

Русские поясные деисусные чины XV—XVI веков (Опыт иконографической классификации)

Е. Б. Гусарова

Древнерусские поясные деисусные чины — одно из наиболее значительных и цельных явлений средневековой художественной культуры. Будучи на протяжении веков главным элементом храмового иконостаса, они играли большую роль в формировании эмоционально-художественного восприятия богословской догматики и символики алтаря. Как и всякое самостоятельное явление художественной культуры, тем более культуры средневековой с ее всепроникающими и всеобъемлющими символическими и формальными связями, с ее соподчиненностью элементов, поясные деисусные чины должны быть осмыслены и поняты во всей сложности и полноте возникающих в связи с ними проблем как достаточно самостоятельная часть иконостаса, которая в то же время является одним из составных элементов его цельной изобразительной системы.

В данной работе берется лишь один аспект проблемы: делается попытка целостного рассмотрения поясных чинов как совокупности памятников, как самостоятельного типа и особой интерпретации темы деисусного чина. В основу анализа положен принцип иконографической классификации материала, выяснение вопросов взаимодействия и сосуществования различных иконографических изводов поясных деисусов на протяжении двух веков. В связи с этим за пределами данной работы пока остаются все проблемы, связанные как с поясными чинами в системе иконостаса, а следовательно, и в системе интерьера храма, так и с анализом формально-стилевых особенностей рассматриваемых деисусов. Последний метод анализа для наших целей менее плодотворен, так как он не способствует целостному, «сквозному» охвату материала.

Разумеется, в сознании художника и в восприятии зрителя иконографическая схема в каждом отдельном памят-

нике существует только в той или иной конкретной стилистической интерпретации. Однако в работе, целью которой является изучение развития иконографических типов, допустимо намеренное абстрагирование от формально-стилевой стороны произведения, учитывая, однако, ее влияние на иконографическую структуру памятника.

Самые ранние известные нам сохранившиеся поясные деисусы или отдельные иконы, о которых с уверенностью можно говорить как о некогда входивших в состав поясного чина, датируются лишь второй половиной XIV века.

Вопрос о времени появления поясного чина на Руси и степени его распространения в XII—XIII веках пока остается почти не исследованным. От этого времени сохранились лишь отдельные, правда, довольно многочисленные, композиции на полях икон, в монументальной живописи, скульптуре и прикладном искусстве¹, свидетельствующие о большой популярности деисусной темы, а также дающие некоторые основания для предположения о бытовании в тот период поясных деисусов и в их станковом варианте.

Только существованием давней и устойчивой традиции наряду с общим повышением внимания к проблеме иконостаса, характерным для всего византийского мира, объяснимо то значительное количество русских поясных деисусных икон, которое сохранилось от XIV века. Явление это было весьма характерно для византийской художественной культуры той эпохи с ее страстными исканиями духовности, с ее повышенным интересом к новой концепции алтарной преграды и в связи с этим к проблеме иконостаса. «К этому времени, под воздействием исихастов, в искусстве резко усилились церковные тенденции, вследствие чего стало уже невозможным задержать наступление икон на темплон. Тем самым последний начал перерождаться в иконостас — процесс, получивший свое логическое завершение уже на русской почве»².

В стилистическом и иконографическом отношении русские поясные деисусные иконы второй половины XIV века представляют собой весьма разнообразную картину. Анализу их может быть посвящена специальная работа, здесь же мы остановимся только на некоторых моментах в их характеристике, дающих представление об общем характере поясных деисусов к началу XV века.

В этой группе памятников единственным полностью сохранившимся поясным чином является семифигурный деисус конца XIV века из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)³. Порожденный своеобразной художественной средой новгородской провинции, памятник этот отличается грубоватым несоответствием пропорциональных членений, пронзитель-

ной дисгармонией форм. Молчаливая замкнутая статичность, странно сочетающаяся и в то же время спорящая с какой-то примитивной внутренней выразительностью, грозной, тяжелой почвенной силой, пытающейся прорваться сквозь внешнюю напряженную застылость, — это те категории, которые применимы к сфере образной характеристики икон этого деисуса. Архаизм художественного мышления остро ощущается и в общей композиционной схеме чина: фигуры Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов и апостолов хотя и обращены к Спасу, тем не менее еще слабо связаны между собой. Совершенно вертикальны фигуры замыкающих деисус апостолов.

К новгородской же школе относят (правда, не без сомнения) поясную икону «Архангел Михаил» (кон. XIV века) из бывшего собрания С. П. Рябушинского (ГТГ) ⁴. Этот образ принадлежит уже совсем иной, гораздо более тонкой и изысканной художественной системе. Фигура архангела и здесь довольно статична и обособлена, он не склоняется к Спасу, а лишь слегка наклоняет голову в его сторону — композиционная концепция деисуса, характерная почти для всех памятников старше XV века. Неповторимым своеобразием отмечен выразительный лик архангела с мягкими округлыми чертами и глубокими глазами. Архангел предстает на иконе лишенным почти всех атрибутов ангельского достоинства (без жезла и зеркала) ⁵ — деталь, не находящая себе аналогий в живописи. Нимб едва намечен двойной графией, что делает его почти незаметным. Необычный серебряный фон смело сопоставлен с интенсивным, звучным тональным решением одежд архангела. В совокупности все отмеченные черты создают удивительно емкий в своем выразительном лаконизме образ.

«Апостол Петр», икона конца XIV—XV века из с. Вегорукса в Карелии (ГРМ) ⁶, обнаруживает большую иконографическую близость к деисусному чину из собрания Н. П. Лихачева. Много общего у них и в сохранении старой концепции неподвижной представительности, репрезентативности образа, хотя апостол внешне ориентирован на Спаса. Петр изображен с раскрытым свитком, правая рука его сложена в благословении, а не в молении ⁷. Архаизм образной системы северных чинов был всецело обусловлен консерватизмом художественного мышления новгородских провинций. На Севере в XIV веке писали поясные деисусы с еще совершенно фронтальным положением фигур (иконы Спаса, Петра, Ильи и Николы из поясного чина из с. Вазенцы на Онеге ⁸) — концепция, обнаруживающая совершенно иное понимание деисуса, мыслимого составленным из вполне самостоятельных образов, композиционные и сим-

волические связи которых с центральной фигурой Спаса в силу своей невыявленности уступают место подчеркнуто явному обращению к молящемуся⁹. Видимо, два типа (фронтальный архаический и новый центрический) в XIV веке сосуществовали на Севере¹⁰. Большой интерес представляет включение в состав чина образов Ильи и Николы, что для того времени в станковой композиции было редкостью. Однако и Илья, и Никола, и многие другие, не менее популярные в народе святые (Кузьма, Демьян, Георгий) уже тогда изображались в «деисусах» на верхних полях икон¹¹. Идея многофигурности чина с давних пор жила в этих деисусах точно так же, как и обусловившая эту многофигурность чисто местная конкретная «привязанность» той или иной композиции, желание видеть присутствующими в ней всех святых-покровителей, патронов храма, города и т. д. Уже в XIV веке при определении состава чина на Севере руководствовались местными вкусами и взглядами, заменяя характерный для Византии апостольский деисус более близкими и привычными образами святых.

К этой же группе памятников тяготеет и псковский деисусный чин XV века (ГТГ, ГРМ)¹². Образы этого деисуса еще полностью подчинены идеалам предыдущего столетия. Тип Спаса, благословляющего закрытое евангелие в драгоценном переплете, находит себе аналогии среди византийских икон XIV века¹³. Вытянутые фигуры этого деисуса, продолговатые лики, нарочито удлиненные тонкие брови, мелкие черты лица, подчеркнуто рафинированные пальцы рук — все это отмечено чертами какого-то «маньеристического» изыска, превращенного в некий стереотип. В сочетании с довольно вялой сухой живописью он создает впечатление застылой статичности образа.

На этом довольно пестром фоне разнообразных тенденций, пережитков старого и ростков нового особенно возрастает значение появления на Руси в конце XIV века Высоцкого чина (ГТГ, ГРМ)¹⁴. Этот памятник стоит на рубеже двух этапов в истории деисусного чина и шире — в истории иконостаса: старого, тесно связанного с византийской концепцией и уже ушедшего в прошлое, и нового, возникавшего в то время на Руси. Изначительно укрупненные размеры икон чина (ни до, ни после этого в Византии деисусы такого формата неизвестны) при ограничении их количества, и стремление к формальной и психологической цельности композиции свидетельствовали о том, что этот начинавшийся новый этап был периодом монументализации деисуса, тяготения к цельной, лаконичной и емкой структуре чина. Чин Афанасия Высоцкого во многом уже предвосхи-

щал направление развития русских поясных деисусов в начале XV века. Возможно, именно этот памятник по своей принципиальной концепции явился прообразом Звенигородского чина Андрея Рублева, уже целиком связанного с новой эпохой.

