

Лев Лифшиц

## Четыре иконы «Сретение» XV века: как изменяется режиссура

Статья посвящена методологической проблеме соотношения иконографии и стиля, роли стилистической основы при решении вопросов атрибуции и датировки памятников византийской и древнерусской станковой живописи. Основные положения статьи иллюстрируют четыре древнерусские иконы «Сретение», созданные на протяжении нескольких десятилетий XV века.

Ключевые слова:

Икона, иконография,  
метод анализа,  
живопись, стиль, колорит,  
композиция, сцена, ритм,  
движение, жесты,  
режиссура, датировка.

В статье М. В. Алпатова «Иконографическая традиция и художественное творчество» автор для иллюстрации проблемы привлек две иконы «Преображение», одна из которых (принадлежащая праздничному чину Благовещенского собора Московского Кремля) рассматривается им как оригинал, а другая (из собрания ГТГ) как список, или копия, с него [1, с. 127–130]. При описании сравниваемых произведений разговор идет главным образом о различии их художественного качества и о проблемах атрибуции в целом. Но, выходя за границы этой темы, Алпатов обращается к более общей и, безусловно, весьма актуальной проблеме, касающейся возможностей иконографического анализа. Взяв в качестве примера знаменитую монографию Габриеля Милле «Исследования по иконографии Евангелия», значение которой он несколько не преуменьшает, Алпатов тем не менее отмечает, что знаменитый ученый, следуя своему методу, неизбежно «ограничивается только иллюстративной стороной искусства... Роль художников сводится им к тому, что они по-разному комбинируют восходящие к текстам мотивы» [1, с. 133]. Сколь существенно могут различаться художественные решения, предлагаемые мастерами разного времени и разных иконописных школ в пределах общего иконографического извода, замечательный отечественный ученый кратко прокомментировал, сравнив кремлевскую икону «Преображение» с иконами того же извода из иконостасов Кирилло-Белозерского монастыря (Кирилло-Белозерский музей) и церкви Успения на Волотовом поле (Новгородский музей) [1, с. 136–137]<sup>1</sup>. Заключает свою небольшую статью Алпатов следующим выводом: «Древнерусская живопись... искусство глубокое по идеям, сложное по формам выражения, и методы его изучения должны соответствовать характеру предмета. За каждым из рассмотренных

<sup>1</sup> Тот же подход был продемонстрирован М. В. Алпатовым в статьях «Икона “Сретение” из Троице-Сергиевой лавры» и «Икона “Вознесение” в Третьяковской галереи» [1, с. 138–145, 170–174].



1. Сретение. Икона праздничного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля Москва, начало XV в.

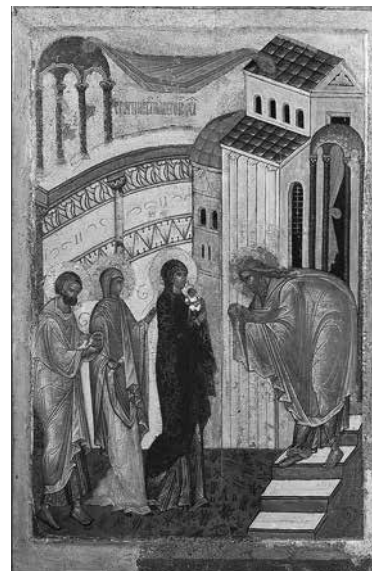


2. Сретение. Икона праздничного иконостаса *Кашинского чина* Тверь, 1430–1440-е Государственный Русский музей

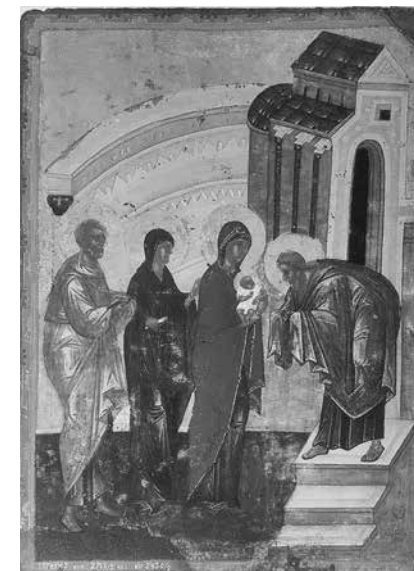
образцов стоят философские представления, социальные воззрения эпох и школ» [1, с. 137].

