

Н. Г. ПОРФИРИДОВ

Два сюжета древнерусской живописи в их отношении к литературной основе

В истории мировой культуры трудно указать другой пример столь обязательных связей изобразительного искусства с литературой, как искусство Древней Руси. В эпических, лирических, символических его сюжетах почти всегда можно вскрывать литературную основу. Однако существо этих не вызывающих сомнения связей живописи и литературы, их границы и, если так можно сказать, техника далеко не во всем ясны.

Для освещения данного круга вопросов известный интерес, по-видимому, могут представить некоторые памятники искусства и литературы древнего Новгорода. Это не вновь открываемые памятники. Они давно и широко известны в науке и в ряде отношений хорошо изучены. И именно эта изученность дает дополнительные удобства к их использованию.

Относительно точная датировка и связь с определенными историческими обстоятельствами позволяют не слишком субъективно гадать о времени и об условиях их происхождения. Принадлежность крупному культурному центру и крупным мастерам в значительной степени обусловила их свободу от элементов ремесленной случайности. Связь, взаимоотношение и особенности литературной и живописной разработки одних и тех же сюжетов на их примере можно наблюдать с редкой ясностью.

Сюжет, носящий общепринятое название «Битва новгородцев с суздальцами» или, иначе, «Чудо от иконы знамения», связан с реальным историческим событием — нашествием на Новгород коалиционного войска нескольких русских земель во главе с суздальцами в 1170 г., эпизодом междоусобной феодальной борьбы, и неожиданно счастливым спасением Новгорода от большой опасности.

В истории северной русской республики было немало военных действий как наступательного, так и оборонительного характера. Этому суджено было послужить сюжетом замечательных произведений литературы и живописи. Случилось это позднее, в XV в., в определенных исторических обстоятельствах и под воздействием их. Но, как можно думать, эпизод 1170 г., произведший на новгородцев большое впечатление в самый момент события, крепко жил в их памяти, обрастая, как обычно в таких случаях, народно-эпическими подробностями.

Литературная предыстория сюжета не вполне ясна. Рассказ о событии 1170 г., более подробный, чем первая краткая летописная запись о нем, очевидно, уже обогащенный устно возникавшими деталями, до XV в. успел не только проникнуть в местные летописные своды, но и оказался искаженным здесь историческими неточностями, в частности в наименова-

нии суздальского княжича Мстислава, сына Андрея Боголюбского, Романом Андреевичем.

Собственно литературная история сюжета неоднократно привлекала к себе внимание исследователей и достаточно выяснена ими.¹ Суть этой истории заключается в том, что в конце XIV—XV в. в сложившейся к тому времени обстановке острой борьбы Новгорода за политическую независимость против объединительных действий Москвы настало время, когда не забывавшаяся в Новгороде легенда о «чуде 1170 года» в числе других, ей подобных, приобрела особую актуальность. При содействии такого патриота и поборника новгородской самостоятельности, как архиепископ Евфимий II Брадатый, выгодная в русле данной политики легенда была превращена в литературное произведение.

Для этой цели весьма расчетливо было им привлечено перо не какого-либо местного литератора, способного казаться неавторитетным и к тому же заинтересованным, а приглашенного с общепочитаемой в христианском мире «святой горы» Афон ритора Пахомия Серба. Прибывший в Новгород между 1429 и 1438 гг.² Пахомий выполнил здесь ожидавшуюся от него услугу, написал со всем присущим ему своеобразно изощренным мастерством «Слово похвальное знамению» и несколько других произведений на местные темы.

По-видимому, тогда же, немного позднее, рассказ о «Чуде от иконы Знамения» уже в развернутой форме, не столько пышнокрасноречивой, сколько конкретно-нарративной, был внесен в новый новгородский летописный свод, создававшийся около 1448 г.³

В ту же пору интересующий нас сюжет вторгся и в живопись. Актуальность сюжета в условиях обстановки XV в., как видно, требовала не только литературной, но и наглядной изобразительной его разработки. Около середины XV в. в лучшей новгородской иконописной мастерской была написана первая на данный сюжет икона, послужившая образцом для ряда других, следовавших за ней, — икона давно и хорошо известная в истории русских древностей и искусства.⁴

Вслед за этой первой вскоре же, на протяжении второй половины XV в., появляется еще несколько, не менее двух, икон-картин на тот же сюжет.⁵

¹ Ф. Буслаяв. Местные сказания владимирские, московские и новгородские. — Летописи русской литературы и древности, т. IV, М., 1862, стр. 18—23; В. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871 (далее: В. Ключевский), стр. 127; Д. Лихачев. Идеологическая борьба Москвы и Новгорода в XIV—XV веках. — Исторический журнал, 1941, № 6.

