержанием клейм житийной иконы Иоанна Богослова на Патмосе и сопоставление этих клейм с миниатюрами «Хождения» из лихачевского сборника дают возможность сделать ряд наблюдений.

Используя миниатюры лицевой рукописи в качестве образца, художник в достаточной мере свободно обращается со своим «справочным аппаратом». Подчиняя пропорции каждого клейма общим пропорциям произведения, он делает их более стройными и вытянутыми по вертикали. Четкая разгранка клейм, соответствующая традициям XV в., придает им большую законченность и самостоятельность и коренным образом отличает их от связанных с текстом миниатюр.

Перерабатывая миниатюры, автор житийной иконы ставит перед собой определенную задачу: сделать клейма читаемыми со значительного расстояния. Для этого он опускает многочисленные второстепенные детали, уменьшает число действующих лиц там, где это не наносит ущерба пониманию смысла сцен. Существенным изменениям подвергается архитектура. В ней по сравнению с архитектурой миниатюр проявилось больше черт, свойственных живописи последней четверти XV в. Здания в клеймах проще, соразмернее человеку. Как и пейзажу вообще, художник уделяет архитектуре больше внимания, чем миниатюристу. Человеческие фигуры в дмитровской иконе делаются более изысканными, их движения плав-

⁵⁶ Хождение... лл. 97, 97 об., 98.

⁵⁷ Там же, л. 98 об.

⁵⁸ Там же, л. 99.

⁵⁹ Там же, л. 100.

⁶⁰ Иконографически эта сцена близка к написанию Евангелия с той лишь разницей, что в первой Иоанн держит книгу (т. е. уже готовое Евангелие). Эта особенность позволяет выделить из многочисленных икон Иоанна Богослова на Патмосе группу произведений, изображающих процесс создания Апокалипсиса; см.: Русская икона. Сб. 2. СПб., 1914, илл. на стр. 195; История русского искусства, т. III, илл. на стр. 523.

⁶¹ Живопись этих клейм поздняя; одно из них должно изображать сцену прощания Иоанна с жителями Патмоса перед отъездом в Ефес; см.: Хождение..., л. 100 об.

⁶² Там же, л. 101; см. также стр. 45 вступительной статьи.

⁶³ Там же, лл. 102, 102 об., 103, 103 об.

ными, а жесты лишены скованности, свойственной персонажам многих миниатюр.

Переработка миниатюр происходит в соответствии с вкусами последней четверти XV в. Чтобы понять изменения, внесенные художником, достаточно сравнить миниатюру на обороте л. 8 и 7-е клеймо, изображающие сцену избияния Иоанна (рис. 2 а, б).

В первом случае группа лишена устойчивости, как бы повисла в воздухе; движения фигур лишены выразительности, ощущается некоторая беспомощность художника; размещенные на втором плане здания бань с огромными зияющими проемами разрушают цельность миниатюры. Во втором случае сцена носит иной характер: движения фигур организованны; группа прекрасно вписана в пейзаж. Клеймо не нарушает ясного, спокойного повествования истории. А сидящий на пороге одного из зданий бес в образе собаки, заменивший символический рисунок миниатюриста, придает сцене оттенок жанровости.

Лишь в двух случаях художник встает на путь полной переработки миниатюр. Так, в 4-м клейме, как уже отмечалось выше, он объединяет две миниатюры л. 4 (рис. 3, 4). Повторяя левую часть верхней миниатюры (воин ведет Прохора в темницу), художник существенно упрощает нижнюю (Прохор перед старейшинами Селевкии), оставляя одного истца и старейшину. Горный пейзаж первой сцены заменяется зданием тюрьмы. Таким образом, переработав пейзаж и группы фигур, художник изменил смысл сцены — Прохора выводят из темницы. Чтобы придать равновесие и законченность клейму, художник вводит фигуру воина, стоящего за треном старейшины, и перебрасывает от здания к зданию киноварный велум. Сходная работа была проделана и при создании 17-го клейма, основой для которого послужили миниатюры на обороте л. 38 (Иоанн пишет послание) и на л. 39 (Прохор вручает послание Аполониду). Объединяя в одном клейме две сцены, художник помещает слева одного Иоанна, а справа, перед воротами города, Аполонида и Прохора. Эпизод вручения письма Прохору исчезает. Любопытно, что в обоих случаях художник мог видеть перерабатываемые миниатюры одновременно.