Доказательством справедливости позиции Михаила Владимировича Алпатова служат представленные в настоящей статье материалы сравнительного анализа четырех икон «Сретение», принадлежащих к одному иконографическому изводу, но явно не копийных, обладающих исключительно высокими художественными качествами и чертами, указывающими в каждом случае на разный и очень осмысленный авторский замысел.

Эти иконы уже давно вошли в историю русского искусства как эталонные образцы московской, тверской и новгородской живописи XV века. Одна из них находится в праздничном ряду Благовещенского собора Московского Кремля [16, с. 181–264]. (Ил. 1.) Другая икона, хранящаяся ныне в Русском музее, некогда являлась частью иконостаса Преображенского собора Твери, но затем попавшего в Кашин, а потому



3. Сретение. Икона праздничного иконостаса церкви Успения на Волотовом поле Новгород, 1460-е (?) Новгородский музей-заповедник



4. Сретение. Аналогичная икона-таблетка. Тверь (?), 1420-е (?) Сергиево-Посадский музей-заповедник

часто именуемого «Кашинским чином» [9, с. 150]. (Ил. 2.) Третья относится к числу так называемых вологовских праздников, до передачи в Новгородский музей, находившихся в иконостасе церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода<sup>2</sup>. (Ил. 3.) Наконец, четвертая входит в комплекс икон-таблеток, хранящихся в ризнице Троице-Сергиевой лавры [10, кат. № 24/3; 4, с. 8–10, кат. № 1/1–12; 3, с. 303–323]. (Ил. 4.) Все авторы, писавшие об этих иконах, отмечали их бросающееся в глаза практически полное иконографическое сходство [13, с. 250–251]<sup>3</sup>. Отмечалось что «асимметрическая схема» этого извода «Сретения», как ее определила Э. С. Смирнова [13, с. 251], «восходит к раннепалеологовской традиции» [13, с. 251]. В качестве образцов называются фреска художника

2 Э. С. Смирнова, характеризуя в целом «вологовские праздники», заметила, что «иконы до сих пор остаются малоизученными» [13, с. 252].

3 Анализу иконографии и стиля русских икон «Сретение» XV века посвящена ст.: [14].

Калиергиса в церкви Христа Спасителя в Верии (1315) [13, с. 251] и ряд других греческих памятников XIV века [13, с. 251]. Г.В. Попов считает, что ретрансляция этой иконографической традиции осуществлялась в начале XV века через Москву [9, с. 299–300].

Хотя в целом анализ указанных икон в настоящей статье следует принципам, сформулированным М.В. Алпатовым, основной акцент нами делается на описании, так сказать, сценарно-постановочных приемов, которые использовали художники в их трактовках темы, заданной единым иконографическим изводом. Поэтому особое внимание автор уделяет характеристике движений — поз и жестов участников действия — и соотношения их со «сценическим пространством» композиции, его ритмической организации.

Самой ранней из поименованных произведений является, что признают практически все исследователи<sup>4</sup>, икона Благовещенского собора — памятник, связанный непосредственно с деятельностью Андрея Рублева и его мастерской<sup>5</sup>. Сцена, представленная в среднике этой относительно крупной иконы (80,5 × 61), развертывается на фоне дугообразно изгибающейся экседры, примыкающей к небольшой однефной базилике с двускатной кровлей и полукруглой апсидой. Перед входом в базилику на ступенчатом возвышении располагается сень на четырех колонках, завершенная сферическим куполом. С крыши базилики и со стены экседры ниспадают складки красного полога — велума. Вводя участников события в небольшое пространство, выделенное экседрой и глухой стеной базилики, художник организует ритм их движения и распределяет цветовые акценты так, чтобы, с одной стороны, создать атмосферу тишины, ощущение душевной близости, объединяющей всех участников действия, их полного единства<sup>6</sup>, а с другой, уподобляя происходящее здесь таинству, не замкнуть сцену, не отделить ее от окружающего мира. Особое внимание мастер уделяет характеристике движения и роли каждого персонажа, то сближая их, как Богородицу и пророчицу Анну, то слегка увеличивая просветы фона между ними, — между Иосифом и Анной, между Богородицей и Симеоном Богоприимцем, — одновре-

4 Исключение составляют мнения Н.К. Голейзовского [2] и Э.С. Смирновой [12, с. 434–437].