² История русской литературы, т. II, ч. 1. М.—Л., Изд. АН СССР, 1946, стр. 263.

³ Там же, стр. 257—258; Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, стр. 312 и сл.; ср.: А. А. Шахматов. Обзорные русские летописных сводов XIV—XV вв. Л., 1937, стр. 153.

⁴ Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, ч. 2. М., 1860, стр. 114, прим. 201; И. И. Срезневский. Древние изображения св. князей Бориса и Глеба. — Христианские древности и археология, изд. В. Прохоровым, кн. 9, 1863, стр. 63—64; П. Л. Гусев. Две исторические иконы новгородского древлехранилища. — Труды Новгородского церковно-археологического общества, т. 1, Новгород, 1914; А. И. Анисимов. Этюды о новгородской иконописи. — София, 1914, № 4; И. Э. Грабарь. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ. — Вопросы реставрации. Сборник Центральных гос. реставрационных мастерских, т. 1, М., 1926, стр. 45; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, стр. 119, и др.

⁵ Ввиду некоторой путаницы между ними, вкравшейся в общеизвестные издания по древнерусскому искусству, автор, как непосредственный свидетель миграции этих памятников в течение последнего полувека, считает бесполезным уточнить сведения о них. Новгородская икона «Битва», которую мы назвали основной (разм. 161 × 118), впервые вошла в литературу в середине XIX в., в период, когда

Достаточно хорошо известные, чтобы их снова подробно описывать, три названные древние иконы «Битвы» имеют одну иконографию, отличающуюся лишь некоторыми особенностями верхнего ряда композиции. На иконах Русского музея и Третьяковской галереи по сравнению с иконой Новгородского музея сцена подъема и перенесения иконы Знамения с Торговой на Софийскую сторону, из Спасской церкви в Кремль, передана в ином направлении, т. е. слева направо. На иконе Третьяковской галереи, кроме того, исключен волховский мост как место встречи иконы, и архитектурные формы Спасской церкви переданы иначе, архаичнее, чем на иконах Новгородского музея и Русского музея. На последней в этой части композиции, на фоне, помещено поясное изображение Николы в трехцветном круглом медальоне, очевидно, во внимание к Никольскому Гостиньпольскому монастырю, для которого икона была написана.

Стилистические различия памятников, довольно значительные и дающие основание к распределению их по времени, в данном случае не столь важны. В плане сравнения трактовки сюжета в литературе и в живописи существеннее обратить внимание на другое.

Чужой Новгороду, хотя и преисполненный почтения к его святыням, югославский ритор Пахомий писал заказанную ему «Похвалу Знамению» со всем присущим ему искусством, но со спокойной душой. Его не могли глубоко трогать события, полные глубокого значения для местных людей. И он не мог и не старался «вписать» их в местную, до мелочей знакомую новгородцам обстановку родного города.

У безымянного мастера замечательной иконы мы видим иное. Сюжет ему не безразличен: это сама жизнь его родного города. Тут Кремль и в нем затаверхая София — сердце Новгорода. Тут и Волхов и мост через него — арена многих событий новгородской истории. Тут известная всем церковь Спаса и знакомый всем вид иконы божьей матери.

