Автор: Г.В. Попов
17.06.1973 00:00

Академия Наук СССР

Институт Истории Искусств Министерства Культуры СССР

Попов Геннадий Викторович

Художественная жизнь Дмитрова XV-XVI веков

Издательство "Наука", Москва 1973 г

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

ДМИТРОВ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XV в. ИКОНА «КОСМЫ И ДАМИАНА» 3

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ УДЕЛА В СЕРЕДИНЕ — ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ XV в. 31

Крест Борисоглебского монастыря 31

Памятники времени Юрия Васильевича (около 1455—1472 гг) 41

РАБОТЫ СТОЛИЧНЫХ МАСТЕРОВ В ДМИТРОВЕ

ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XV —НАЧАЛА XVI в. 68

Место города в Московском государстве Ивана Ш. 68

Рукописи Николо-Пешношского монастыря 72

Дмитровское «Успение» 78

Житийная икона «Иоанна Богослова» из Борисоглебского монастыря 86

РАСЦВЕТ УДЕЛА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI в. 101

Роль Юрия Ивановича с художественной жизни княжества (1504—1533) 101

Княжеские мастера 107

Дмитровские иконописцы в Калягине и Кашине 125

ДМИТРОВ И ПРОВИНЦИЯ В XVI в. 129

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 145

ПАМЯТНИКИ ИСКУССТВА XV—XVI вв.,

ПРОИСХОДЯЩИЕ ИЗ ДМИТРОВА И ЕГО ОКРЕСТНОСТЕЙ 146

СПИСОК СОКРАЩЕНИИ 148

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИИ 150

ИЛЛЮСТРАЦИИ 151

Стр.72-78

РУКОПИСИ НИКОЛО-ПЕШНОШСКОГО МОНАСТЫРЯ

Как и два других древнейших памятника монастырского происхождения, кадило 1469 г. и напрестольный крест, Четвероевангелие давно введено в научный оборот[20], но не привлекало специального внимания. В последнее время высказано мнение о позднейшем появлении рукописи в Николо-Пешношского монастыре, якобы попавшей туда из Иосифо-Водоколамского монастыря; основанием для такого вывода послужило отождествление памятника с упоминаемым в нескольких волоколамских документах Четвероевангелием в драгоценном окладе.
Последнее являлось вкладом Федора Борисовича и написано Сергием Доброписцем [21]; в Иосифов монастырь оно попало не позднее 1513 г. (год смерти Федора). Нет оснований для отождествления этих двух кодексов. Четвероевангелие из Николо-Пешношского монастыря не имеет приписок. Между тем рукописи, попавшие в Волоколамский монастырь до 1545 г., подверглись тщательной инвентаризации. Составление описи 1545 г. [22] сопровождалось параллельным внесением в рукописи монастырской библиотеки всех известных данных (если таковые пометы в них отсутствовали). Приписки такого рода имеются в подавляющем большинстве книг из волоколамской коллекции ГБЛ и ГИМ, поступивших в монастырь до указанного года. Особенно тщательно фиксировались сведения, касающиеся выдающихся, дорогих памятников, к числу которых должно было относиться и Четвероевангелие Федора Борисовича.

Однако в исследуемой рукописи их нет, несмотря на идеальную сохранность начальной и последней тетрадей (лл. 1—4, 349—351 чистые), где обычно помещались подобные записи. Более того, описание Четвероевангелия в документах Волоколамского монастыря носит настолько общий характер что дает право лишь на вывод о его типологической общности (включая оклад) с Пешношским. Наконец, дата передачи Четвероевангелия в Иосифо-Волоколамский монастырь предполагает, что его оклад был изготовлен до 1513 г. Но стиль оклада Четвероевангелия из Николо-Пешношского монастыря, во-первых, делает вероятной его позднейшую датировку и, во-вторых, обнаруживает причастность к сугубо провинциальным художественным кругам. Все это трудно согласовать с известными нам памятниками времени Федора Борисовича, происходящими из Волоколамска[23].