5 См. историографию памятника в кн.: [16, с. 181–264].

6 На это обратила внимание Е.Я. Остащенко, отметившая, как путем продуманного расположения каждого участника действия и варьирования характера их жестов «от фигуры к фигуре передается общая душевная настроенность» [5, с. 69].

менно соотнося несколько замедленный, пульсирующий ритм их движения со спокойным, свободным, широко развертывающимся по горизонтали ритмом пространственных цезур, который подчеркивают расположенные в один ряд золотые нимбы. Начинающийся с узкой полосы золотого фона, отделяющей край фигуры Иосифа от левого поля иконы, захватывая светлую изгибающуюся стену экседры и розовато-охристую поверхность апсиды храма, этот ритм приостанавливается лишь на затененной стене базилики, по контрасту акцентированной золотым нимбом Симеона. Но затем он находит продолжение в золотисто-охристой поверхности фасада базилики и даже, благодаря повторам колонн кивория, выделяющихся на его фоне, усиливается перед тем, как слиться с золотым фоном правого поля. Сочетание камерных, тихих, иногда осторожных движений персонажей, в которых нет ничего, что напоминало бы «торжественное церемониальное шествие» [1, с. 140; 16, с. 198], — по сути они образуют тесную группу людей, вместе и одновременно вступающих в пространство святилища, — с монументальным по масштабу разворотом пространства композиции составляет уникальную особенность этой иконы.

Такому замыслу в полной мере соответствует ее колористическое решение. В целом сближенная по тонам и весьма сдержанная, местами даже приглушенная красочная гамма (за исключением красной туники пророчицы Анны) — красновато-коричневый мафорий и темно-синяя туника Богородицы, плотно запахнутый светло-коричневый гиматий и глухого тона зеленый хитон Иосифа, светло-охряной хитон Симеона и его землисто-зеленый плащ, тонально перекликающийся с цветом верхней одежды Анны, — оттеняет интонацию сосредоточенного внимания в выражениях лиц, способствует созданию атмосферы происходящего таинства. Красный цвет туники Анны, прикрытой мафорием, появляется здесь, подобно языку огня, вносящего в затененное пространство интерьера свет и бросающего на одежды и стены легкие рефлексы. Он находит отклики в светло-красных пятнах велума, перекинутого из внешнего мира через стену внутрь двора храма, и завесы входа в базилику. Благодаря им границы сцены оказываются разомкнутыми, свет, до поры сокровенный, напоминавший о себе неярким блеском золота нимбов и просветами золотисто-охристого фасада базилики, поднимается вверх, раздвигает пределы интерьера, выходя за его границы. Разливаясь в пространстве окружающего сцену золотого фона, он образует постепенно расширяющийся вокруг нее ореол.

Указанные особенности благовещенской иконы органически связаны с избранным художником принципом демонстрации зрителю изображаемого события. Масштаб пространства архитектурных кулис рассчитан ровно настолько, чтобы вместить необходимое число фигур, не создавая ощущения тесноты или, напротив, излишней открытости композиции. Столь же мудро автор располагает всех участников действия на переднем плане сцены, но не придвигая их вплотную к рампе, а оставляя между ними и зрителем некоторую дистанцию. Эта дистанция примерно равна тем слегка меняющимся пространственным цезурам, что разделяют Иосифа и Анну, Анну и Богоматерь, но, прежде всего, Богоматерь с младенцем Христом на руках и старца Симеона, который, находясь чуть поодаль, склоняется, приближаясь к ним. Созданный таким образом эффект сомасштабности зрителя с участниками сцены создает ощущение его присутствия в пространстве действия, соучастия в самом таинстве [5, с. 57, 195–196]. Подобного рода принципы построения композиционного пространства получили распространение в самом начале XV века, найдя идеальное воплощение в произведениях, приписываемых кисти Андрея Рублева. Но уже в конце 1410-х и тем более в 1420-х годах им на смену приходят другие композиционные приемы, связанные с иными «драматургическими» решениями.