Но главное даже не в этих, в целом тоже не безразличных, но как бы случайно сложившихся различиях, обусловленных лицами авторов — приезжего и местного. Различие сопоставляемых литературного и живопис-

она находилась в так называемой Варлаамиевской часовне, на Софийской стороне, среди других икон, снесенных сюда из упраздненных новгородских церквей. Здесь ее видели архим. Макарий, И. И. Срезневский (см. выше) и др. Из заброшенной часовни еще в XIX в. икона была перенесена в соседнюю приходскую Николо-Качановскую (Пантелеймоновскую) церковь, а из нее взята в Новгородское епархиальное древлехранилище вскоре после его основания, в 1912 г. Здесь она была расчищена реставратором П. И. Юкиным, описывалась и изучалась П. Л. Гусевым и А. И. Анисимовым (см. выше). После революции и преобразования Древлехранилища в Гос. историко-художественный музей памятник стал одним из экспонатов последнего. В 20-х годах во время неоднократных приездов в Новгород им специально занимался И. Э. Грабарь. В настоящее время, по возвращении из эвакуации в период Великой Отечественной войны, знаменитая икона вновь занимает почетное место в экспозиции Новгородского музея (Новгородский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог. Л., 1963, стр. 10). Вторая по времени из известных древних икон «Битва» (разм. 88 × 64) происходит из б. Никольского монастыря в Гостиньполье, на р. Волхове. Отсюда она попала в так называемую Ратную палату при б. Федоровском городке в Царском Селе (см.: Н. Репников. Памятники иконографии упраздненного Гостиньпольского монастыря. — Известия Комитета изучения древнерусской живописи, вып. 1, Пгр., 1921, стр. 20). После революции икона в числе другого художественного имущества б. Ратной палаты 7 VII 1918 была передана в Русский музей, постоянным экспонатом которого и является до настоящего времени (инв. Др. Ж-2129). Третья по времени древняя икона «Битва» (разм. 133 × 90) происходит из Успенской церкви с. Курицка на оз. Ильмене. Непосредственно отсюда она по поручению Всероссийской комиссии по охране и реставрации была в 1925 г. реставратором П. И. Юкиным перевезена в Москву и после расчистки некоторое время находилась в ГИМ. Из него в 1930 г. передана на постоянное хранение в Третьяковскую галерею, где и находится ныне (инв. 14454. См.: В. И. Антонова и Н. Е. Мневa. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи, т. 1. М., 1963, стр. 153).

ного произведений идет гораздо глубже. Красноречие, стиль литературной повести высоко искусны, но безлики, подчинены шаблонно примененной манере. Анализируя детали прославленной новгородской иконы, можно также подыскать ко многим из них аналогии в других памятниках монументальной и станковой живописи и книжных миниатюрах: изображению «города», изображению конных воинских групп, разящему врагов ангелу и др. Это все обычно для средневековой живописи. Но за всем этим художнику удалось создать выразительное, подлинно эпическое произведение. Заимствованные и оригинальные элементы одинаково подчинены им глубоко осознанному замыслу. Геральдическая стройность верхних сцен, компактно слитные массы конниц, ошестившиеся копытами в среднем и нижнем рядах, монументальная городская стена, крупномасштабно протянутая слева сразу через два нижних ряда композиции и создающая тем самым впечатление неприступной твердыни — все это находки высокого художественного значения. Помимо прочего, сама «классичность» впервые созданной на новый сюжет иконы должна была содействовать в дальнейшем устойчивости точно найденной ее композиции.⁶

И все же, несмотря на все различия, живописное и литературное произведения на сюжет «Чуда» были между собою крепко связаны. Икона-картина появилась после литературного сказания, вслед за ним, и, по-видимому, раньше его не могла появиться. Предание о событии 1170 г. не умирало в памяти новгородцев в течение трех с лишним столетий, обрастало легендами, в конце XIV—XV в. оно стучало в сердца. Но картин на его тему не было. Только появление литературного произведения на тот же сюжет как бы открыло для них дорогу.

Между литературным сказанием и иконой-картиной нет прямой зависимости. Икона не явилась иллюстрацией к повести Пахомия и не следовала ее содержанию. В повести она лишь как бы обрела себе оправдание. Разработка же сюжета там и здесь шла различно — и по своим законам, и, как всегда, в зависимости от индивидуальных свойств автора.

Другим сюжетом, получившим в близкое время в Новгороде параллельную литературную и живописную обработку, была легенда «Видение Хутынского пономаря Тарасия».