По всей вероятности, изготовление оклада для нашего памятника хронологически совпадает с заново прописанными маргинальными указателями недельных чтений (лл. 13, 28, 43 об., 60 об., 78, 123, 133 об., 146, 165, 184, 203 об., 221 об., 239 об., 263, 276 об., 289, 303 об., 318)[24]. Они выполнены группой мастеров, сохранивших интерес к

тератологической — зооморфной — тематике, к народным мотивам. Появление подобных маргиналий в стенах Волоколамского монастыря, где твердо ориентировались на столичное искусство, кажется невозможным [25].

Добавим, что на л. 260 рукописи имеется приписка о правилах чтения евангельского текста в монастыре на Пасху, которую по палеографическим данным можно датировать концом XV в. Все это делает маловероятным предложенное отождествление. И поскольку приписка л. 260 предполагает появление Четвероевангелия в монастыре до исхода XV в., резонно считать этим монастырем Николо-Пешношский.

Сцепка художественных качеств миниатюр пешношской рукописи единодушна: по мнению специалистов, ее иллюстрации (илл. 11, 12) обнаруживают близость к работам Дионисия.

Прежде чем остановиться па оформлении, кратко рассмотрим вопрос датировки рукописи.

Опо входит в группу Четвероевангелий, сближаемых между собой рядом признаков: форматом, приблизительно сходным количеством тетрадей в каждом из них, бумагой нескольких сортов, почерками и — главное — оформлением, начиная от заголовков до орнаментальной декорации[26]. Эта общность отнюдь не случайна и обусловлена их происхождением из одной книгописной мастерской или центра (в данном случае, понятия более широкого). Группируемые памятники не единовременны, их оформление — главным образом, заставки — обнаруживает определенную временную эволюцию, что подкрепляется сменой сортов бумаги. К наиболее ранним из них относятся Четвероевангелие Московской духовной академии, происходящее из Троице-Сергиевой лавры (ГБЛ, ф. 173, № 1), и Четвероевангелие из Кирилло-Белозерского собрания (ГПБ, № 44/49), а также Четвероевангелие из библиотеки МГУ «№ 2. А.
g
. 78), датируемые по филиграням 70-ми либо началом 80-х годов XV в. К ним примыкают Евангелие-тетр из Волоколамского собрания ГБЛ (ф. 113, № 17) письма Варлаама Доброписца, вложенное в Иосифо-Волоколамский монастырь Герасимом Замыцким, Четвероевангелие Гурия Тушина — дар последнему Василия III — в Кирилло-Белозерском собрании (ГПБ, Кир.-Бел. собр. № 28/33), рукопись неизвестного происхождения в библиотеке ГТГ (№ К-5347), относимые к 70-м — 80-м годам, и Евангелие-тетр 1478 г., написанное и оформленное в тверском Отроче монастыре, но восходящее к одному из памятников, сходных по происхождению с названными (Гос.

краеведческий музей Татарской АССР, № 8772)
[27]

. Наконец, следующий этап представлен Четвероевангелием Николо-Пешношского монастыря и рукописью Московской духовной академии троицкого происхождения (ГБЛ, ф. 173, № 2), которые можно датировать по знакам бумаги 80-ми — 90-ми годами XV в.

С последней рукопись Николо-Пешношского монастыря имеет сходную филигрань — якорь, варианты которой имеются у C.M.Briguet под № 388— 1482 г. и № 393—1479 г. Более близок знак у Н. П. Лихачева, № 2484 в рукописи 1490 г. Кроме того в пешношском Четвероевангелии есть бумага с готической буквой «Р» с розеткой, аналогичной филиграни той же рукописи; по C.M. Briguet, она встречается в рукописях 1466—1475 гг. (№ 8600). Появление этого раннего сорта и тут и там, по-видимому, обусловлено использованием старого запаса бумаги. Рукопись Николо-Пешношского монастыря вообще производит впечатление написанной на остатках бумаги: помимо названных, в ней встречаются второй тип филиграни с готическим «Р» и четыре варианта с бычьей головой. Поэтому дата, полученная на основе анализа водяных знаков, не может считаться удовлетворительной. И поскольку изменения почерка за полтора-два десятилетия (при участии разных писцов и наличии данного типа письма — крупного «литургического» полуустава) также нельзя признать определяющими, датировка Евангелия должна основываться на стилевых качествах оформления, главным образом орнамента в его основной части — заставках.