Если ориентироваться на устоявшиеся в научной литературе мнения, то из названных четырех икон на втором месте по времени создания должна стоять тверская икона, хранящаяся в ГРМ и датированная второй четвертью XV века [9, с. 150–172, 296–302]<sup>7</sup>. Подробная характеристика этого произведения была дана Г. В. Поповым, по мнению которого, образцом для его автора, как и авторов других икон того же иконостаса, «являлись, скорее всего, произведения византийского круга, палеологовского времени» [9, с. 302]. Но в чем заключаются принципиальные различия иконографии и стиля тверской иконы и рассмотренной нами иконы из Благовещенского собора, исследователь не пояснил. Различия, несомненно, есть, но они в основном касаются не иконографии, а принципов организации сценического действия, соответственно, и построения пространственной и колористической композиции. Г. В. Попов справедливо отметил, что создатель иконы

большое внимание уделяет «трактовке места действия», достигая в этом «убедительности» и «поэтической одухотворенности» [9, с. 162]. Сравнивая эти два произведения, можно заметить, что в иконе Благовещенского собора Кремля Богоматерь и ее спутники представлены уже вошедшими в пространство святилища и останавливающимися перед входом в Святая святых, о чем недвусмысленно свидетельствует слегка меняющаяся динамика поз ее участников, особенно Иосифа, чья немного согбенная фигура и склоненная голова, как бы фиксируют момент его перехода через порог храма. В тверской иконе участники действия не только переступили порог, но явно уже находятся внутри двора святилища, на пути к базилике, на что обратил внимание Г. В. Попов: «Выделенная цветом колонна позади Иосифа... есть как бы начало отсчета. Она символизирует врата, через которые Мария и Иосиф входят на отгороженную от “мира” храмовую территорию» [9, с. 162]. Пространство этой территории, лишь внешне похожее на архитектуру кремлевской иконы, совершенно иначе организовано. Художник разворачивает его по горизонтали, как и в других иконах того же извода, но делает более протяженным, более расчлененным и вместе с тем более замкнутым. Для этого он вводит в композицию новые элементы — упомянутую выше резко выделенную левую торцевую колонну и колонну с импостом, подпирающую архитрав экседры с падающим на него красным велумом, — а затем примыкающую к экседре темно-коричневую стену апсиды и светлую желто-охряную стену базилики, более широкую, чем в московской иконе. Эффект расчлененности интерьера усиливается чередованием по-разному окрашенных архитектурных поверхностей, то как будто освещенных солнцем, то затененных [9, с. 161–162]. Подхватывают и продолжают их мерный ритм четко читающиеся вертикальные линии граней стен базилики, узкого портала ее притвора и тонких светлых колонок кивория, стоящего перед входом в нее. Контрастно выделяющиеся на фоне ее затененного фасада, край которого резко граничит с правым полем иконы, они вносят еще один мотив в развитие этого ритмического движения, одновременно завершая его и окончательно замыкая пространство сцены. Такая замкнутость пространства композиции, как заметил Г. В. Попов, «подчеркнута почти полным отсутствием проемов» [9, с. 162].

Чинному, постепенно развивающемуся ритму чередующихся вертикалей, полностью подчинен ритм очень сдержанных движений людей, исполняющих предписания ритуала, с равными дистанциями,

7 Авторы альбома «Живопись древней Твери» датировали иконы концом XV — началом XVI века. См.: [3, с. 42–45, 56–68].