По своим художественным качествам житийная икона из Дмитрова значительно выше миниатюр «Хождения». Уже сама техника темперной живописи давала художнику преимущество перед акварельным «письмом», которым пользовался миниатюрист. Колорит дмитровского памятника неизмеримо богаче. Ее автор пользовался еще одним преимуществом — самим принципом размещения житийного цикла в станковом производстве, позволявшим художнику чисто живописными средствами акцентировать внимание зрителя на отдельных эпизодах повествования. Она останавливает наше внимание на центральном клейме первого яруса и двух окружающих его клеймах. Оранжевая стена, служащая фоном во втором ярусе, выделяет историю взаимоотношений Иоанна с Романой и семьей Диоскорида и одновременно подчеркивает единство места действия, придавая сценам чисто городской характер. Предпоследний ярус клейм обрамляют сцены, изображающие Прохора, читающего в первом случае Евангелие, а втором — Апокалипсис. Оба клейма как бы подчеркивают основную тему яруса. Сцена, предшествующая последнему клейму, изображает явление Иоанну «сил великих» в виде огненных ангела и змей, заменивших языки пламени соответствующей миниатюры (36-е клеймо). Поза энергично вопрошающего Иоанна противопоставлена здесь фигуре испуганного Прохора, в ужасе закрывшего лицо плащом. Необычный по форме черный проем пещеры акцентирует внимание на этом важном эпизоде повествования.



Рис. 2. Романа побивает Иоанна.

а — Хождение Иоанна Богослова. Миниатюра. Лицевой сборник конца XV в. (ЛОИИ, собр. Н. П. Лихачева, колл. 233, № 71, л. 8) б — 7-е клеймо житийной иконы «Иоанн Богослов на острове Патмос». Конец XV в. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 164).

Такое отношение художника к изображаемой в клеймах истории Иоанна и Прохора отличает дмитровскую икону от бесстрастных иллюстраций «Хождения» и делает ее неизмеримо более ценным памятником.

Подбор клейм в иконе из Борисоглебского монастыря говорит о серьезной предварительной работе и творческом переосмыслении художником



Рис. 3. Прохор перед старейшинами града Селевкии. 4-е клеймо житийной иконы «Иоани Богослов на острове Патмос». Конец XV в. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 164).

текста и миниатюр «Хождения». Как уже отмечалось, в житийный цикл произведения не вошли многочисленные эпизоды борьбы с язычниками и жрецами, сцены разрушения языческих капищ и чудес, совершенных Иоанном. В состав клейм не включены истории, рассказывающие о торжестве христианского учения, проповедуемого апостолом. В большинстве опущенных сцен Иоанн противостоит разъяренной и мятущейся, подстрекаемой «злым духом» толпе и своей чудесной силой и убежденностью, граничащей с фанатизмом, заставляет людей подчиниться его желанию и поверить в проповедуемое им учение.

Все это отсутствует в клеймах. Редакция дмитровского памятника включает лишь наиболее «реальные» чудеса из жизни Иоанна. Только один раз, в 29-м клейме, художник изобразил, как по слову апостола



Рис. 4. Приведение Прохора в темницу (верхняя); Прохор перед старейшинами Селевкки (нижняя). Миниатюра. Хождение Иоанна Богослова. Лицевой сборник конца XV в. (ЛОИИ, собр. Н. П. Лихачева, колл. 238, № 71, л. 4).

совершилось землетрясение, засыпавшее зверей. Эти звери (художник изобразил медведя, волка и змею) должны были разорвать осужденного Иоанна.

В представлении художника Иоанн — мудрый старец, с любовью и добротой относящийся к людям, помогающий им в горестях и печалях,

вносящий мир в жизнь тех, кто с ним сталкивается. Он воскрешает Домну и его отца, проявившего необычайную силу любви к сыну; он вносит покой в семью Мирона, примиряет распутную женщину со своим сыном, отказывается от преподнесенных ему даров и просит раздать их нищим (21-е клеймо). Иоанн наставляет людей и воспитывает их своим примером. Сила любви к людям и мудрость Иоанна таковы, что написанные им для жителей Патмоса книги уподобляются живительной влаге.

Люди платят Иоанну безграничным уважением. Художник раскрывает это в ряде клейм, но с особенной силой — в 20-м. Его содержание таково. Дочь Мирона, узнав от отца об Иоанне, решила обратиться к нему с просьбой. Придя в дом отца, она припала к ногам Иоанна (сцена справа) и только после этого поклонилась родителям.

Трактовка образа Иоанна связывает рассматриваемое произведение с искусством Москвы XV в. и преемственно с искусством Андрея Рублева. Жизнеутверждающий характер повествования и известная светскость редакции Жития сближают этот памятник с рядом произведений московской живописи последней четверти XV в. и в первую очередь с «Апокалипсисом» из Успенского собора, также явившимся откликом на споры о «конце мира». Если эта тема в «Апокалипсисе» «претворена в апофеоз живой жизни в похвалу энергии человека, желанного блаженства и счастья»,⁶⁴ то «Хождение» дмитровской иконы стало прославлением доброты и мудрости, отданной в служение людям.