Сопоставления в этом плане подтверждают выделение рассматриваемого памятника и рукописи Московской духовной академии № 2 как наиболее поздних из перечисленных. Орнамент всей группы Четвероевангелий — балканский (за исключением отдельных инициалов). Большинство заставок распределяется на несколько типов со сходными схемами построения. Их главным отличием служит цветовое заполнение. Рисунок и раскраска отточены в них до степени высокого артистизма и органично развивают традиции, сложившиеся в период становления данного типа орнамента на русской почве.

Орнаментика этих двух Четвероевангелий также вполне профессиональна. Однако в ней заметны по сравнению с остальными рукописями некоторое усложнение и колористическая насыщенность, дробность составных элементов. Так, в плетение заставки на л. 103 Четвероевангелия из Николо-Пешношского монастыря введены прямоугольники со скошенными углами, распространенные в последующие десятилетия, рисунок инициалов «К» на л. 13 и «З» на л. 103 предельно перегружен. Сдержанная до этого гамма обогащается введением вишнево-коричневого и оранжевого — активных, подчеркивающих измельченность деталей. Указанные тона начинают пользоваться

популярностью в раскраске орнамента именно к концу XV в. В целом заставки, а в некоторых случаях и инициалы рукописей Николо-Пешношского монастыря и Московской духовной академии образуют промежуточное звено между рукописной декорацией XV в. и начала XVI в. (в рамках балканского типа).

Наряду с этим в анализируемом Четвероевангелии сохраняется преемственность с ранними рукописями группы, такими, как Четвероевангелие из библиотеки МГУ 70-х — начала 80-х годов XV в., с которым монастырскую рукопись объединяет почти равное количество тетрадей — 41 (к тому же числу заготовленных и размеченных для пешношской рукописи тетрадей в процессе работы было прибавлено еще две) [28] — и иконография миниатюр.

Лицевые изображения последней трети XV в. в своем большинстве обладают взаимным иконографическим сходством, развивая и варьируя тип, получивший распространение на русской почве в иллюстрациях рубежа XIV— XV вв. Однако миниатюры названной выше группы рукописей отличаются не просто общностью. Выполненные мастерами, в разной степени связанными с московской художественной традицией и примыкавшими к нескольким направлениям столичной живописи, они восходят к единому иконографическому прототипу. Исключение составляют более разнообразные по композиции и позам персонажей иллюстрации к тексту от Иоанна, но и они фактически сводятся к двум типам — с сидящим, полуобернувшимся, и стоящим евангелистом (при более свободном отношении к стаффажу и.горкам).

Сиена «Иоанн и Прохор на Патмосе» в Четвероевангелии Николо-Пешношского монастыря (л. 261 об; илл. 12) с укутанной в гиматий фигурой апостола принадлежит к наименее распространенному изводу. Он встречается в единственной среди современных рукописи икон — житийном «Иоанне Богослове» из дмитровского Борисоглебского монастыря». Решение фигуры Иоанна в последней также опирается на более ранние иллюстрации явно «пропалеологовского» круга, типа вклеенной миниатюры первой половины или середины XV в. в упомянутом Четвероевангелии из Ки рилло-Белозерского
собрания
ГПБ (№ 44/49, л. 251 об.) или миниатюры в Четвероевангелии около 1400 г. Из Переславля-Залесского (ГПБ, Рп. I, № 21, л. 125 об.)
[29]
. Такой вариант изображения фигуры евангелиста, когда скрывающий ее гиматий создает впечатление компактности и уплотненности массы — и при единоличном изображении (как в первой из названных иллюстраций), и в паре с Прохором (как во второй) — не соответствовал художественным интересам второй половины и конца XV в. Он был выработан в эпоху живописно-пластического мышления, в то время как

миниатюры пешношской рукописи создавались в период повышенного внимания к графической выразительности силуэта. Поэтому можно полагать, что последняя иллюстрация рассматриваемого памятника непосредственно зависит от раннего оригинала.