Так в самых общих чертах представляются нам основные моменты развития поясных деисусов на Руси до начала XV века. В связи с нашей темой этот краткий исторический экскурс был необходим для обоснования намеченной периодизации развития деисусного чина.

Итак, к началу XV века сложилась новая образная концепция поясного деисуса. Памятником, в совершеннейшей форме воплотившим все ее основные черты, является Звенигородский чин Андрея Рублева (ГТГ)¹⁵. По своему высочайшему качеству деисус этот занимает особое место среди поясных чинов. Ни в одной другой композиции с такой полнотой и тонкой одухотворенной выразительностью не раскрывались образные возможности деисуса, способного в такой, казалось бы, лаконичной и скупой форме передавать тончайшие оттенки человеческой мысли и чувства, глубину и силу личности, нравственное очищение и духовную просветленность.

Что же характерно для Звенигородского чина с точки зрения концепции поясного деисуса и почему с его появлением возможно связывать начало нового этапа в истории поясных чинов?

Во-первых, увеличивается (даже по сравнению с Высоцким чином) размер икон. Роль чина в интерьере церкви заметно возрастает. Сразу при входе в храм мудрый и спокойный взгляд Спаса властно приковывал к себе молящегося. Только в формах поясного чина и в иконах такого размера стал возможным характерный акцент на лице, где осмыслена каждая линия, каждая деталь.

Во-вторых, статичность и некоторая изолированность образов в поясных чинах предшествующего времени¹⁶ сменились здесь гибким ритмом склоненных фигур и раскрытых к Спасу рук. Идея чина как центрически организованной единой композиции, единого целого, а не суммы почти однозначных образов нашла в Звенигородском деисусе свое идеальное воплощение. Даже апостол Павел, замыкающий композицию справа и дотолпе почти всегда изображавшийся абсолютно вертикально¹⁷, теперь склонился к Спасу. Этим склонением голов к Христу выражается больший контакт фигур, с одной стороны, со зрителем, с другой — со Спасом. Они образуют замкнутое духовное единство (Спас — святые — молящийся).

Увеличение размеров икон чина, помимо тех возможностей, которые оно давало для углубления психологической характеристики образа, имело еще и явную тенденцию к его монументализации, в чем, как мы думаем, есть некоторая точка соприкосновения поясных чинов начала XV века с современными им полнофигурными. Это тяготение поясных деисусов к монументальной форме нельзя объяснить просто влиянием высокого иконостаса. По-видимому, причины появления и высокого иконостаса с многофигурным чином в рост, и нового типа поясного чина нужно искать в особенностях идеологических направлений и той духовной атмосферы, которые сложились на Руси в начале XV века. Однако эти особенности по-разному проявились в монашеской и феодально-светской среде.

В том, что Звенигородский чин по своей общей концепции не является неким уникальным памятником, а несет в себе черты более широкой традиции, убеждает икона митрополита Петра тверской школы первой трети XV века (ГТГ)¹⁸. По своим размерам (158×96) она почти повторяет иконы Звенигородского чина (158/160×106/109): при равной высоте она несколько уже, что, возможно, объясняется большим количеством икон в чине¹⁹.

Существует мнение о принадлежности этого деисуса к тверской школе²⁰, но, судя по стилистическим особенностям и общей концепции иконы митрополита Петра, написан он был под очевидным влиянием московского искусства и чинов типа Звенигородского. Видимо, многофигурные поясные деисусы уже существовали в Москве в начале XV века. Уже тогда в состав чина входили изображения русских святых²¹.

Таким образом, уже в самом начале XV века русские поясные чины и в образной характеристике (мягкой светлой созерцательности, умиротворенности), и в композиции (более цельной, с более четко прослеженным ритмом склоненных фигур — ср. наклон фигуры в иконе «Митрополит Петр»), в гармонизации колорита и в определении состава (введение русских святых) значительно отличались и от русских поясных чинов предшествовавшего времени, и от византийских XIII—XIV веков. Все это говорит о том, что рубеж XIV—XV веков можно считать началом нового этапа в истории поясных деисусов на Руси.

Иконографическая классификация сохранившихся поясных чинов XV века позволяет наметить ряд памятников, типологически близких к Звенигородскому деисусу, вместе с которым они образуют вполне самостоятельную линию в иконографии поясных чинов этого времени. К этой группе относятся: чин в собрании при Рогожском кладбище²²,

«Облачный» (ГТГ)²³, деисус из бывшего собрания Брягина (ГРМ)²⁴, «Иоанн Предтеча» из Николо-Песношского монастыря (МиАР)²⁵, «Богоматерь» из Углича (ГТГ)²⁶, «Иоанн Предтеча» из суздальского музея²⁷, иконы архангелов Михаила и Гавриила (ГТГ)²⁸ из бывшего собрания Новиковых. Все эти иконы следуют той концепции композиционного и смыслового единства чина, которая была выражена в Звенигородском деисусе. Пронизанность, насыщенность всех образов духовной устремленностью становится определяющей чертой композиции. При очевидной разнице в художественном уровне иконы этой группы объединяет явная иконографическая близость (Спас в этом типе всегда изображается с благословляющей десницей, отведенной вправо и окутанной до кисти складками гиматия, Богоматерь — в скорбном жесте поднесенной к горлу левой руки, Иоанн Предтеча — с обеими руками в молении и т. д.). Но хотя все эти памятники иконографически близки, между ними существуют различия (закрытая книга у апостола Павла из «Облачного» чина, свиток у Иоанна Предтечи из деисуса бывшего собрания Брягина (ГРМ) и надпись на евангелии Спаса из той же композиции)²⁹, которые не всегда стоит возводить к Рублеву. Тем не менее эту группу икон можно считать единой в смысле общего следования рублевской иконографии. Характерно, что все эти чины происходят либо из Москвы (деисус из Рогожского собрания, «Облачный» чин, «Архангелы» из бывшего собрания Новиковых), либо из земель, входивших в то время в состав московского княжества («Богоматерь» из Углича) или поддерживавших с Москвой самые тесные связи («Предтеча» из Суздаля).

Преемственная иконографическая связь, существующая между Звенигородским деисусом и чином Афанасия Высоцкого, как теперь очевидно, носит довольно внешний характер. В еще большей мере это относится к концепции образа³⁰. Было высказано мнение, что рублевский «Спас» типологически более близок образам византийских купольных и апсидных мозаик и фресок, особенно образу Христа в храме монастыря Хора (Кахрие Джамии)³¹, нежели к иконе из Высоцкого чина. Значительное отличие, особенно стилистическое и образное, ощутимо и в остальных иконах Звенигородского чина (правда, в них иконографическое влияние Высоцкого деисуса, несомненно виденного Рублевым, более ощутимо). Существенная разница между этими двумя композициями позволяет рассматривать их как две иконографические традиции, по-видимому, существовавшие и развивавшиеся параллельно, но в некоторых случаях и соприкасавшиеся (особенно в XVI веке — ср. деисусный

чин из Успенской церкви г. Белозерска). То, что связывает Высоцкий и Звенигородский деисусы еще теснее, чем иконографическая близость — это идентичность их общей концепции (большого поясного чина), и именно в этом смысле больше, чем в любом другом, Звенигородский чин генетически связан с Высоцким.

Таким образом, в XV веке рублевская иконография поясных чинов была определяющей и наиболее популярной, именно с ней связано большинство сохранившихся полуфигурных деисусов того времени. Но, очевидно, сфера ее распространения ограничивалась территорией московского княжества. Это предположение подтверждает иконография сохранившихся тверских чинов этого времени, отличная от звенигородской.

Тверские деисусы XV века, в противоположность московским того же времени, не дают нам цельной иконографической картины, на основании которой можно было бы говорить о последовательном обращении к определенному типу. Так, промосковскими кругами во главе с Арсением Тверским была принята концепция большого поясного чина типа Звенигородского³², о чем свидетельствует упомянутая икона «Митрополит Петр». Насколько широко были распространены в Твери деисусы такого типа, судить трудно, однако уже само их появление знаменательно.

Совершенно иную иконографическую традицию обнаруживают недавно раскрытые в МиАР две деисусные иконы из с. Ободово³³. По мнению А. А. Салтыкова, происхождение их связано с новоторжским Рождественским монастырем³⁴. Иконографический тип «Богоматери» из этого не сохранившегося полностью тверского чина начала XV века необычен для русских деисусов и совершенно не связан с московской традицией. Аналогии ему мы находим среди византийских деисусных икон XII века (ср. «Богоматерь Элеусу» из монастыря св. Неофита на Кипре) и XIII века (ср. синайскую икону Богоматери из чина)³⁵, обнаруживая в этом тенденцию к некоторой архаизации образа.