с выражением смирения и внимания на лицах, шествующих друг за другом к храму навстречу к ожидающему их старцу Симеону. Здесь уже нет того ощущения внутренней свободы и единодушия, что отличает изображения участников события в иконе Благовещенского собора. Все идущие друг за другом фигуры, темными силуэтами выделяющиеся на золотисто-желтом фоне экседры, разделены вторгающимися между ними узкими цезурами светлого фона. Более широкие пространственные цезуры в виде затененной стены апсиды и светлой стены базилики отделяют их от сходящего со ступеней святилища Симеона Богоприимца. Они как бы указывают на тот путь, что им еще предстоит пройти и отмеряют время шествия. На направление и длину этого пути указывает и узкая полоса просцениума, по которому движется процессия. По тонкому наблюдению Г. В. Попова, эффект сценичности композиции подчеркивает «переброшенный от крыши к архитраву велум... — это как бы отброшенная для явления сцены завеса» [9, с. 162].

Он же, справедливо отмечая то, что сцена здесь уподоблена замкнутому интерьеру, указывает на то, что в иконе вокруг «мира внутри колоннады» присутствует и мир иной, его окружающий, на который указывают два дерева за стеной: «Как бы тающие вершины деревьев — поэтический образ природы, но природы удаленной» [9, с. 162]. Композиционно, в первую очередь масштабно, сцена построена так, что, хотя процессия, движущаяся к храму, придвинута практически вплотную к рампе сцены, зритель поставлен здесь в позицию человека, смотрящего на действие со стороны, тоже из «инога мира».

Примет присутствия в иконе этого «инога мира» довольно много. Прежде всего, это холодноватый по тону, но прозрачный светло-зеленый фон и поля, с которыми очень определенно контрастируют цвета архитектуры и одежд. Обращает на себя внимание, что драпировки велума, ниспадающего с крыши базилики на архитрав экседры, как бы отодвигают архитектуру от фона. Вместе с тем велум, свисающий, казалось бы, наружу, оказывается за колонной, его поддерживающей, но перед стеной. Чуть холодноватый, насыщенный по тону, плотный красно-малиновый цвет ткани и темный коричневый цвет архитрава, вступающие во взаимоотношение с теплым золотисто-медовым цветом стены экседры, как будто растопляют его, делают полупрозрачным и светоносным. Но этот свет отличен от прозрачного «воздуха» фона. Он больше похож на теплое свечение летнего солнца. Этот эффект подчеркивают близкие по цвету, но тонально чуть более плотные

сомкнутые другом с другом нимбы Богоматери, пророчицы Анны и Иосифа, образующие подобие преграды на пути света, льющегося свыше внутрь храма<sup>8</sup>.

На фоне разреженной пространственной архитектурной композиции, где доминирующим мотивом является собственно музыкально-ритмическое движение, а движение персонажей сцены максимально сдержанно, в нем отсутствует драматическое напряжение, нет концентрации действия, именно мягко теплое свечение играет роль того начала, что оживляет происходящее и придает ему глубокий смысл. Свет, наполняющий святилище, исходящий из его глубины, льющийся по ступеням, по которым из Святая святых выходит встречающий Мессию Симеон, концентрируется в единственном во всей композиции небольшом плотном и чистом белом пятне младенческой туники Христа, величественно и спокойно восседающего на руках Богоматери. Таким образом художник раскрывает значение таинства, совершаемого в полной тишине в сокровенном пространстве Иерусалимского храма. По сути, он делает почти противоположное тому, что делал автор иконы Благовещенского собора. Тот показывал, как свет, почти незримо явившийся лично старцу Симеону, который причащается ему, постепенно разгорается и охватывает мир, выходя за стены храма. Автор тверской иконы сосредоточен на показе того, что познание истины возможно только внутри храма. Проблема личного познания и приобщения к божественному свету его интересует заметно меньше, чем создателя иконы Благовещенского собора.

Не является она доминирующей и для мастера, написавшего икону из иконостаса церкви Успения на Волотовом поле под Новгородом, стилистика которой отличается от решения двух рассмотренных ранее памятников. На первый взгляд может показаться, что художник возвращается к решению, представленному в кремлевской иконе. Он почти точно повторяет позу Иосифа и жест Анны, касающейся одной рукой Богоматери, вновь сближает фигуры Богоматери и Симеона Богоприимца, и тем не менее полностью переставляет акценты в построении пространственной и колористической композиции, как бы сознательно полемизируя со своим предшественником, хотя и явно почитая его.