Остальные миниатюры, как указывалось, в большей степени сопоставимы-с иллюстрациями столичных рукописей 70-х — 90-х годов или их копии в тверском Четвероевангелии 1478 г.

Возвращаясь к связи рукописи Николо-Пешношского монастыря с университетским Четвероевангелием, заметим, что миниатюра Матфея в первом из них (илл. 11) является подражанием этому более раннему памятнику или аналогичной иллюстрации[30]. Зависимость от указанной миниатюры наблюдается не только в рисунке фигуры, но и в разработке стаффажа, во внимании к пространственным членениям архитектурного фона (аналогичная попытка выявить пространственную структуру здания имеется в миниатюре с изображением Луки). Однако сложная линейно-цветовая организация университетской иллюстрации Матфея приобрела в рассматриваемой рукописи элемент схематизма, отличающий все миниатюры Четвероевангелия. То, что в более-раннем памятнике достигается путем тонких лессировок, выявляющих графическую структуру форм, здесь образовано за счет контрастного противопоставления освещенных и теневых плоскостей, пробелки и резкой линейно-контурной проработки. Белила и «графья» играют существеннейшую роль, в манере автора пешношских миниатюр. Его живопись корпусна и построена на редких сочетаниях зеленых и вишнево-коричневых в соседстве с голубыми, и разнообразными охрами; киноварь используется им скупо. Несмотря на приглушенность гаммы за счет разделки белилами, она сохраняет интенсивность, даже резкость.

Нечто подобное имеет место в миниатюрах Четвероевангелия Московской духовной академии № 2. Но если их определяющим качеством является ремесленная стереотипность, то иллюстрации рукописи Николо-Пешношского монастыря и профессиональнее, и сложнее как художественное явление. Попытка перевода живописного решения на плоскостной язык (особенно наглядная на примере миниатюр с Матфеем и Иоанном Богословом) приводит здесь к исключительным результатам. Исключительность эта определяется двойственностью манеры автора, ориентирующегося на лучшие образцы московской миниатюры последних десятилетий XV в. (к каким относятся иллюстрации университетского Четвероевангелия), но сохраняющего многое от стиля середины столетия, в частности заостренную определенность форм и тональную контрастность.

Знакомство с иллюстрацией позднего XV в. вскрывает относительную сложность расстановки сил в столичной и околостоличной художественной среде эпохи Дионисия. Тем более, что иллюстрации Четвероевангелия не принадлежат к ведущим по стилю. Наоборот — видна их архаичность и едва ли не прямое обращение к ранним источникам (миниатюра с Иоанном). Памятники такого рода сохраняют пестроту и стилистическую неустойчивость, что не характерно в целом для московской живописи и миниатюры двух последних десятилетий XV в. и свойственно скорее периферийным центрам (ср., например, миниатюру в Сборнике слов Григория Богослова из ГБЛ, ф. 304, № 137 и копирующую ее иллюстрацию в Сборнике поучений Григория Богослова и Григория Синаита из библиотеки МГУ, 2, Ci. 95 — оба конца XV в.). Поэтому уместно было бы предположить возможность дмитровского происхождения миниатюр (но не самой рукописи). В Дмитрове (включая Николо-Пешношский монастырь) и подобных ему подмосковных центрах могли вызывать интерес традиции предшествующего этапа, при этом провинциального оттенка. Четвероевангелие не имеет вкладных записей и могло быть изготовлено по заказу монастырских властей. Вклеенные в рукопись миниатюры могли создаваться отдельно от Четвероевангелия. Но сказать, где сложились профессиональные навыки написавшего их мастера, трудно.