Любопытно, что сцена написания «Апокалипсиса», послужившая, вероятно, одним из поводов к созданию столь значительного произведения, отсутствует. Предшествующие ей сцены моления в пещере тракуются как один из эпизодов жизни Иоанна, важный, но не определяющий всю его деятельность.

Понимание образа говорит о широте взглядов того круга, в котором была создана икона из Борисоглебского монастыря, и соответствует процессу нарастания светских элементов в русской культуре последней четверти XV в. Элементы светскости, ощутимые в творчестве Дионисия, наблюдаются в «Апокалипсисе», в миниатюрах Радзивилловской летописи и миниатюрах упомянутого выше Троицкого месяцеслова из «Книги Иоанна Дамаскина». В конце XV в. создается произведение чисто светского характера — шитая пелена Елены Волошанки, изображающая торжественную процессию во главе с великим князем и митрополитом.⁶⁵ Рост светского начала нашел отражение и в литературе.⁶⁶

Вряде последних исследований этот процесс объясняется влиянием еретического движения. Эта мысль последовательно проводится М. В. Алпатовым в работе, посвященной «Апокалипсису», и с еще большей определенностью сформулирована в одной из его статей.⁶⁷ О. И. Подобедова, правда лишь в форме предположения, связывает характер Радзивилловской летописи с тем, что над ее созданием «трудились книжники московского еретического кружка» и непосредственно Иван Черный.⁶⁸ Такое объяснение

⁶⁴ М. В. Алпатов. Памятник..., стр. 119.

⁶⁵ М. В. Щепкина. Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. — Труды Гос. Исторического музея, вып. XII, М., 1954.

⁶⁶ Я. С. Лурье. 1) Литературная и культурно-просветительная деятельность Ефросина в конце XV в. — ТОДРА, т. XVII. М.—Л., 1961, стр. 130—168; 2) О судьбах переводной беллетристики в России и у западных славян в XV—XVI вв. — В кн.: Славянские литературы. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 71—86.

⁶⁷ Die «Apokalypse» des Moskauer Kremls und das antike Erbe in der europäischen Kunst. — Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, XI/XII, 1962/1963, Graz/Köln, S. 212.

⁶⁸ О. И. Подобедова. Миниатюры русских исторических рукописей, стр. 95.

носит несколько тенденциозный характер. Рост светских элементов в искусстве последней четверти XV в. следует рассматривать в общей связи с развитием всей русской средневековой культуры, с процессом формирования Русского централизованного государства и вызванных им изменений в культурной жизни.

Дальнейшая разработка иллюстраций «Хождения» идет в ином направлении. Уже памятники начала XVI в. (два из них хранятся в Третьяковской галерее,⁶⁹ а третий — в Вологодском краеведческом музее)⁷⁰ дают новые иконографические варианты, лишь отдаленно напоминающие миниатюры лихачевского сборника и клейма дмитровской иконы. В клеймах указанных произведений видное место отводится сценам чудес и борьбы с язычниками. В середине XVI в. теме «Хождения» посвящается грандиозный цикл миниатюр.⁷¹ В 1683 г. «Хождению» отводятся три яруса стенописи церкви Иоанна Богослова в Ростовском Кремле.⁷² Но ни один из более поздних памятников не достиг той степени поэтичности и самостоятельности в «прочтении» текста, которая свойственна рассмотренному памятнику последнего десятилетия XV в., хранящемуся ныне в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева.

⁶⁹ Каталог, т. I, стр. 346—347 и 353—354. Одна из житийных икон Иоанна Богослова на Патмосе происходит из московской церкви Троицы у Салтыковского моста, другая — из собрания И. С. Остроухова. Данная в Каталоге расшифровка клейм этих произведений имеет неточности, поэтому ниже приводится содержание клейм первой из указанных икон (порядок чтения слева направо по ярусам): 1) Апостолы тянут жребии; 2) Буря; 3) Встреча Иоанна и Прохора; 4—5) Иоанн и Прохор нанимаются к Романе, она беседует с Иоанном и ведет обоих для составления купчей; воскрешение Домны; 6) Воскрешение Диоскорида; 7) Явление Христа, чудо о сыне Хрусона и Лоны; 8) Крещение народа; 9) Чудо о сыне жреца и изгнание беса; 10) Иоанн воскрешает умерших ефесцев; 11) Воскрешение сына «вдовичи»; 12) Спор с Кунопом, избивание Иоанна; 13) Гибель Кунопа; 14) Освобождение юношей, предназначенных в жертву бесу; 15) Иоанн передает жителям Патмоса Евангелие; 16) Погребение Иоанна. Содержание клейм иконы остроуховского собрания сходно, опущены лишь сцены борьбы с Кунопом и освобождения юношей. В среднике иконы изображено написание Апокалипсиса.