Сказание, или повесть, о видении Тарасия в дошедших до нас списках обычно является частью пространного и пышного «Жития Варлаама Хутынского», написанного тем же знаменитым Пахомием, что и «Похвала Знамению». Первоначально, однако, оно ее не содержало. Как литературное произведение повесть была одним из позднейших добавлений к пахომиеву житию.⁷

⁶ Созданная в XV в. композиция «Битвы» жила в новгородском искусстве в продолжение трех столетий. Из поздних ее реплик нам известны: 1) икона XVII в. Новгородского музея, происходящая из Успенской церкви г. Новгорода (см.: Древности Российского государства. М., 1852, Отделение 1, рис. 5; Нива, 1881, № 3; П. Гусев. Две исторические иконы Новгородского древлехранилища, рис. на отд. табл.). Икона после Великой Отечественной войны не сохранилась; 2) икона XVII в., б. собр. В. М. Васнецова, экспонировавшаяся на Выставке древнерусской иконописи и художественной старины во время съезда художников в Петербурге в 1911 г. (см.: Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, декабрь 1911—январь 1912, т. III, Ггр., 1911, табл. XV; каталог выставки, стр. 170). Судьба иконы неизвестна; 3) икона XVIII в., принадлежавшая Музею б. Киевской духовной академии (см.: Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. II. СПб., 1906, табл. CCLXIV, № 489); 4) икона XVIII в. частного собрания Нг. Е. Krane в Стокгольме (Н. Kjellin. Ryska ikoner i svensk och norsk ago. Stockholm, 1956, s. 232, tab. 137).

⁷ В. О. Ключевский, стр. 58, 140.

Входящая по сути своей в круг повестей и сказаний, объединяемых темой «гибели Новгорода», она исследователями справедливо связывается, как с ее непосредственной реальной основой, с событиями первого десятилетия XVI в. — катастрофическими пожарами города и массовым мором 1508 г.⁸

Литературное оформление устнопоэтической легенды, вошедшей в состав «Жития Варлаама», на этот раз принадлежало неизвестному нам по имени местному автору. Лишенное словесной украшенности и изощренности литературного стиля ученого серба, оно от того не потеряло, а выиграло в драматической напряженности и впечатляемости.

Перерабатывая устный рассказ о «новом чуде» почитаемого святого в литературную повесть, автор не избежал как образного, так отчасти и фразеологического влияния разных подходящих по теме литературных источников.⁹ Однако его повесть не столь шаблонно риторична, как творение Пахомия. И хотя в целом в повести не так уж много конкретного локального элемента, кроме основы топографической ориентировки «видения» — с крыши Хутынского собора на юг, на город и озеро Ильмень, Новгород ощутимо присутствует в ней как главный герой, судьбам которого повесть посвящена

Летописный рассказ о событиях 1508 г. реалистичнее житийной повести. Говоря о связях живописного и литературного «изложения» сюжета, пожалуй, можно было бы найти больше прямых совпадений между ним и иконой. Однако, как и в предыдущем случае, очевидно, не только наличия устно-эпической легенды, но и наличия письменного летописного «светского» рассказа было недостаточно для возможности появления икон на тот же сюжет. Лишь повесть, как часть жития святого Варлаама, открыла им путь. Только после ее создания появляются односюжетные с нею иконы (рис. 1, 2). Основной и начальной из них следует признать ту, которая находилась в самом Хутынском монастыре, месте действия повести.¹⁰

⁸ П. А. Гусев. Новгород XVI века по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия». — Вестник археологии и истории, вып. XIII, СПб., 1900; А. С. Орлов. Видение хутынского пономаря Тарасия-Прохора. — ЧОИДР, М., 1908, кн. 4 (227-я).

⁹ А. С. Орлов. Видение хутынского пономаря Тарасия-Прохора.