Если принять предположение о местном происхождении иллюстраций и сопоставить их с теми ранними работами, создание которых непосредственно и Дмитрове особых сомнений не вызывает («Косма и Дамиан», борисоглебский крест), становится очевидным качественный перелом. Культурно-художественные контакты дмитровских земель, которые во многом обусловливали атмосферу предшествующих десятилетий XV в., утрачивают свое определяющее значение. Данный процесс типичен для своего времени и затрагивает не только подмосковные города, но и соседний Переславль, а с начала XVI в.— Ростов и Ярославль, т.е. центры, включаемые в круг так называемой «ростово-суздальской» художественной культуры, куда в свое время входил и Дмитров. Связи Дмитрова с Троицким монастырем, в этот период и позднее безусловно существовавшие, как кажется, не находят выражения в сфере искусства. Данные о второй рукописи Николо-Пешношского монастыря — Лествице из Румянцевского собрания ГБЛ (№ 202)[31] — подкрепляют сказанное, но лишь постольку, поскольку эта рукопись также имеет отношение к столичной художественной традиции.

Лествица приблизительно современна Четвероевангелию: одна из ее филиграней — голова быка с крестом и семилепестковой розеткой — находит аналогии в издании G.Pic card
’a под № XI, 358 и встречается в рукописях 1485, 1486 гг.; вторая филигрань, представляющая уменьшенный вариант первой, но с розеткой из пяти лепестков, имеет более отдаленную параллель в издании Н. П. Лихачева под № 3428 — из инкунабулы 1488 г.
32

Две заставки Лествицы, на лл. 1 и 13, правлены. Они относятся к балканскому типу и построены по сравнительно простой схеме, популярной в XV в. Под глухой и грубой раскраской проглядывают фрагменты более чистого цвета и осыпавшиеся золотые украшения. Золотыми были детали заполнения заставок в виде растительных мотивов (вариант трилистника-лилии, л. 13). По относительно хорошо сохранившимся навершиям обеих заставок — с каллиграфичной раскраской золотом, киноварью, голубым и зеленым тонами — можно оценить высокий уровень их первоначального декора, скорее всего московского происхождения. Темная подкладка под золото в заставках находит аналогии только в группе центральных столичных памятников 80-х — 90-х годов XV в., широко известной Буслаевской Псалтири (ГБЛ, ф. 304, № 308) и Четвероевангелии из Гос. архива Калининской области (ф. 1409, № 1553).

К сожалению, остается неизвестным, когда Лествица попала в Николо-Пешношский монастырь. Мы знаем лишь, что в 1511 г. игумен монастыря Паисий дал ее вкладом в Ферапонтов монастырь на Белоозеро.

ПРИМЕЧАНИЯ

[20] К. Ф. Калайдович. Историческое и топографическое описание мужского общежительного монастыря святого чудотворца Николая, что на Песноше. М., 1893,. стр. 124—125; см. также: Н. М. Чернышев. Искусство фрески в Древней Руси. стр. 96, илл. 54, 55; Т. В. Николаева. Собрание древних рукописей.— «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, стр. 173, табл. 218-219; ее же. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — п. четверти XVI в.,

стр. 24.

[21] Род последнего имеется в копии Синодика Троице-Сергиева монастыря 1575 г. (ГБЛ, ф. 304/М, № 8666, л. 53). В списке, послужившем оригиналом списка 1575 г., запись рода сделана до 1495 г. (вероятно, около этого времени Сергий умер).

[22] См. В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, приложение.

[23] Ср. Т. В. Николаева. О некоторых волоколамских древностях.— Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.». М., 1970, стр. 370—378.

[24] Указатели па лл. 103, 113 ссчищены.

[25] Подробнее об окладе см. ниже, стр. 135—137.