Богоматерь изображена строго по пояс почти вертикально. Лишь легкий, еле заметный наклон головы в сторону Спаса указывает на ее обращенность к нему, сама же фигура развернута почти фронтально, взгляд устремлен к вошедшему в храм человеку. Столь очевидно выявленные в этой иконе статичность, замкнутость и изолированность образа ослабляли внутренние связи в деисусе, заменяя гибкую цельность композиции рядоположением вполне самостоятельных фигур — концепция, уводящая нас к ранним этапам развития поясного чина и таким характерным памятникам, как синайский чин XIII века. Этому впечатле-

нию статичности в большой мере способствует необычный для деисусов жест вертикально поднятой левой руки Богоматери, который еще больше «выпрямляет» ее фигуру. Самое значимое и существенное в этом жесте даже не сама иератичная застылость вертикали руки Богоматери, а открытость в «предыконное» пространство ее ладони. Не вдаваясь сейчас в символическое толкование этого жеста, заметим, однако, что он мог выражать не только идею частного заступничества³⁶, но и духовное единение Богоматери со всеми, находящимися в храме, ее повышенное внимание к их мольбам — то есть то содержание, которое вкладывалось и в образ Богоматери Оранты³⁷, заступницы за род человеческий.

Концепция поясного деисусного чина, выраженная в ободовских иконах, для своего времени была уже арханчной, но, очевидно, она была еще близка определенным консервативно настроенным кругам, чьи художественные вкусы были ограничены сферой традиционных представлений.

Еще одну линию в иконографии тверских чиннов представляют две иконы из несохранившейся полностью композиции: «Спас» из Вельеговского (Калининская картинная галерея) и «Апостол Павел» из с. Чамерово (МиАР)³⁸. Деисус этот состоял не менее чем из семи фигур. Образ Спаса здесь совершенно особый, не имеющий аналогий в русских поясных чинах. Высокая, широкоплечая, абсолютно фронтальная и симметричная фигура его пребывает в абсолютной неподвижности, застылости. Здесь нет того сложного соотношения едва заметных движений, поворотов, жестов, которым проникнуты образы рублевской иконографии (ср. иконы Спаса из Звенигородского и «Облачного» чиннов).

Правая рука Христа сложена перед грудью в жесте двухперстного благословения, в левой — закрытое евангелие. Для искусства XV века послерублевской поры эта деталь была уже необычна. Она указывала на сознательный, последовательный традиционализм художественного мышления.

Иконографически близкие этой иконе образы Христа известны в византийской живописи XIII—XIV веков («Спас» из Национального музея в Охриде, кон. XIII — нач. XIV века³⁹; «Христос» из Археологического музея в Скопле, XIV век⁴⁰; «Пантократор» из Государственного Эрмитажа, 1363⁴¹; «Христос» из Художественной галереи в Скопле, 1394⁴²). Образ этого величественного, замкнутого, неподвижного Спаса с тонким греческим ликом и тяжелым сумрачным взглядом из-под полуопущенных век, Спаса, никого не поучающего и ни к чему не призывающего, существующего как данность в своей божественной, недостижимой

для смертного человека ипостаси, явно близок византийским образам Пантократора XIV века. Грекофильские на строения, никогда не покидавшие Тверь, с очевидностью выразились в этой иконе. Этот «Спас» во многом противостоит открытым, человеческим, деятельным образам Христа в московских чинах XV века.

Апостол Павел из того же чина изображен в едва заметном наклоне к Спасу. Обими руками он прижимает к сердцу книгу, точно такую же, как и евангелие Спаса, закрытую, с плотно застегнутым окладом. Так же, как и в иконе Спаса, иконография «Апостола Павла» обнаруживает приверженность к типам, характерным для искусства XIII—XIV веков⁴³, однако истолкованы они несколько по-иному. Павел синайского и краснофонного чинов держит правую руку, едва касающуюся книги, перед грудью поверх плаща. В этом жесте есть элемент некоей указующей демонстративности. Книга в изукрашенном окладе являет собой драгоценность, на которую и указывает апостол. Будучи совершенно аналогичной евангелию Спаса, видимо, она являлась объединяющим чин мотивом (так же, как характерные двухцветные нимбы и сходные силуэты высоких, плечистых фигур).

В рублевской иконографии Павел весь устремлен к Спасу (не только внутренне, но и внешне): высокая, сутуловатая, сильно склоненная фигура, наклон головы, подчеркнутый вытянутым эллиптическим нимбом, обращенная к Спасу книга, лежащая в правой руке и слегка придерживаемая левой, — все подчинено этому обращению к Спасителю. Иными чертами отмечена икона из Весеьгонска: здесь иконография более традиционная, а образ более замкнут, зерцателен и изолирован.

Идея, лежащая в основе иконографии этого чина, и прежде всего образа Спаса — это суровая, мистическая божественная сущность Христа как Вседержителя. Очевидно отличие этой концепции от московских чинов рублевской традиции.

Итак, иконографический анализ поясных чинов XV века обнаруживает существование нескольких самостоятельных типов. Это прежде всего тип Звенигородского деисуса с его повторениями, наиболее характерный для московского искусства и связанный с новой образной концепцией поясного чина. Во-вторых, тип чина из Весеьгонска с его византизированной иконографической и образной структурой. Для тверских поясных чинов характерна традиционность иконографии и очевидные грекофильские тенденции. К сожалению, утрата средника деисуса из с. Ободово не позволяет судить о его иконографии, но, судя по сохранившимся ико-

нам Богоматери и Иоанна Предтечи, этот чин являл самостоятельный иконографический тип; однако влияние московского искусства сказалось и в Твери в появлении больших многофигурных чинов, к одному из которых принадлежала икона «Митрополит Петр» из ГТГ.

Таким образом, иконография поясных чинов в XV веке была весьма разнообразна; в то же время она была динамична, варьируясь в пределах одного типа (ср. повторения Звенигородского чина), да и сами типы не были абсолютно изолированы, будучи подвержены взаимовлияниям (даже в таком грекофильском по иконографии и духу произведении, как тверской «Спас» из Весьегонска, в пропорциях и контуре чувствуется московское влияние, воздействие рублевской традиции — не исключено, что подобные образы писались и в Москве).

Поясные чины XVI века генетически связаны с образами предшествующего времени. Искусство XVI века являет собой довольно сложную картину разнообразных художественных тенденций. Наряду с богословско-назидательными, морализирующими и явно политическими сюжетами в то время сохранялось идущее еще от XV века монументальное понимание формы, строгость и величие образов. Уравновешенность, музыкально-ритмическая гармония композиции, плавные и легкие движения — многое из формальных исканий XV века было воспринято в XVI. Это обращение к образам XV века особенно очевидно в области иконографии, в частности, в иконографии поясных чинов. Это объясняется стремлением к унификации, к канонизации иконографических типов. «Именно стремлением заставить художников придерживаться старых образцов можно объяснить введение лицевых иконописных подлинников-трафаретов для изображения отдельных святых и целых композиций»⁴⁴. Однако свойственная XVI веку ретроспекция не распространялась глубже иконографии и формы. Хотя рублевские образы на протяжении всего XVI века и особенно после Стоглавого собора повсеместно копировались, содержание их во многом оставалось непонятым.

Поясные деисусы в этот период были наиболее подвержены взаимопроникновению различных иконографических типов и воздействию высокого иконостаса с полнофигурным чином. Все эти изменения свидетельствуют о том, что поясной чин, хотя и продолжал пользоваться популярностью, тем не менее постепенно видоизменялся, вслед за полнофигурным чином увеличивая свой состав, распространяясь в провинциальных городах и далеких окраинах Руси.

Такой окраинной землей на севере Московского государства было в XV—XVI веках Белоозеро, некогда бывшее

центром довольно большого княжества, но уже с середины XIV века подпавшее под власть московских князей. В Успенской церкви нынешнего Белозерска и поныне находится большой поясной чин, о котором в литературе по истории древнерусского искусства нет почти никаких упоминаний⁴⁵. Между тем, деисус этот представляет значительный интерес в связи со своей иконографией; кроме того, в нем проявились все вышеназванные тенденции, которые станут характерными для поясных деисусов XVI века. Это заставляет рассмотреть чин из Белозерска несколько подробнее. Церковь Успения была поставлена в 1553 году ростовскими зодчими по заказу прихожан⁴⁶. Чин, находящийся в этой церкви, состоит сейчас из тринадцати икон. Каноничный семифигурный деисус фланкирует слева (от зрителя) икона «Василий Великий», справа — «Иоанн Златоуст». Две иконы (по одной с каждой стороны) заходят на боковые стены: на северную — «Григорий Богослов», на южную — «Никола». Две иконы укреплены на столпах: из левой половины чина — «Великомученик Георгий», из правой — «Великомученик Дмитрий». Очевидно, две последние иконы были написаны гораздо позднее остальных: они выделяются большим форматом и отсутствием вставок по краям. Живопись этих икон очень поздняя, — по-видимому, XIX века.