¹⁰ Нахождение там данной иконы в XVII в. зафиксировано в монастырской описи 1642 г. (Опись Новгородского Спасо-Хутынского монастыря 1642 года. — Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Археологического общества, т. IX, СПб., 1857, стр. 435). Наличие иконы еще на месте в половине XIX в. засвидетельствовано Филимоновым и описателем церковных древностей Новгорода архим. Макарием. На месте же Хутынскую икону описывал Гусев, издавший ее в 1900 г. (см.: П. А. Гусев. Новгород XVI века, по изображению на Хутынской иконе «Видение пономаря Тарасия»). В настоящее время она находится в Новгородском музее (см. Каталог, стр. 14). Наряду с Хутынской иконой Филимонов в 1849 г. видел в Новгороде еще другую на тот же сюжет, находившуюся в городской церкви Дмитрия. Однако при повторном посещении Новгорода через 15 лет, в 1865 г., он уже не нашел ее (сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее, М., 1866, стр. 121). Издатель хутынского памятника П. А. Гусев упомянул еще одну, таким образом третью в Новгороде, икону «Видения», принадлежавшую Новгородскому музею древностей. Сохранившаяся до недавнего времени, она почти не отличалась от хутынской как по композиции, так и по времени написания. Происхождение ее музейной документацией не устанавливалось. Памятник погиб во время войны и оккупации Новгорода. Кроме названных трех икон, находившихся в самом Новгороде, нам известны четыре иконы «Видения» вне его, еще не попавшие в литературу. Три из них находятся в Москве, одна — в Ленинграде.

1) В церкви Василия Блаженного (Покровский собор) на Красной площади, в Варлаамиевском приделе, находится икона «Видение Тарасия» (разм. 162,5 × 150) конца XVI в. К отличиям иконы принадлежат изображения восьми святых в рост, расположенные по четыре вдоль боковых сторон иконы. О происхождении памятника

Композиционная схема всех икон одинакова. Раз найденная композиция и в этом случае закрепились за сюжетом. В верхней части иконы, в ширину ее, в девяти разноцветных сферах изображены чины ангельские, с Отечеством-Деисусом в центральной сфере. Непосредственно под ними (на иконах большого размера) изображены на облаках группы святых. Вся остальная часть иконы, около 0.9 площади, занята собственно сценой и картиной видения. Здесь изображены: слева Хутынский монастырь с его постройками; интерьер его собора, где происходит завязка легенды: вставший из гробницы молящийся Варлаам и очевидец чуда пономарь Тарасий; он же, Тарасий, взбирающийся по лестнице на «верх церковный» и наблюдающий оттуда уготованные Новгороду казни: нависшие над городом и готовые поглотить его воды озера Ильменя, грозящую сжечь город огненную тучу, ангелов, поражающих стрелами жителей города, занятых их повседневными делами.

Эта часть иконы — удивительное создание древнерусского искусства: в фантастическом обрамлении «видения» дано в ней реалистическое изображение города с большим количеством бытовых сцен. Несмотря на условность композиции, составленной из отдельных частей, разделенных криволинейными границами, икона очень верно отражает реальную топографию Новгорода и его основных урочищ. Главнейшие постройки города переданы столь узнаваемо и точно, что рисунок их может служить и служит в качестве документа для истории многих новгородских архитектурных памятников. А сцены труда, уличной и домашней жизни, которыми насыщено изображение, дают такой же обильный и неоценимый материал для истории быта. Мало того, недавно в специальном труде по истории медицины было высказано интересное наблюдение: икона изобразила жизнь города в условиях охватившей его эпидемии, и клинические картины ее переданы с такой наблюдательностью и точностью, которые позволяют установить род и характер новгородской пандемии 1508 г.¹¹

Обращаясь к сравнительному сопоставлению литературной повести и иконы на сюжет «Видения Тарасия», нельзя снова, как и в предыдущем случае, не увидеть, что живописный памятник не был простой иллюстрацией литературного. Тождество сюжета не обусловило тождества его разработки там и здесь. Мистически-визионерная картина «гибели Новгорода» и в том и в другом случае интерпретирована не аллегорически,

нет сведений, кроме устного предания о том, что он поступил в 20-х годах от частного лица (как полагают научные сотрудники музея, от Е. И. Силина, первого заведующего собором-музеем);