8 Такая роль нимбов, как своего рода фильтров света отчасти объясняет то, что мастер иногда делал их прозрачными, окрашивая в «радужные тона» [9, с. 161–162].

Прежде всего он считает необходимым раздвинуть и распахнуть границы композиции, впустить в нее пространство мира, окружающего храм, который также преобразуется — становится более высоким, стройным и просторным. Увеличивая его этажность, он вводит в композицию изображение еще одного кивория, в виде башенки, стоящего на стене экседры. Красный велум, который раньше ниспадал драпировками на ту же стену, теперь поднимается вверх, под ним открывается проем золотого неба. Промежуточная грузная колонна, в тверской иконе стоявшая на земле, хотя делается здесь короче, но оказывается тоньше и поднимается во второй ярус, где как будто опирается на уступ стены. Соответственно поднимается и архитрав экседры, ранее нависавший над головами людей, входящих во двор храма. Тонкие линии граней лопаток, членящих стену базилики, теперь очень отчетливо читаются на фоне ее светло-серой стены и вызывают ассоциацию с натянутыми струнами. На всю высоту открывается и апсида храма, также получившая дополнительное членение. Логике такого композиционного построения пространства сцены художник подчиняет и изображения входящих, несколько раздвигая их для того, чтобы на открывшихся просветах фона более отчетливо и выразительно рисовались силуэты их тонких, стройных фигур. Видоизменяет он и характер пространства сцены, увеличивая количество следующих друг за другом горизонтальных планов, отчего в большей мере, чем в ранее рассмотренных иконах, уходит в глубину светлая стена экседры. С той же целью он слегка поднимает верхнюю границу позема, расширяя его полосу и вместе с этим отодвигая от рампы в глубину сцены фигуры действующих лиц. В результате их движения становятся более свободными, но одновременно более определенными и однозначными.

Той же цели создания эффекта открытого, ничем не затесненного пространства подчинено и построение красочной гаммы иконы. Ее звучание определяет соотношение крупного поднимающегося вверх пятна золотисто-желтой стены экседры с открытыми частями золотого фона. Вместе они придают поверхности иконы свойство своеобразного вытянутого по вертикали экрана, немного по-разному принимающего — то отражающего, то мягко впитывающего — поток равномерно рассеянного света. Так же «работают», то отражая, то впитывая в себя свет, поверхности четко очерченных и по-разному окрашенных одежд, стен и крыш базилики, ее апсиды, черных проемов порталов и окон, ступеней лестницы, ведущей в святилище, травянисто-зеленой полосы позема.

Свет, ложащийся на эти поверхности и отражаемый ими, создает иллюзию присутствия между сценой и зрителем особой прозрачной среды, их разделяющей. Наряду с разрастающимся пространством этот свет придает изображению масштаб вселенского события, но одновременно лишает его чувственно осязаемой конкретности и делает похожим на картину, наблюдаемую как будто сверху или издали через бинокль.

Сравнивая друг с другом рассмотренные выше произведения, можно заметить одну закономерность. Роль личностного начала, определявшего образную атмосферу иконы Благовещенского собора — памятника раннего XV столетия, — заметно ослабевает в тверской иконе из так называемого Кашинского чина, датировка которого колеблется в пределах 1430–1440-х годов, и почти полностью исчезает в иконе второй половины того же века, входящей в группу «волоотовских праздников» (видимо, самого начала 1460-х годов)<sup>9</sup>. На уровне композиционных построений эта тенденция находит выражение в ослаблении непосредственных сюжетных связей персонажей друг с другом. Справедливость такого наблюдения подтверждает еще одна икона того же иконографического извода — «Сретение» из серии аналойных икон-таблеток, находящихся в ризнице Троице-Сергиевой лавры и входящих в собрание Сергиево-Посадского музея-заповедника. Л. М. Евсеева, автор описания иконы, помещенного в каталоге выставки «Поствизантийская живопись», состоявшейся в ЦМиАР в 1995 году, датировала таблечку серединой — второй половиной XV века [10, с. 200–201, кат. № 24/3; 3, с. 303], хотя, судя по характеру их публикации в альбомной части каталога, считает, что они представляют близкую стилистическую аналогию тверским иконам «Кашинского чина» 1430–1440-х годов<sup>10</sup>. Основание для такого сближения помимо иконографического сходства, безусловно, есть. Оно касается выбора цветовой палитры и характера решения сцен, камерных по своему композиционному и интонационному строю. Тем более интересно наблюдать присущие «Сретению» на таблечке Троице-Сергиевой лавры черты своеобразия,

9 Г. В. Попов отметил, что их сравнение «приводит, к выводу о более позднем времени создания новгородского цикла икон» [9, с. 161].