⁷⁰ Инв. № 11507, размер 130 × 104 см. Происходит из Иоаннобогословской церкви Тошенского р-на Вологодской области. Как и два рассмотренных памятника, это произведение выполнено московским художником. Состав 18 клейм памятника имеет некоторые особенности, сближающие его с дмитровской иконой. См.: V выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Гос. центральной художественно-реставрационной мастерской им. акад. И. Э. Грабаря. Каталог, М., 1965, стр. 55—56, 62, 149; Древнерусская живопись. Новые открытия. Альбом. М., 1965, табл. 23—26.

⁷¹ БАН, 34.3.5; Хождение..., стр. 1—45, 49—51, табл. I—LXXXII.

⁷² В. Н. Иванов. Ростов Великий. Углич, М., 1964, стр. 68—72. Кроме этого, существует икона XVII в. с 32 клеймами в церкви Рогожского кладбища; см.: J. M u s - l i v e c. Dvě studie z dějin byzantského umění. Praha, 1948, tabl. 44.

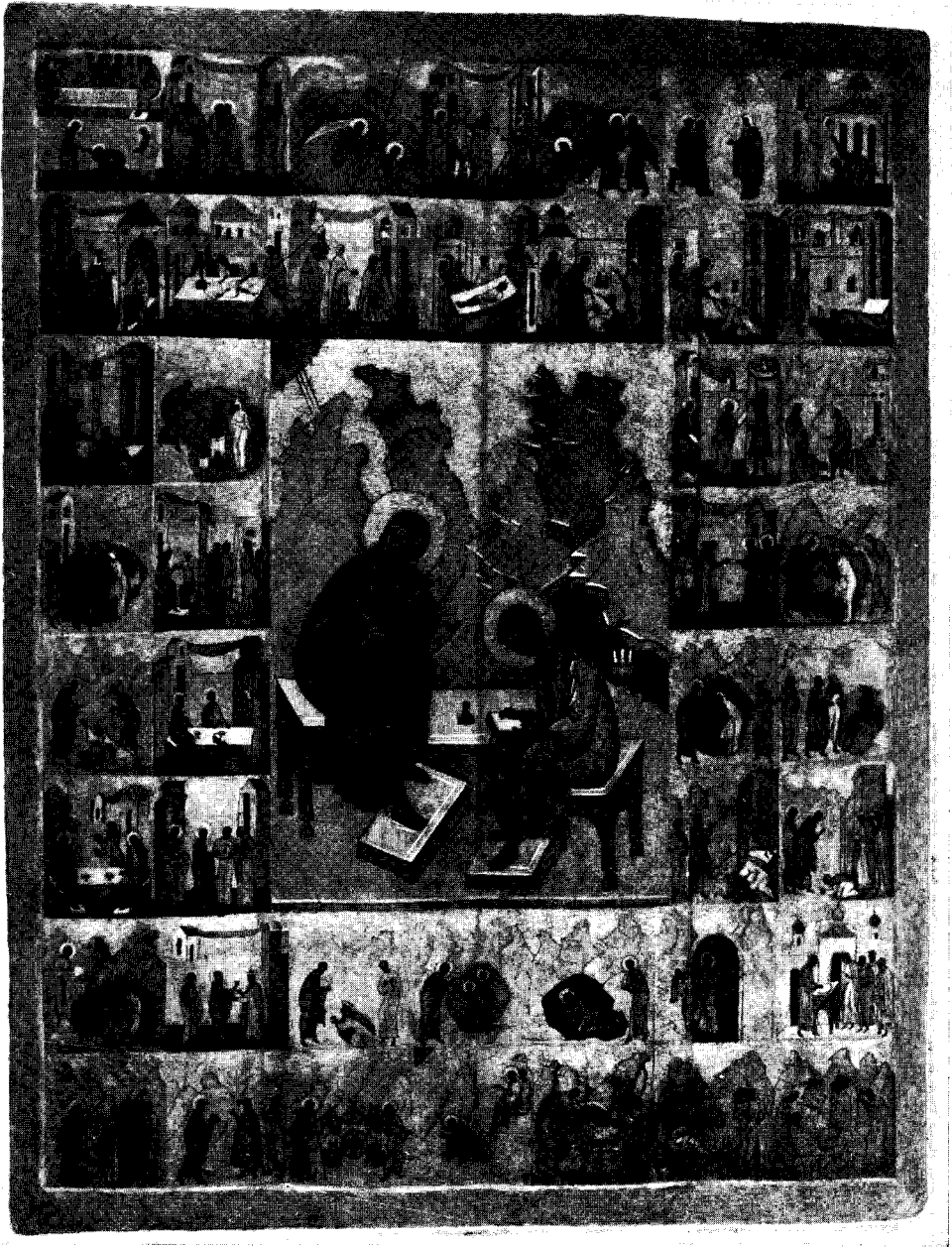


Рис. 1. Иоанн Богослов на острове Патмос. Житийная икона конца XV в. (Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева, инв. № 164, 155×122 см).