2) А. С. Орлов в статье «Видение хутынского пономаря» мимоходом упоминает о том, что в ГИМ имелись два иконописные изображения «Видения»: одно — копия с иконы Хутынского монастыря, другое старое (стр. 5, прим. 2). «Старая» икона, относившаяся, по отзыву видевших ее сотрудников, возможно, также к концу XVI в., была в 1930 г. передана из ГИМ в Третьяковскую галерею, а из нее, в свою очередь, несколько позднее — в Центральный Антираигозный музей в Москве. Проследить судьбу памятника после ликвидации названного музея не удалось. Ни в Третьяковскую галерею, ни в ГИМ, ни в Ленинградский музей истории религии АН СССР, по их справкам, он не поступил;

3) В фондах Третьяковской галереи имеется икона «Видения» (разм. 93 × 73,5), XVIII в. (инв. № 14966), поступившая в 1935 г. из Музея истории архитектуры — б. Донского монастыря;

4) Одна из лучших среди сохранившихся икон «Видение Тарасия» (разм. 44 × 40) конца XVI в. находится в фондах Отдела древнерусского искусства Русского музея (ДрЖ-2048). Памятник приобретен музеем в 1938 г. от частного лица гр. Амфилохьева, в Ленинграде. К сожалению, более глубоко сведения о его происхождении в музейной документации не восходят.

¹¹ Н. А. Богоявленский. Древнерусское врачевание в XI—XVII вв. Источники для изучения истории русской медицины. Медгиз, М., 1960, стр. 228.

а «исторически». Но если в литературно-житийной обработке мистический элемент сюжета стал все же доминирующим, в живописной он остался на втором плане, лишь как мотив изображения, которое оказалось до краев переполненным отголосками живой, реальной жизни и, может быть, личных впечатлений художника.

В XVI в., в период создания нашего памятника, в русском искусстве, как известно, разгоралась борьба за возможность сочинения новых сюжетов, за право художника на вымысел. Рассматриваемый памятник не связан с ней. Автор его не стремился к новаторству. Церковным собором и специальными совещаниями 1553—1554 гг. были сделаны послабления для жанра так называемых «притчей», т. е. аллегорически-символических сюжетов, но не для «бытийного письма». Несмотря на свое название «Видение», наш памятник, как и «Битва», должен быть относим к последнему, т. е., условно говоря, историческому роду.

Итак, независимо от возможности всеобщих и обязательных выводов, обоем взятыми случаями положение рисуется одинаково.

Новые «бытийные» сюжеты, сверх общеупотребительного в христианском искусстве их круга, в древнерусском искусстве возникали редко. Их появление не было случайным, но вызывалось важными поводами и отвечало существенным потребностям общественной жизни.

В основу их клались исторические события и факты, историчность которых, конечно, должна пониматься условно, соответственно тому, как все события священной евангельской истории и легенды патериков и прологов принимались древнерусским человеком за подлинную историю и иначе не считались достойным сюжетом ни литературы, ни искусства.

Иконы на новые сюжеты, по-видимому, непременно должны были иметь литературно-словесную основу. Такой основой не мог быть ни устный народно-эпический рассказ, ни даже письменное произведение светского характера, типа летописной записи, но обязательно произведение высоких церковных жанров — житие, сказание и т. п. Если такого не было, не могло появиться и произведения монументальной или станковой живописи (иконы) на данный сюжет.

Между ними, однако, могло не быть прямого соответствия. В односюжетном литературном произведении живописное лишь обретало, так сказать, себе оправдание. Разработка сюжета в них могла идти различно. Икона не была прямой иллюстрацией к повести, не следовала ей буквально. В изобразительном «изложении» сюжета могли использоваться и «светские» элементы: исторические предания, народно-поэтические приемы, бытовые подробности.

Значение готовых схем в иконах, создаваемых на новые сюжеты, обычно преувеличивается. Использование их не было исключено, но лучшие произведения по основному замыслу и по композиции были оригинальными. Влияние «образцов» сводилось в них к использованию отдельных ранее созданных элементов, своего рода «общих мест».

Преимущество в обилии бытовых подробностей и реалий и отсюда в конкретности пластического образа следует признать за живописью.