[26] Наиболее подробно о них, включая филиграни, см.: Г. В. Попов. Лицевое Евангелие с «записью 1514 г.» и его место в московском искусстве последней трети XV в.— «Рукописная и печатная книга в фондах Научной библиотеки Московского университета, вып. 1, Изд. МГУ, 1973, стр. 19—40, рис. 8—15. Об отдельных рукописях группы см.: А.Н.Свирин. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 89; его же. Искусство книги древней Руси. XI—XVII вв. М., 1904, стр. 112—113; Т.Б.Ухова. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии.— «Записки Отдела рукописей ГБЛ», вып. 22. М., 1960, стр. 160—161 и др.; З.И.Конюхова. Славяно-русские рукописи XIII— XVII вв. Научной библиотеки им. Горького Московского гос. университета (Описание). М., 1964, стр. 29—31 (№ 26; на основании поддельной приписки рукопись датирована 1514 г.); Е.Немировский. Возникновение книгопечатания в Москве. Иван Федоров. М., 1964, стр. 132—133; Н. В. Розанова. Памятники миниатюры московского круга первой половины XVI века.— Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.», стр. 260 и ел.; ее же. Об одной группе миниатюр начала XVI века,— Сб. «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, стр. 249—251; Г. В. Попов. Днонисий и московская миниатюра.— Там же. стр. 265—269.

[27] Л.И.Рогов. Русские рукописи Государственного музея Татарской АССР в Казани.— «Археографический ежегодник за 1959 г.». М, 1960, стр. 311—312, рис. 1—3; Г. В. Попов. Пути развития тверского искусства в XIV — начале XVI века.— Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.», стр. 312, 327—328, 350—351; его же. Позднетверская рукописная орнаментика.— «Археографический ежегодник за 1970 г.». М., 1971, стр. 104—105, рис. стр. 107.

[28] Это могло произойти из-за отсутствия точного расчета в письме: пешношское Четвероевангелие писалось, как кажется, двумя или тремя лицами с близкими между собой почерками. Но исходный эталон здесь очевиден. Им же руководствовались в изготовлении ряда других памятников группы. Например: древнейшее Четвероевангелие Московской духовной академии № 1 имеет 40 тетрадей (в последней заполнен один л. 317, остальные остались пустыми); более позднее Четвероевангелие того же собрания № 2, сближаемое по времени с пешношской рукописью, состоит из 42 тетрадей, которым прибавлена шестилистная 43-я тетрадь с заполненным л. 341, остальные листы — из них один утрачен — чистые; в самом индивидуальном по письму Четвероевангелии Варлаама Добросица (ГБЛ, ф. 113, ..№ 17) — 49 тетрадей.

[29] Н.П.Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. 1. СПб., 1906.

[30] Г.В.Попов. Лицевое Евангелие с «записью 1514 г.»..., рис. 13. Ср. сходную иллюстрацию в Евангелии конца XV в. в Британском музее (Eg. 3).

[31] Краткое описание см.: А. Востоков. Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музеума. СПб., 1842, стр. 259—260; Б.Н.Флоря. О реконструкции состава древнерусских библиотек.— Сб. «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972, стр. 55. Рукопись в 4°, па 323 лл. (из них лл. 318—322 поздние); имеет 41 тетрадь (первая и последняя тетради сохранились неполностью) с нумерацией чернилами и киноварью по нижнему полю; написана полууставом одного почерка; пометы и приписки XV, XVI вв. и последующего времени; па лл. 143 об.— 148 об. приписка о вкладе рукописи в Ферапонтов монастырь в 1511 году.

[32] См. также: Н.П.Лихачев. Палеографическое значение бумажных водяных знаков, ч. III.

СПб., 1899, стр. 79—80.

Стр.135-137

Обратимся к памятникам прикладного искусства. От XVI в. их дошло немного. Это чеканный серебряный оклад Четвероевангелия из Николо-Пешношского монастыря[28] и костяная панагия того же происхождения
29
, хранящиеся ныне в Загорском музее. Оклад по аналогии с рукописью датируется второй половиной — концом XV в.
30
и связывается с деятельностью мастерской Троице-Сергиева монастыря. Основанием для этого служит, главным образом, мнение о зависимости Пешношского оклада от оклада Евангелия Федора Кошки 1391/1392 г. (ГБЛ), появившегося не позднее XV в. в Троицкой ризнице.