10 Примерно к тому же времени относят троицкие таблечки составители каталога выставки «Иконы Сергиева Посада» [4, с. 8–10, кат. № 1/1–12]. В издании «Ризница Свято-Троицкой Сергиевой лавры» иконы датируются второй половиной XV века [11, с. 124]. Авторы не исключают, что они могли быть вложены в Духовскую церковь монастыря, построенную в 1476–1477 годах.

которые имеют принципиальное значение для понимания сути сравниваемых изображений.

Если создатель тверской иконы полностью отделяет ее пространство от окружающего мира, замыкает его с трех сторон, оставляя открытым лишь портал сцены, то пространство в иконе-таблетке остается неограниченным, открытым и свободным для входа. В ней отсутствует резко выделяющаяся в тверской иконе торцевая колонна, отмечающая границу сцены, нет и кивория перед входом в базилику. Здесь портал ее полностью открыт, а само здание базилики сдвинуто влево так, что между ним и полем таблетки появился просвет фона. Нет даже велума, присутствующего в остальных трех иконах, то нависавшего над головами действующих лиц, то дополнительно отделявшего пространство сцены от внешнего мира, то, напротив, как в вологовской иконе, указывавшего на неотделимость события от пространства небес. В иконе-таблетке цвета нежно-розовой стены экседры и золотисто-желтого фасада базилики органично сочетаются и гармонируют с золотом ее фона и розово-красной опушкой полей. Наполненное светом пространство сцены, легко перетекающее и сливающееся с пространством, его окружающим, образует подобие световоздушной среды, в которую погружаются фигуры входящих в храм людей. Созданию такого ощущения способствуют также блики мерцающего света, лежащие на одежде Симеона Богоприимца и святого Иосифа.

Светлой и легкой атмосфере, царящей в интерьере храма, соответствуют свободные, естественные, ничем не стесненные позы и жесты участников события, в которых нет ни внутренней сосредоточенности, ни почтительной сдержанности, ни ритуальной чинности. Выражения их лиц, освещенных лучами света, выдают простые человеческие чувства искренней веры и радости. При этом мастер наделяет каждого персонажа индивидуальными чертами: Иосиф предстает здесь как простосердечный человек, исполненный чувством благодарности; Анна как спутница юной Марии, помогающая ей преодолеть робость, легким касанием руки подвигая ее к богодухновенному старцу; Богоматерь как юная хрупкая и трогательная мать, показывающая старцу Симеону свое дитя; и сам Симеон — старец, дождавшийся исполнения обетования. Его лицо озарено счастливой улыбкой, он с трогательной нежностью и робостью склоняется к Младенцу, значимость которого сейчас известна только ему одному. В этой небольшой иконе (23 x 18) все наполнено личными человеческими чувствами, что роднит ее с иконой

Благовещенского иконостаса, но, по сравнению с ней, они выглядят очень простыми. Ее автор представляет сцену радостного откровения, но не таинства. Замечательно, что и младенец Христос наделяется ролью самостоятельного действующего лица, не просто благословляющего Симеона, как в других иконах, но отвечающего ему лично и вступающего с ним в прямой диалог.