Созданные вновь изобразительные произведения входили затем в употребление, в художественный обиход местных культурных центров наравне с другими иконными сюжетами, повторялись, приобретали устойчивую традицию.

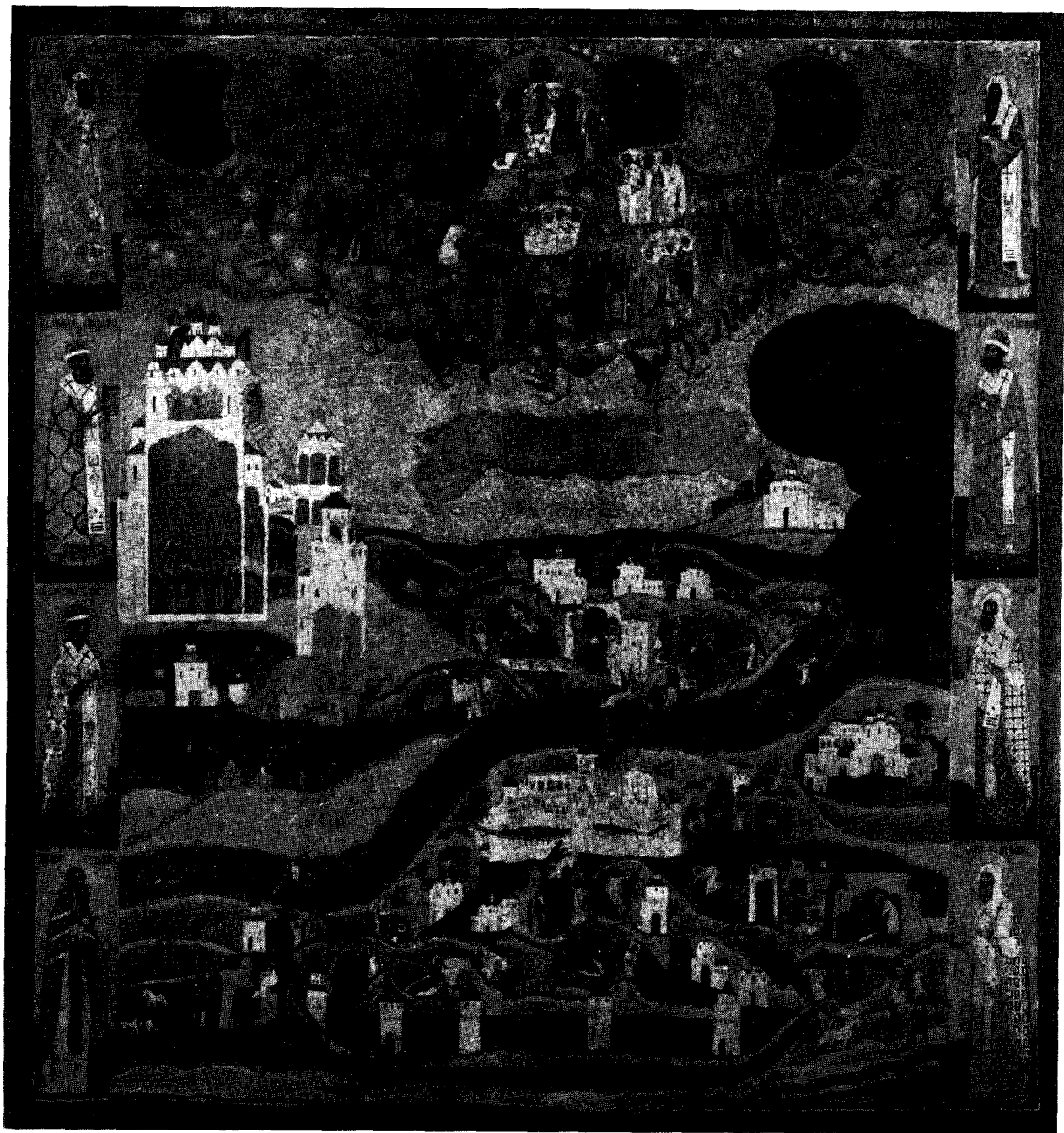


Рис. 1. «Видение Тарасия». Икона конца XVI в. (Филиал ГИМ, Покровский собор, 162.5 × 150 см).