Общее типологическое сходство этих памятников (размещение киота с Христом в центре и киотов с евангелистами — по углам; см. схему) безусловно существует. Но оно обладает для нас реальной художественной значимостью лишь постольку, поскольку памятники типа и времени оклада Евангелия Кошки стоят у истоков русской традиции ювелирного оформления рукописей вообще. И все же допустимо, что в окладе Пешношского монастыря имеются конкретно связанные с окладом 1391/1392 г. мотивы — две пары херувимов и серафимов, окружающие медальон со «Знамением». В раннем памятнике они чередуются с полуфигурами святых в обрамлении; медальоны существуют и в Евангелии Кошки.

Если в отношении упомянутых персонажей «ангельского» чина, сравнительно редких в декорации рукописей, преемственная зависимость Пешношского оклада от оклада Кошки представляется вполне вероятной, то медальон со «Знамением Богоматери» и приближающееся по форме к медальону изображение «Ветхозаветной Троицы» восходит к иным источникам — резным крестам. Композиция креста четко прослеживается в рассматриваемом окладе, начиная от оглавия и кончая основанием. Оглавию соответствуют «Троица» и архангелы, верхнему перекрестью — «Знамение» и серафимы, центральному перекрестью — семифигурный «Деисус», основанию — шесть фигур святых. Размещаемые обычно на нескольких гранях креста сюжеты с последовательностью перенесены на плоскость оклада. Такой автоматизм снижал читаемость взятой за основу схемы. Но его результат оправдан с художественной точки зрения, так как давал мастерам тематический материал для более равномерного

заполнения верхней доски Четвероевангелия. Выполненные в низком рельефе, изображения создают фон, на котором выделяется более привычный для памятников такого рода мотив рельефных киотов. Киоты акцентируют внимание на ведущих фигурах, в соответствии с содержанием рукописи, — Христе и евангелистах. Не случайно, по-видимому, формы киотов усложнены и тщательно проработаны (правый нижний киот не сохранился). Однако полностью устранить противоречия в композиционной структуре декора указанным приемом не удалось. В ней ясно различаются два источника.

Двойственность схемы повлекла за собой сюжетную перегруженность оклада, хотя в целом содержание его центральной части сходно с иконостасом (без праздничного яруса, который не был обязательным ни в XV, ни в XVI в.). Тот же прототип лежал в основе резных крестов с «Деисусом».

Учитывая источник большинства изображений оклада, трудно приписывать его мастерам Троице-Сергиева монастыря[31]: тема «Ветхозаветной Троицы», парной «Знамению», была широко популярной в резьбе крестов. Идентификация святых в нижней части оклада также не дает оснований для подобного утверждения. В боковых ячейках верхнего яруса помещены Василий Великий и Иоанн Златоуст, в центральной ячейке нижнего — Григорий Богослов. Левая (от зрителя) фигура нижнего яруса распознается без труда: это Варлаам Хутынский. Два остальных персонажа в монашеском облачении лишены четких индивидуальных признаков. Наиболее естественно предположить, что это Сергий Радонежский (в центре верхнего яруса) и Кирилл Белозерский, устойчивая «пара» монастырских памятников второй половины XV—XVI вв.