До настоящего времени деисусные иконы не реставрировались. Сейчас они находятся под прописью XVIII века, сохраняющей древнюю иконографию и в некоторых местах имеющую реставрационные пробы, обнаруживающие нижележащий слой, очевидно, XVI века. Доски некоторых икон («Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча») надставлены с боков. Местами во вставкам дописана новая живопись (иконы архангелов), местами («Богоматерь» и «Иоанн Предтеча») они оставлены пустыми. Эти вставки особенно заметны благодаря тому, что они идут рядом с полями старой иконы.

Несомненно, иконостас, куда в настоящее время входит чин, по времени исполнения гораздо более поздний. Судя по его симметричности, четкой структурности, характеру резьбы и обилию круглой скульптуры, он, по-видимому, относится к XVIII веку и имеет западное белорусско-прибалтийское происхождение. В пользу позднего происхождения иконостаса говорит и вынужденное размещение икон на боковых стенах и на столпах, а также то, что деисусные иконы расположены в иконостасе очень высоко над праздниками (ср. аналогичное расположение деисуса в позднем иконостасе собора серпуховского Высоцкого монастыря), а «Спас» вообще выпадает из деисуса, располагаясь выше всех остальных икон. Находящиеся сейчас в совершенно

чуждом им по своему характеру и размерам иконостасе, деисусные иконы не производят цельного впечатления. Безусловно, изначально они воспринимались совершенно иначе, будучи поставлены на одно тябло близко друг к другу, образуя единую фривую композицию.

Окончательная расчистка икон позволит с большей убедительностью судить о времени написания чина, его первоначальном составе, происхождении и истории. Сейчас же можно сделать только во многом гипотетические предположения. Так, по нашему мнению, более вероятно, что деисус происходит не из каменного храма, построенного в 1553 году, а из предшествовавшего ему деревянного, стоявшего с самого начала постройки города на этом месте Иваном III, то есть с 1488 года. Из этого, однако, не следует, что деисус непременно должен был быть написан одновременно с постройкой деревянного храма в конце XV века. Скорее всего, это произошло в первой половине XVI века. Однако повторяем, что делать сейчас какие-либо атрибуционные заключения мы считаем преждевременным. Вероятно, первоначально чин состоял из меньшего числа икон (7 или 9). Когда же в 1553 году посадские строят вместо деревянного каменный храм, чин переносится в новую церковь и, возможно, дополняется новыми иконами, которые располагались в ряд, не заходя на боковые стены (приблизительное измерение алтарного пролета не противоречит этому предположению). С установкой в XVIII веке нового иконостаса деисусные иконы были вновь прописаны, некоторые из них надставлены, в связи с чем размеры деисуса увеличились и он стал заходить на боковые стены, а две иконы вынуждены были укрепить на столпах. Так нам представляется в общих чертах история чина из Белозерска.

Несмотря на то что в настоящее время деисус этот еще не раскрыт от записи, мы считаем возможным обратиться к рассмотрению его иконографии и тех сторон образа, которые непосредственно с ней связаны, минуя, естественно, всю чисто стилистическую проблематику, так как полагаем, что такой подход к материалу возможен и правомерен.

Средник (икона Христа) деисуса из Белозерска восходит к иконографии Высоцкого чина XIV века: высокая, срезанная ниже пояса фигура Спаса являет собой мужественный тип Христа с удлинненным овалом лица, обрамленного прядями густых волос, падающих за спину, и негустой клинообразной бородой. Правильные черты лица, тонкий греческий нос, высокие дуги бровей, очень маленький, слегка опущенный усами рот и большие, тонко прочерченные глаза — все это, так же как и благословляющий именовословием

жест правой руки и раскрытое евангелие в левой, — характерные признаки иконографии Высоцкого «Спаса» с той лишь разницей, что надпись на евангелии здесь иная («Не на лица судите, сынове человечестии...»). Но сферой иконографии заканчивается сходство этих двух образов. «Спас», созданный мастером чина из Белозерска, значительно отличается от своего далекого прототипа. В Высоцком чине это образ идеального Богочеловека, образ высокий и торжественный, исполненный сознания собственного величия и божественной силы, воплощенной в ирреальном неземном свете, исходящем от него и являющем собой на земле божественную природу Христа.

Тело Христа — это «риза Божества», просиявшая от его внутреннего нетварного света. Статичная фигура замкнута в текучем, плавном контуре. Напротив, образ «Спаса» из Белозерска не замкнут и статичен, а открыт и подвижен, он обращен не внутрь себя, а вовне. Спас изображен не строго фронтально, а в еле заметном повороте вправо, что в сочетании с очень узкими полями доски и далеко заходящим на них нимбом усиливает впечатление обращенности образа в пространство перед иконой, его непосредственного контакта со зрителем. Пронзительный, острый взгляд совсем не безразличен, он устремлен на конкретного, стоящего перед иконой человека, он концентрирует в себе всю духовную энергию образа, всю внутреннюю силу его, подчеркнутую плотно сжатым маленьким ртом.

Спокойный пристальный взгляд строгих, но добрых глаз, открытое лицо Спаса — все это с очевидностью свидетельствует о значительном переосмыслении византийского оригинала. Перед нами не носитель мистической божественной энергии, а праведный судия мира, дарующий спасение и вечную жизнь праведникам и готовящий суровую кару грешникам: «Не на лица судите, сынове человечестии, но праведный суд судите...». Проповедь справедливости и добра, выраженная образом «Спаса» из Белозерска, делает его близким образам русской средневековой живописи, в которой эти идеи всегда приобретали особенную актуальность. И не случайно образ Спаса на иконе из Белозерска по своей внутренней сущности гораздо ближе «Спасу» Звенигородскому Андрея Рублева и его же «Спасу» из сцены Страшного суда во владимирском Успенском соборе.

Если средник деисуса восходит по своей иконографии к Высоцкому чину, то икона Богородицы являет собой тот иконографический извод богородичной деисусной иконы, который был выработан Андреем Рублевым в Звенигородском чине (ближайшими иконографическими аналогиями белозерской «Богородицы» являются иконы из «Облачного»

чина и из деисуса в собрании при Рогожском кладбище, которые, видимо, повторяют рублевский оригинал). Пожалуй, немного найдется в русском искусстве образов Богоматери, исполненных такой сердечности и теплоты. Здесь так же, как в «Облачном» чине и деисусе из Рогожского собрания, левая рука Богоматери в легком, искреннем в своей неподдельной скорби жесте слегка касается горла, как будто подавляя, пряча где-то глубоко в сердце рвущийся наружу скорбный материнский плач. Сильное, чисто человеческое чувство глубокой любви и просьбы выражено в высоко поднятой, обращенной с мольбой к Христу правой руке. Но внешне в этом образе нет никакой экспрессии. Все спокойно и мягко. Лишь обрамляющая полный чувства, выразительный лик Богоматери подчеркнута нервная, динамично изломанная кайма мафория, трагически скорбная складка губ, ушедший в себя взгляд печальных, будто полных слез глаз выдают то, что происходит в ее душе. Безмолвный разговор Богородицы и Христа мыслится в человеческом измерении: как разговор пережившей крестные муки и смерть сына, перенесшей всю боль и все страдания матери с ним, теперь воскресшим и явившимся в мир как Судия и вершитель судеб. Это та Богоматерь, которой Лука предрекал: «И Тебе Самой оружие пройдет душу — да откроются помышления многих сердец» (Лука, 2,35). И теперь ее образ как бы вмещает в себя всю людскую земную скорбь, а трогательный жест левой руки как бы говорит о том, как глубоко к сердцу принимает она страдания и мольбы каждого, кто обращается к ней с просьбой о заступничестве.

Пожалуй, наиболее близка к Высоцкому чину икона Иоанна Предтечи, но и здесь в выражении лица появилось больше мягкости, а в жесте воздетых рук больше экспрессии и эмоциональности.