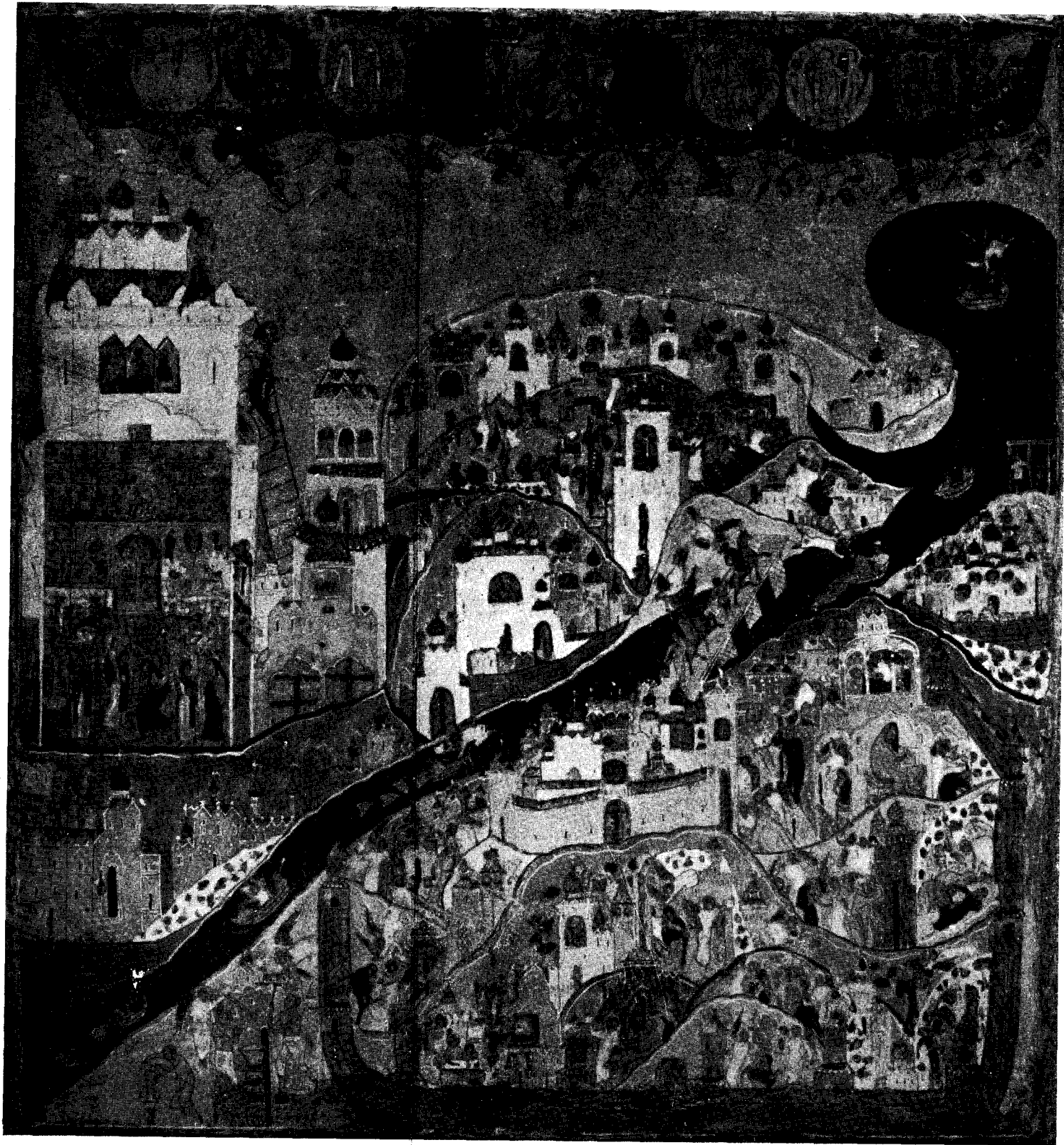


Рис. 2. «Видение Тарасия». Икона конца XVI в. (Гос. Русский музей, 44×40 см).