Распространение крестов, послуживших образцом для оклада, приходится на XVI в. Их материалом было в основном дерево и кость. Местом изготовления — преимущественно северные монастыри, среди них в первую очередь Кирилло-Белозерский. Исполнение оклада, в котором многое созвучно деревянной резьбе северного круга, не противоречит такой дате. За XVI в. говорит и подмена скани ее литой имитацией, и заполнение фона темно-синей, почти черной эмалью. Аналогичная подмена скани и сходная эмаль имеются на окладе XVI в. из ризницы Кирилло-Белозерского монастыря (Кирилловский музей, № 8). Фигура Христа на троне в названном памятнике близка к центральной фигуре Четвероевангелия Николо-Пешношского монастыря. В другом кирилловском окладе XVI в. (там же, № 7), как и в рассматриваемом произведении, четко

прослеживается схема креста. Воздействие той же схемы, но с заменой «Деисуса» «Распятием», нашло место в центральной части третьего кирилловского оклада — Христофорова Евангелия (ГРМ), который получил окончательное композиционно-художественное оформление около 1533 г.[32] Киоты Евангелия и практически черная эмаль сходны с Пешношским окладом. Изображения «Троицы» и «Знамения» близки между собой в обоих памятниках.

В художественно-стилистическом отношении ювелирный декор Четвероевангелия из Николо-Пешношского монастыря примыкает к группе названных окладов, выполненных, как можно думать, в Кирилловой монастыре. Зависимость Четвероевангелия от резных крестов делает его связь с искусством северных белозерских монастырей вполне очевидной.

Упомянутая выше костяная панагия Пешношского монастыря также входит в группу памятников северного происхождения, в частности вологодских. Об этом свидетельствует и подбор ее святых (полуфигура Димитрия Прилуцкого), и техника уплощенной, несколько стереотипной по приемам резьбы, и материал — распространенный именно в северных областях России.

Наиболее вероятная дата панагии — около середины XVI в. Оклад же мог появиться в первой половине и даже первой трети столетия (если учесть его параллели с убранством Христофорова Евангелия 1533 г.).

Таким образом, оклад и панагия сходны по происхождению. Но если панагия могла быть приобретена монастырем непосредственно в месте ее изготовления, например в Вологде или на Белоозере, то работа над окладом могла осуществляться в Пешношской обители. Не исключено, конечно, что он изготовлен по специальному заказу в одной из северных мастерских, скорее всего в кирилло-белозерской. В обоих случаях оклад свидетельствует о тесном общении Николо-Пешношского монастыря с Севером. Его северные связи в первую очередь определялись хозяйственными интересами: торговлей с Белоозе-ром[33]. Но существовали и личные контакты пешношских иноков с белозерскими монастырями. Об этом говорит вложенная игуменом Паисием в Ферапонтов монастырь в 1511 г. рукопись Лествицы (ГБЛ, Рум., № 202).

ПРИМЕЧАНИЯ

[28] Т. В. Николаев а. Прикладное искусство.-— «Троице-Сергиева лавра. Художеств венные памятники». М., 1968, стр. 151, табл. 196.

[29] Т. В. Николаева. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. 3<т°рск, 1960, № 109; ее же. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1970, табл. 97, 99 и аннотации.

[30] О датировке рукописи и ее истории см. стр. 72—74 паст, работы.

[31] Ср. Т. В. Николаев а. Прикладное искусство, стр. 151.

[32] Этот сложный, разностнльныИ и разновременный памятник требует дальнейшего-изучения. .1етолись оклада содержит две даты работы над ним: 1420 г. и 1533 г. В отношении первой существует единодушное мнение о ее ошибочности. Изготовление оклада принято датировать серединой XV в. 1533 г.—год его «поновления»-Размер доделок 1533 г. явно не дооцешгвается исследователями: с безусловностью к середине XV в. можно относить только «Распятие»; фигуры Сергия и Кирилла, «Знамение», скань и, по-видимому, наугольные киоты принадлежат следующему столетию; труднее сказать что-либо о «Тройне» и евангелистах. Ср. Б. А. Р ы б а-к о в. Ремесло древней Руси. М., 1948, стр. 625, 628—629; Т. В. Николаев а. Произведения мелкой пластики XIII—XVII вв. в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, стр. 65—67; К. В. К о р и и л о в и ч. Об окладе Христофорова Евангелия.— «Древнерусское искусство. XV — начало XVI века». М., 1963; Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI п. М., 1971, стр. 77.

[33] М. Н. Тихомиров. Город Дмитров..., стр. 18.