Несколько по-иному, нежели в Высоцком чине, решены и иконы архангелов: больший наклон головы, обрамленной крупными локонами пышных волос, подхваченный плавным, но сильным взлетом крыла, моленным жестом высоко поднятой руки с наклоненным в сторону Христа жезлом активно включают обоих архангелов в общую композицию чина. Лик архангела Михаила с тонкими чертами и большими задумчивыми глазами, трактованный очень мягко, прекрасно соотносится с печальным ликом Богоматери. Архангел как будто подхватывает настроение Марии, успокаивая его и немного приглушая⁴⁷.

Свою индивидуальную характеристику в чине получает каждый образ. Таковы верховные апостолы Петр и Павел.

Задумчивый образ апостола Петра — в отличие от более

близких к Христу «Богоматери» и «Архангела Михаила», изображенного почти прямо, — прерывает ритмику склоненных голов и создает композиционную цезуру. По сравнению с «Петром» из Высоцкого чина и с обычным для русских чинов крестьянским типом Петра с открытым, несколько простодушным лицом с добрыми ласковыми глазами (ср. икону апостола Петра из чина с. Гуменец)⁴⁸, «Петр» из Белозерска серьезнее и сложнее по своей образной характеристике. В нем есть мудрое созерцание, спокойное, неторопливое размышление.

Грозен и страшен в своей фанатичной вере апостол Павел. Несколько грубоватая резкость крупных черт лица придает своеобразную выразительность и подвижность его лику, не склоненная, а даже чуть откинутаая назад голова — упорство и решительность всему образу апостола, полному напряженной волевой устремленности. Иконографически близки «Апостолу Павлу» образ апостола из синайского чина XIII века, «Павел» из поясного краснофонного деисуса в ГРМ и особенно из Весьегонского⁴⁹; лик же Павла почти повторяет — правда, в несколько огрубленно-утрированном виде — лик апостола Павла из деисусного чина монастыря Хиландар⁵⁰.

В целом для чина из Белозерска свойственны большая внутренняя цельность и динамика, выраженные в большем наклоне голов святых к Христу, в акцентировке жестов молитвенно воздетых рук. Ритмика обращенных к Христу фигур усиливается, они получают большую согласованность друг с другом. Все это вместе взятое создает органическую цельность композиции и повышает силу ее эмоционального воздействия.

Сам по себе очень интересный факт обращения к иконографии Высоцкого чина приобретает еще большее значение благодаря тому полному переосмыслению, которому он подвергся. Это свидетельствует о том, что иконографическая традиция Высоцкого чина к XVI веку, видимо, насчитывала множество памятников, самые ранние из которых, возможно, были созданы уже в начале XV века, что постепенно в процессе развития и распространения этой традиции иконография некоторых образов в той или иной мере видоизменялась, соприкасаясь с рублевской традицией, через нее приводя к таким синтезирующим композициям, как чин из Белозерска. (Этот процесс особенно очевиден в иконах Богоматери и Павла, иконографически связанных вообще с другим кругом памятников, нежели Высоцкий чин.)

Иконография Высоцкого чина не прерывалась на протяжении XV—XVI веков. О том, что она была так же попу-

лярна и так же канонична, как и рублевская, говорят про риси иконописных подлинников, особенно синайского, где деисусный средник в типе Высоцкого «Спаса» встречается довольно часто и прямо называется «греческим»⁵¹.

То, что Белозерский чин выражает определенную иконографическую тенденцию с устойчивым типом средника, а не является одиночным памятником, доказывает аналогичный по иконографии неопубликованный чин, находящийся в ГРМ⁵² (приобретен у Ф. А. Каликина в 1964) и «Спас» первой трети XVI века из дмитровского Успенского собора (сейчас в МиАР) высококой иконографии⁵³.

Чин из собрания Каликина состоит из семи икон небольшого размера, написанных на зеленых фонах. Датируется он XVI веком. Здесь так же, как и в чине из Белозерска, средник сохраняет наибольшую иконографическую близость с высококим типом, не доходя, однако, до полной идентичности: сложенные в молитве пальцы правой руки не соединены, изменена надпись на евангелии («Не судите на лица, но праведен суд судите»). Лик далек от Высоцкого «Спаса» и ближе к рублевской традиции, но сильно примитивизированной.

«Богоматерь» же повторяет иконографию Звенигородского чина (левая рука касается горла). Не только иконография, но и сам образ Богоматери с нежным ликом, полным глубокого сердечного чувства, сближает этот образ с традицией Звенигородского чина.

Остальные иконы в общем повторяют высококую иконографию. Однако это следование иконографической традиции Высоцкого чина вовсе не носит характер копияности (достаточно сравнить иконы Богоматери и характер образов Христа и архангелов, чтобы убедиться в том, что иконописец не ставил себе целью детальное копирование Высоцкого деисуса, более того, совершенно очевидно, что этот чин так же, как и деисус из Белозерска, связан с Высоцким чином не непосредственно, а через какие-то промежуточные звенья). Предположение О. В. Лелековой о том, что этот деисус является одной из многочисленных уменьшенных копий Высоцкого чина, служивших образцами для больших поясных чинов⁵⁴, представляется недостаточно аргументированным. Ведь сам деисус из собрания Каликина не является точной копией Высоцкого чина, а вместе с целым рядом памятников образует группу иконографически близких чинов, совмещающих высококую и звенигородскую традиции (но в то же время, в XVI веке, рублевская традиция существовала самостоятельно, независимо от других типов и параллельно им — ср. чин третьей четверти XVI века в ГТГ звенигородской иконографии⁵⁵ и «Иоанна Пред-

течу» первой половины XVI века из Суздаля⁵⁶, очень близкого к иконе «Облачного» чина). Кроме того, гипотеза О. В. Лелековой предполагает своеобразную исключительность, уникальность Высоцкого чина, непосредственно которых только и могли копировать, тогда как иконография Высоцкого деисуса, видимо, и в XV веке была представлена многими памятниками, которые могли лечь в основу чиннов XVI века в качестве их иконографических прототипов. Небольшие размеры икон деисуса из собрания Каликина вовсе не свидетельствуют о его служебном характере. Ведь такие чины писали и в XIV, и в XV веках (поясной краснофонный деисус, «Облачный», «Архангелы» из бывшего собрания Новиковых), и в том же XVI веке — «Спас» из дмитровского Успенского собора. Это была самостоятельная традиция малых чиннов, которая вовсе не говорит о том, что они служили образцами. Небольшой состав и размеры деисуса из собрания Каликина, видимо, обусловлены камерностью интерьера.

Итак, на основании иконографического анализа этой группы поясных деисусных чиннов можно заключить, что в результате взаимоотношения иконографических типов в XVI веке вырабатывается смешанная иконография. Но, конечно, эта «смешанность» не носила характера соединения абсолютно изолированных типов: принципиальной иконографической разницы между рублевским типом «Богоматери» и иконой из Высоцкого чина нет, здесь речь может идти только о нюансе, но нюансе весьма существенном. Преосмыслив византийский оригинал и тем самым преодолев его каноничность, Рублев создал образ, сам ставший каноном. Стилистическая интерпретация в данном случае породила иконографическую традицию.

Нами рассмотрены три иконографических типа средника поясных чиннов XV—XVI веков.

К четвертому типу принадлежит ростовский «Спас» XVI века из деисуса с. Гуменец (Ростовский музей)⁵⁷. Состав этого деисуса традиционен для поясного многофигурного чина: семифигурная центральная композиция и четыре святителя, причем, один из них русский (Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Леонтий Ростовский). В определении состава входящих в деисус святых поясные чины во многом зависели от полнофигурных: уже в Благовещенском иконостасе взором молящихся предстали Василий Великий и Иоанн Златоуст и мученики Георгий и Дмитрий. Высказано предположение о том, что в иконостасе владимирского Успенского собора деисус разросся до грандиозных размеров (21 икона)⁵⁸. Это расширение чина достигалось за счет увеличения апостольского (Иоанн и

Андрей) и, особенно, святительского чина (Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Никола и русские святители Петр, Алексей, Леонтий), а также фигур столпников.

Многофигурные поясные деисусы, насколько можно судить по сохранившимся памятникам, ограничиваются только святительским чином (иногда к нему прибавляются полуфигуры мучеников). Тем самым многофигурность поясных чинов, подготовленная, с одной стороны, воздействием высокого иконостаса, с другой — византийскими деисусами и северными русскими чинами более раннего времени (ср. деисус с Онеги)⁵⁹, в памятниках XVI века приобретает очевидную евхаристическую окраску (в противоположность византийским поясным чинам, где доминировала идея апостольского служения)⁶⁰.