Первый вывод, следующий из сравнения троиче-сергиевской иконы-таблетки с остальными тремя иконами «Сретение» того же иконографического извода, заставляет с достаточно большой долей уверенности склоняться к тому, что в данном случае мы имеем дело с памятником первой трети, а не середины, тем более не второй половины XV века. В качестве прямых стилистических аналогий, подтверждающих такую датировку, можно привести московскую (?) икону «Деисус» из бывшего собрания Мараевых (ММК) и новгородскую икону, традиционно именуемую «Четырехчастной» (ГРМ), которые исследователи единодушно признают памятниками первых десятилетий XV века [6; 13, с. 216–217]. Для самого общего определения их особенностей образного строя можно было бы привести слова, которыми Е. Я. Осташенко характеризует существо художественной концепции мастера, написавшего во второй четверти XV века икону «Рождество Христово» из придела Благовещенского собора Московского Кремля. Указывая на «присутствие в атмосфере иконы поэтического начала», она заключает, что причиной, его вызвавшей, было стремление автора «одновременно явить зрителю земную и небесную сферу» [7, с. 367–368]. С этим же связана еще одна существенная черта стиля живописи 1420–1430-х годов — сочетание в одной композиции двух по-разному движущихся потоков времени. Один из них — преходящий — связан с фиксацией события, происходящего в данный момент в небольшом пространстве на глазах всех его участников и зрителей, как почти интимной бытовой сцены, истинный смысл которой прозревает лишь Симеон Богоприимец — принесение в храм Спасителя как малого дитя. Другой — непреходящий, — о котором напоминает только небольшой кусочек оттесненного в верхний угол золотого фона, связан с напоминанием о вечной жизни и о пока еще отдаленном грядущем<sup>11</sup>.

11 Аналогичное по смыслу сочетание двух действий — «момента теофании, отнесенного в некую временную перспективу, и события предстояния, происходящего в настоящее время» — Е. Я. Осташенко отмечает в иконе «Деисус» первой трети XV века из собрания ММК [6, с. 214].

Второй вывод, как показывают произведения, принадлежащие к тем же ансамблям, что и рассмотренные иконы, — особенности каждой из них не являются свойствами лишь авторской манеры их создателей. Они отражают общие закономерности логики развития стиля живописи XV века на протяжении нескольких десятилетий от начала столетия до 1460-х годов включительно. В целом такое заключение подтверждается имеющимися фундаментальными исследованиями, связанными, собственно, с изучением закономерностей и особенностей эволюции стиля<sup>12</sup>. Вместе с тем предложенные в настоящей статье наблюдения, способны внести определенные коррективы в существующую в настоящее время картину истории русской живописи указанного столетия.

#### Библиография

1. Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1.
2. Голейзовский Н. К. Загадки Благовещенского собора: новое в российской истории // Вопросы истории. 1998. № 6. С. 104–117.
3. Евсеева Л. М., Лелекова О. В., Наумова М. М. К вопросу о мастерах икон-таблеток XV в. из Троице-Сергиева монастыря // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы II Международной конференции. Сергиев Посад, 2002. С. 303–323.
4. Иконы Сергиева Посада, музея-заповедника. Новые поступления и открытия реставрации. Сергиев Посад, 1996.
5. Осташенко Е. Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индрик, 2005.
6. Осташенко Е. Я. Икона «Деисус» первой трети XV в. в собрании Музеев Московского Кремля // Σοφία. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. М., 2006. С. 305–324.
7. Осташенко Е. Я. Икона «Рождество Христово» второй четверти XV в. из придела Благовещенского собора Московского Кремля // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой. М., 2008. С. 357–376.
8. Осташенко Е. Я. Стилистическая концепция живописи середины XV века и ее интерпретация в разных художественных цент-

рах поствизантийского мира // ДРИ: Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и проблемы их изучения. К юбилею Э. С. Смирновой. М., 2017. С. 271–294.

9. Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI вв. М., 1979.
10. Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Москвы, Твери и Рязани. Каталог выставки. Афины, 1995.
11. Ризница Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Сергиев Посад, 2014. Т. 1.
12. Сарабьянов В. Д., Смирнова Э. С. История древнерусской живописи. М., 2007.
13. Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982.
14. Смирнова Э. С. Икона «Сретение» в собрании М. Е. Елизаветина в Москве. К вопросу о русской иконописи второй четверти — середины XV в. // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы V Международной конференции. Сергиев Посад, 2009. С. 191–204.
15. Смирнова Э. С. Искусство книги в Средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 2011.
16. Щенникова Л. А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничны ряды иконостаса. Каталог. М., 2004.

12 См.: [9; 13; 15; 8].