Однако несмотря на то, что русские святые появились в поясных чинах уже в самом начале XV века (икона «Митрополит Петр» в ГТГ), видимо, все-таки тогда это было редкостью (все известные поясные иконы русских святых, кроме «Митрополита Петра», относятся к XVI веку — икона «Сергий Радонежский» в частном собрании⁶¹, упомянутая икона «Леонтий Ростовский» из с. Гуманец)⁶², в то время как в полнофигурных чинах русские святые были очень популярны (ср. иконостас, предположительно реконструированный, Успенского собора во Владимире и сохранившиеся иконы из деисусного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря). Хотя, возможно, это зависело еще и от размеров и характера интерьера храмов, для которых писались поясные чины в XVI веке.

Средник деисуса из с. Гуманец для поясного деисусного чина иконографически уникален и не имеет прямых аналогов. Спас изображен с отведенной вправо благословляющей десницей, окутанной складками гиматия, в левой руке он держит свернутый свиток. Иконографически наиболее близок «Спасу» из с. Гуманец «Христос» из Национального музея в Охриде (1262/1263)⁶³. Жест левой руки со свитком почти точно воспроизведен в «Спасе» из с. Гуманец, правая же в охридской иконе развернута на зрителя не ладонью, а тыльной стороной, однако жесты именованного благословения идентичны в обоих памятниках⁶⁴.

В то же время «Спас» из с. Гуманец и по общим пропорциям фигуры, и по характеру жеста правой руки (правда, несколько трансформированного), и по типу лица очень близок рублевской иконографической традиции (Звенигородский «Спас» и его повторения).

В этом образе произошло своеобразное соединение архаического типа Христа со свитком в руке (все изображе-

ния Христа со свитком не моложе XIII века)⁶⁵ с рублевским типом лика и той наполненностью духовной деятельной энергией, тем самосознанием активно мыслящей личности, которые составляли смысл рублевских образов. «Спас» из с. Гуменец не только по своей иконографии, но и по духу наследник искусства XV века, хотя в нем нет той открытой мягкости и светлоты Звенигородского Спаса, в нем очевиднее большая собранность, твердость, целеустремленность образа, хотя свернутый свиток, противостоя открытому евангелию, освобождает это обращение Христа к собору молящихся от того минимума словесной конкретности, которое было столь характерно для проповеднического пафоса искусства начала XV века.

Если в чинах типа Белозерского две иконографические традиции существовали в одной композиции, то в деисусе из с. Гуменец соединение различных линий произошло уже в одной иконе, и причем, центральной.

Несмотря на некоторую ретроспекцию и традиционализм, в поясных чинах XVI века гораздо свободнее варьирование и смешение типов, оригиналы которых неизменно принадлежат предшествующему столетию либо даже еще более раннему времени.

Так, «Богоматерь» из с. Гуменец с моленно поднятыми к Спасу руками принадлежит уже совершенно другой иконографической традиции, отличной от звенигородской (для ее типа ср. «Богоматерь» из псковского чина XV века в ГТГ⁶⁶ и «Богоматерь» из ГРМ⁶⁷). Этот иконографический извод в поясных чинах встречается не слишком часто, и, по-видимому, его появление связано с влиянием полнофигурных композиций. Их воздействие чувствуется и в иконе Марии из с. Гуменец (ср. «Богоматерь» из Благовещенского чина, Васильевского и других. Во многом идентичны не только положение рук, но и характер драпировок мафория).

Вновь обращение к рублевскому наследию чувствуется в ликах апостолов Петра и Павла, хотя иконографически икона Петра близка к образу синайского чина XIII века (к тому же Петр там изображен тоже со свернутым свитком).

Чем же объясняется это странное смешение архаики и классических духа и типов рублевской поры, эти прямые заимствования из полнофигурных композиций и в большей мере свойственные поясным глубокая психологизация образа, тяготение к достижению эффекта устремленности к Спасу внешне неподвижных фигур? Откуда появился этот чин в с. Гуменец и вообще в ростовской земле именно в это время — в XVI веке? Все эти вопросы заслуживают специ-

ального исследования. Предварительно можно заметить лишь, что интерес к рублевской иконографии в Ростове не случаен и объясняется давними тесными художественными связями соседних земель. Совершенно справедливо замечание В. И. Антоновой о существовавшей «исконной общности московской и ростово-суздальской школ живописи, объясняемой присущими обеим сосуществующим школам образцами»⁶⁸.

Уже давно замечена существенная иконографическая близость между «Преображением» Феофана Грека (ГТГ)⁶⁹ и «Преображением» из Ярославского музея⁷⁰, между «Преображением» в Горьковском музее⁷¹ и «Преображением» Троицкого иконостаса⁷²; нижегородские «Архангелы» (Горьковский музей)⁷³ повторяют иконы архангелов Троицкого собора⁷⁴, а поясной «Иоанн Предтеча» из Суздальского музея — икону «Облачного» чина; «Апостол Павел» из Белозерска напоминает «Павла» из чина Спасо-Преображенского собора в Ярославле (видимо, оба они восходят к одному московскому оригиналу). Все это приобретает особенное значение ввиду того, что Ярославль в XV веке находился в подчиненном положении по отношению к Ростову, это был «город, название которого входило в титул ростовских иерархов»⁷⁵.

Влияние московского искусства было очень широко. Новая концепция образа в поясном чине, а вместе с ней и рублевская иконография быстро проникали в соседние княжества (об этом свидетельствует прекрасная икона Богоматери из Углича второй половины XV века в ГТГ)⁷⁶.

В сопоставлении с этими фактами обращение к рублевской традиции в ростовском чине не вызывает удивления. Это еще одно доказательство того, что эта традиция была непрерывной и сохраняла свою действенность и силу и в XVI веке.

Подводя итоги рассмотрению иконографии поясных чин XV—XVI веков, можно заметить, что в иконографической и композиционной структуре поясного чина отдельные ее составные части неоднозначны по своему сравнительному значению и степени традиционности. Наибольшую устойчивость иконографических типов обнаруживают деисусные иконы Спаса. Если именно их брать за основу классификации, можно различить четыре иконографических типа чина:

- 1) связанный с традицией Высоцкого чина (деисус из Белозерска, чин из собрания Каликина, «Спас» из Дмитровского Успенского собора);
- 2) звенигородский тип (чин Рублева, деисус в собрании при Рогожском кладбище, «Облачный» чин, «Предтеча» из

Николо-Песношского монастыря, «Богоматерь» из Углича, «Архангелы» из бывшего собрания Новиковых, «Предтеча» из Суздаля и чин XVI века в ГТГ);

3) тип деисуса из Весеьгонска;

4) тип чина из с. Гуменец.

Трудно сказать, какое место в этой классификации занял бы чин из с. Ободово, будь известна икона Спаса, но «Богоматерь» для русских чинов уникальна.

Надо подчеркнуть то, что все четыре выявленных типа полностью не изолированы друг от друга, все они имеют какие-то точки соприкосновения и могут быть в свою очередь объединены в единую группу иконографических типов поясных чинов, распространенную в среднерусских княжествах.

Влияние среднерусских типов можно проследить и в новгородском искусстве XV века («Спас» из софийских таблесток).

Наиболее распространенным является звенигородский тип. Что касается висоцкого типа, то сейчас нам известны памятники только сравнительно позднего времени, испытывавшие соприкосновение с другими традициями (особенно с рублевской), но это не значит, что в XV веке не копировали Высоцкий чин. И Высоцкий, и Звенигородский деисусы, по-видимому, уже на рубеже и в начале XV века вызвали множество реплик и основали две иконографические традиции.

Тип «Спаса» из Весеьгонска не получил широкого распространения на Руси, и его появление обусловлено византизирующими тенденциями в Твери XV века точно так же, как чин из с. Гуменец — московской ориентацией Рос-това.

1. О поясных деисусах в искусстве домонгольской Руси см.: В. Н. Лазарев. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков (К истории иконостаса). — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР». Вып. 13. М., 1946; Его же. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — В кн.: «История русского искусства». Т. I. М., 1953, с. 466 и сл.; Его же. Искусство Новгорода. — «История русского искусства». Т. 2. М., 1954, с. 82, 83; В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи (ГТГ). Т. 1. М., 1963, № 140, илл. 91 (семифигурный поясной деисус на верхнем поле псковской иконы «Илья пророк, с житием» XIII в. из с. Выбуты); Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964, с. 85 и сл.; Л. В. Бетин. Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI века». М., 1970, с. 44—45; В. Н. Лазарев. Три фрагмента расписных эпистилий и визан-

- тийский темплон. — В. Н. Лазарев. Византийская живопись М., 1971, с. 125; Т. И. Макарова. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975, № 6, 74—77, 78—80, 99, 100—109, табл. 13, 14, 17, 18, 22; Н. Н. Воронин. Смоленская живопись XII—XIII веков. М., 1977, с. 54—55, 69, илл. 27, 32, 33, 37.
2. В. Н. Лазарев. Три фрагмента росписных эпистилюев., с. 126.
 3. Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Т. 1. СПб., 1906, табл. CIV (илл. 180, 181), CIV (илл. 182, 183); В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.-Л., 1947, табл. 856; Э. С. Смирнова. Живопись Новгорода Великого. М., 1976, № 31, илл. с. 351—357.
 4. «Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи». (Альбом). Автор вступительной статьи А. Н. Свириной. М., 1958, табл. 27; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 22, илл. 56; Н. В. Розанова. Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков (Альбом). М., 1970, табл. 47; М. В. Алпатов. Древнерусская иконопись. М., 1974, табл. 2; Э. С. Смирнова. Указ. соч., № 23, илл. с. 338.
 5. Своеобразие иконографии «Архангела Михаила» отмечено и Э. С. Смирновой (Э. С. Смирнова. Указ. соч., с. 231).
 6. Э. С. Смирнова. Живопись Обонежья XIV—XVI веков. М., 1967, илл. 1, цветная вклейка между с. 32 и 33; «Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий». Каталог выставки. Государственный Русский музей. Вступ. статья и ред. В. К. Лауриной. Авторы-составители В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова, Э. С. Смирнова. Л., 1974, № 22, илл. 13; Э. С. Смирнова. Указ. соч., № 32, илл. с. 358.
 7. Э. С. Смирнова. Живопись Новгорода Великого, № 32, с. 248 (раздел «Иконография»).
 8. Государственный Эрмитаж. Воспроизведение иконы «Спаса» см.: А. Косцова. Беломорская и Северодвинская экспедиции.—«Сообщения Государственного Эрмитажа», XVII, Л., 1960, илл. на с. 74.
 9. Ср. резное деревянное тязло XV—XVI веков (ГИМ) из Олонецкой губернии (В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 37а), с парными фронтальными изображениями Ильи и Николая (о распространении в новгородском искусстве образов этих святых как парных см.: Э. С. Смирнова. Живопись Новгорода Великого, № 3, раздел «Иконография», с. 164).
 10. Э. С. Смирнова. Живопись Обонежья XIV—XVI веков, с. 30.
 11. Ср., например, полуфигурный деисус на верхнем поле псковской иконы XIV в. «Воскресение — Сошествие во ад» (ГРМ). — «Живопись древнего Пскова». М., 1971, № 14, илл. 28.
 12. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 151, илл. 104—106; «Живопись древнего Пскова», № 19, илл. 39 («Архангел Гавриил» из ГРМ).
 13. Ср. икону в Национальном музее в Охриде (S. Radojčić. Ikonopis de Serbie et de Macédoine. Beograd, 1961, fig. 17); «Христос» (1394) в Художественной галерее в Скопле (Ibid., fig. 57).
 14. В. Н. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века. 1. Высоцкий чин. — «Византийский временник». Т. 4. М., 1951, с. 122—132; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 329, илл. 243—247; А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.-М., 1966, рис. 273—275, «Искусство Византии в собраниях СССР». (Каталог выставки). М., 1977, т. 3, № 950, илл. с. 77—83.
 15. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., № 229, илл. 187—189.

16. Наиболее характерным примером поясных чинов такого типа является синайский деисус XIII века, уникальный по своей сохранности и полноте состава (он состоит из 11 фигур и написан на одной доске). G. et M. Sotiriou. *Icons du Mont Sinaï*, t. 1, Athènes, 1956, fig. 117.
- Деисусный чин мыслится здесь состоящим из изолированных (чему немало способствуют членящие фризы арки) фигур, совершенно статичных и замкнутых в себе (лишь головы Богоматери и Предтечи слегка наклонены к Спасу). Строгий вертикализм фигур обусловлен вертикальностью столбиков аркады и подчинен ей. Это положение фигур в чине потом стало столь привычным, что даже когда иконы писались на отдельных досках и не было никакой охватывающей их аркады, фигуры продолжали сохранять прежний вертикализм, как будто подчиняясь строгому ритму невидимых опор, их головы не склонялись в молении к фигуре Спаса, их взгляды были устремлены не к нему, а к молящимся (именно так трактован новгородский краснофонный чин конца XIV века из бывшего собрания Лихачева, ГРМ. — См. примеч. 3).
17. Возможно, приверженностью к этой старой традиции и еще очень большой связью с поясными чинами в концепции образа объясняется совершенно вертикальное, прямое положение фигур апостолов Петра и Павла в деисусном чине Благовещенского собора Московского Кремля. То, что эти иконы «почти не имеют обычного деисусного наклона», Л. В. Бетин объясняет их расположением по бокам алтарных столпов (Л. В. Бетин. Указ. соч., с. 51), но, однако, не следует забывать, что этот деисусный наклон был вовсе не столь уж обычным в поясных чиновых иконах апостолов (для XV века ср. икону апостола Павла из церкви с. Чамерово (МиАР) — Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. Н. Сергеев. Живопись древней Твери. М., 1974, табл. 19). Отдельные реминисценции подобной трактовки апостолов встречались в полнофигурных чинах и позднее (ср. чин 1516 года из собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, сейчас в Ярославском музее. — С. И. Масленицын. Ярославская иконопись. М., 1973, табл. 24).
18. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 200; Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. Н. Сергеев. Указ. соч., табл. 24—25.
19. Очевидно, их было не меньше девяти, хотя это не является строго обязательным: так, например, в деисусе на шитой пелене 1389 г. жены Симеона Гордого Марии (ГИМ) — Н. А. Маясова. Древнерусское шитье. М., 1971, табл. 5, 6), где впервые изображен митрополит Петр, отсутствуют фигуры апостолов Петра и Павла, правда, это едва ли не иконографически уникальная деталь.
20. См.: Л. М. Евсеева, И. А. Кочетков, В. Н. Сергеев. Указ. соч., с. 26—27. В каталоге ГТГ (В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 200) икона «Митрополит Петр» отнесена к Твери только по месту происхождения.
21. Тенденция к включению в состав деисусной композиции популярных на Руси или собственно русских святых обнаружила себя уже в более ранних памятниках. Так, образы чтимых на Руси святых Ильи и Николы, культы которых были очень широко распространены, мы встречаем уже в деисусном чине с Онеги (ГЭ), датируемом XIV веком; почитаемые святые (Никола, Георгий, Илья, Параскева, Варвара и другие) в XIV веке изображались и на полях псковских икон («Воскресение — Сошествие во ад» в ГРМ); в конце XIV века в деисусе на пелене Марии Тверской (ГИМ) появляются изображения московских митрополитов Петра, Алек-

- ся, Максима и Феоноста. Та же тенденция пронизывает и относящиеся к более позднему времени миниатюры Лицевого летописного свода, в которых довольно часто встречается изображение деисуса, причем, только полуфигурного или оплечного. Часто в этих миниатюрах каноничность деисусной структуры нарушается: вместо традиционного Иоанна Предтечи встречается митрополит Петр; иногда в деисусную композицию включаются иконы Бориса и Глеба, митрополита Алексея, Сергия Радонежского и Варлаама Хутынского. Но следует заметить, что вопрос, насколько исторически достоверны эти изображения, еще не решен окончательно. Несомненно, характер их в большой мере обусловливался содержанием иллюстрируемого текста и замыслом миниатюриста.
22. «Снимки с древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве». М., 1913, табл. 11—17; «Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве». М., 1956, рис. 21—27.
 23. Н. П. Кондаков. Русская икона (Альбом). 1. Прага, 1928. цв. табл. XVI—XXII; В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 238, илл. 195—197.
 24. Этот деисус находится в ГРМ (инв. №№ Др/ж 1299, Др/ж 1083. Др/ж 1082), куда он поступил в 1912 году от Е. И. Брягина. Христос изображен в типе Звенигородского «Спаса», «Богоматерь» близка к иконе «Облачного» чина, «Предтеча» тоже связан с рублевской традицией, но в правой руке он держит развернутый свиток с призывом к покаянию (деталь, для поясных икон не характерная).
 25. В. Н. Лазарев. Андрей Рублев и его школа. М., 1966. табл. 184—185; И. А. Иванова. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М., 1969, табл. 3—4.
 26. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 2, № 990: «Ростово-суздальская школа живописи». [Каталог выставки]. М., 1967, с. 11, 60, № 71; Н. В. Розанова. Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков (Альбом). М., 1970, табл. 107, 108.
 27. «Сокровища Суздаля». М., 1970, с. 66, 67, 85.
 28. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 234, с. 295.
 29. Надпись на евангелии Спаса из деисуса бывш. собрания Брягина: «Придете ко мне вси тружашеися и обременени...» В деисусных поясных композициях этот текст не встречается (имеются в виду чины, повторяющие иконографию Звенигородского). Там используется другой вариант: «Не на лице судите, сынове человечестии...»
 30. Сравнительный анализ Высоцкого и Звенигородского чинов см. в работе В. Н. Лазарева «Новые памятники византийской живописи XIV века», с. 129—131.
В. А. Плугин. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974, с. 97—98.
 32. О московских связях Арсения см.: Г. В. Попов. Пути развития тверского искусства в XIV—нач. XVI века (живопись, миниатюра). — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI века». М., 1970, с. 336.
 33. А. А. Салтыков. Деисусные иконы из села Ободово. — Сб. «Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции». М., 1977, илл. на с. 189 и 191.
 34. Там же, с. 188.
 35. В. М. Полевой. Искусство Кипра средних веков. — «Сокровища Кипра». М., 1976, табл. VI; G. et M. Sotiriou. Op. cit., t. 1, fig. 199. (XIII веком эту икону датировал В. Н. Лазарев).

36. А. А. Салтыков. Деисусные иконы из села Ободово, с. 190. Автор считает, что иконографический тип «Богоматери» из с. Ободово связан с Халкопратиссой и является обетным.
37. Ср.: А. А. Салтыков. Указ соч., с. 190.
38. Л. М. Евсева, И. А. Кочетов, В. Н. Сергеев. Указ. соч., табл. 16—21; В. И. Антонова. У Медвежья озера и в Веси Егонской. — ТОДРЛ, т. XXII, М.-Л., 1966, рис. 1 («Спас»); И. А. Иванова. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, табл. 14, 15 («Апостол Павел»).
39. S. Radojčić. Op. cit., pl. 17.
40. V. Djurić. Ikonē de Yougoslavie. Belgrade, 1961, p. 16, pl. XXVI.
41. В. Н. Лазарев. Византийская живопись. М., 1971, вклейка между с. 340 и 341.
42. S. Radojčić. Op. cit., pl. 57.
43. Ср. «Апостола Павла» из синайского чина XIII века (G. et M. Sotiriou. Op. cit., t. 1, pl. 117, 122) и «Апостола Павла» из поясного краснофонного чина кон. XIV века в ГРМ (см. примеч. 3).
44. Н. Е. Мневa. Укрепление Русского централизованного государства и превращение его в многонациональное. — «История русского искусства». Т. 3. М., 1955, с. 243.
45. Единственное — в докладе О. В. Лелековой «Высоцкий чин в русской иконографической традиции XV—XVI веков», прочитанном в 1972 году в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева на конференции «Балканская живопись XIV—XV веков и ее традиции на Руси».
46. Г. Бочаров, В. Выголов, Вологда. Кириллов. Ферапонтово. Белозерск. М., 1969, с. 264.
47. В общем, такой же характер носит и икона архангела Гавриила, но лик на ней сейчас сильно записан, и судить о нем трудно.
48. «Живопись Ростова Великого». Каталог. М., 1973, табл. 9.
49. Ср. также фигуру и лик Павла на иконе «Петр и Павел» второй половины XIV века в Успенском соборе Московского Кремля (М. А. Ильин. Искусство Московской Руси времени Андрея Рублева и Феофана Грека. М., 1976, табл. 41), а также икону Павла из полнофигурного деисусного чина 1516 г. Спасо-Преображенского собора в Ярославле (С. И. Масленицын. Указ. соч., табл. 24).
50. V. Djurić. Über den «čīn» von Chilandar. — «Byzantinische Zeitschrift», Bd. 53, 1960, S. 333—335.
В последнее время чин этот датируется концом XIV века. — К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчић. Иконы на Балканах. София — Белград, 1967, табл. 187, 200.
51. Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1. Иконография Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. Спб., 1905, табл. 28, 44, 59.
52. Инв. ДРЖ 2943—2949. О нем упоминалось в докладе О. В. Лелековой (см. примеч. 45).
53. Г. В. Попов. Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI веках, илл. 20. Замечание Г. В. Попова относительно того, что «Спас» из дмитровского Успенского собора «идентичен по иконографии «Спасу» из Троице-Сергиевой лавры» (там же, с. 117), не совсем верно. В принципе этот «Спас» повторяет икону из Высоцкого чина, однако не копируя ее в точности. Характерно, что на Руси не сохранилось ни одной иконы, во всех деталях повторяющей Высоцкого «Спаса», все они в той или иной мере обнаруживают влияние рублевской иконографии. Это заметно в повороте фигуры, в общем абрисе головы, в прорисовке лика. Примерами тому служат упомянутый «Спас» из Дмитрова, а также «Спас» на новгородской двусторонней таблетке кон. XV — нач. XVI века из ГТГ

(там же, с. 172, № 126; В. Н. Лазарев. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977, табл. X), иконографически очень к нему близкий, хотя и стоящий значительно выше по своему качественному уровню. Обе эти иконы — еще одно свидетельство того сложного процесса переосмысления и «преобразования», который претерпела византийская художественная традиция на русской почве.

54. О. В. Лелекова. Указ. соч.
55. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 2, № 493. Из этого деисуса сохранились только 4 иконы: Спаса, Богоматери и двух апостолов Петра и Павла. Мастер этого чина с точностью до деталей копировал деисус из собрания при Рогожском кладбище, в свою очередь восходящий к Звенигородскому чину.
56. «Сокровища Суздаля», с. 67.
57. «Живопись Ростова Великого», илл. 7—13, цв. илл. 5; сб. «Древнерусская живопись. Новые открытия». М., 1966, табл. 32, 33.
58. В. А. Плугин. Указ. соч., с. 103.
59. Следует подчеркнуть, что все эти влияния были не равноценны по степени воздействия на поясной чин. Главную роль в процессе расширения состава полуфигурных деисусов играл все-таки высокий иконостас с полнофигурным чином. В нем материализовалась существовавшая дотоле подспудно идея многофигурности чина, и только после этого возможно было обращение к византийским поясным чином с довольно большим составом — до 13 образов, до этого не находившим отклика на Руси.
60. Но, разумеется, евхаристическая идея была не определяющей и тем более не единственной в чине. Большое значение имело воплощение в деисусе соборного единства всех чинов святых, патристические идеи (изображение местночтимых святых) и другое. Думается, даже если верно то, что в Высоцком чине две крайние иконы апостолов Андрея и Иоанна первоначальны (В. Н. Лазарев. Византийская живопись, примеч. 5 на с. 372), это еще целиком связано с византийской традицией апостольских чинов.
61. В. Н. Сергеев. Икона Кирилла Белозерского в собрании Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева (Доклад, прочитанный 8/II-1978 г. во ВНИИ искусствознания на конференции «Северные центры просвещения и культуры»).
62. «Живопись Ростова Великого», цв. табл. 9.
63. V. Djugić. Op. cit., p. 2, pl. II.
64. Тип поясного Христа со свитком в композиции деисуса воспроизведен в медальоне апсиды церкви Санта Мария в Кастельсеприно еще доиконоборческой эпохи (по датировке В. Н. Лазарева — см. «Византийская живопись», с. 68, 74, 75), а также в Софии Киевской («История русского искусства», т. II, с. 159. Икона Спаса из Охрида очень близка к этой мозаике XI века — ср. жесты рук) и в деисусе на верхнем поле псковской иконы «Илья Пророк, с житием» (XIII век) в ГТГ («Живопись древнего Пскова». М., 1971, табл. 2. Аналогичный свиток здесь и у апостола Петра).
65. Свиток здесь символизирует слово, обращение Христа к молящимся. Этот исторический тип Христа (в отличие от Спаса с евангелием, указывающим на Христа как на создателя нового учения, воплощенного в книгах Нового Завета) не был характерен для поясных чинов и деисусов вообще.
66. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 151.
67. P. Schweinfurth. Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, Abb. 77.
68. «Ростово-суздальская школа живописи», с. 11.

69. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. 1, № 217.
70. Н. В. Розанова. Указ. соч., табл. 39.
71. Там же, табл. 86.
72. Т. В. Николаева. Каталог древнерусской живописи Загорского музея. М., 1977, № 21.
73. Н. В. Розанова. Указ. соч., табл. 89, 90.
74. Т. В. Николаева. Указ. соч., №№ 5, 6.
75. «Ростово-суздальская школа живописи», с. 11.
76. Там же, с. 11, 60, № 71.