

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРАЗДНИЧНЫХ ИКОН ПОГОСТА ЛЯДИНЫ

От некогда обширного праздничного ряда иконостаса Покровской церкви в погосте Лядины Каргопольского района Архангельской области до нашего времени сохранилось всего пять икон. Две из них — «Преображение» (илл. с. 75) и «Вознесение» (илл. с. 78) — находятся в собрании Архангельского музея¹, остальные три — «Рождество Христово» (илл. с. 74), «Успение Богоматери» (илл. с. 79) и «Воздвижение Креста»² (илл. с. 85) — в ГРМ. Сюжеты уцелевших пяти икон, куда входят такие сцены, как «Успение Богоматери» и «Воздвижение Креста», обычно дополнявшие цикл двенадцатых праздников, свидетельствуют, что обширный праздничный ряд в древности мог состоять не менее чем из пятнадцати образов³. Это обстоятельство, а также сравнительно большие размеры произведений, близкие праздничным иконам крупных каменных храмов, дают основание полагать, что высокий иконостас деревянной церкви Покрова Богоматери (точнее, того храма, для которого были написаны праздники) уже в первой половине XVI в. был значительным по масштабу, составу рядов и числу входивших в него икон.

¹ «Преображение»: АОМНИ, инв. 562-држ. 65 × 51 × 3,5; «Вознесение»: АОМНИ, 820-држ. 66 × 47 × 3,5. Доски цельные с ковчегом, шпонки врезные, односторонние, левкас, темпера. Вывезены в 1965 г. из Покровско-Власьевской церкви села Лядины Каргопольского района Архангельской области экспедицией АОМНИ. Реставрированы в ГРМ в 1967 г. Полностью раскрыты Н.В. Перцевым, А.А. Рыбаковым, И.П. Ярославцевым и И.В. Ярыгиной. См.: Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог / Вступ. статья Э.С. Смирновой. Л.: М., 1966. С. 11, 35; Возрожденные древности Севера. Буклет-каталог выставки / Сост. О.Н. Вешнякова, Т.М. Кольцова. Архангельск, 1988. Кат. 4; Николай Васильевич Перцев. Каталог реставрационных работ / Сост. и ред. И.Я. Богуславская. СПб., 1992. С. 94; Северные письма. Собрание Архангельского музея изобразительных искусств. Каталог / Сост. О.Н. Вешнякова, Т.М. Кольцова. Архангельск, 1999. С. 52–53.

² «Рождество Христово»: ГРМ ДРЖ 2980. 65,2 × 50,2 × 3,5. «Успение Богоматери»: ГРМ ДРЖ 2982. 65,7 × 50,1 × 3,5. «Воздвижение Креста»: ГРМ ДРЖ 2978. 66 × 53,2 × 3,5. Все написаны на толстых, грубо тесаных сосновых досках, с двумя односторонними несквозными шпонками, ковчегом, паволокой. Иконы ГРМ были вывезены раньше, чем памятники Архангельского музея: в 1958 г. Первой Онежской экспедицией ГЦХРМ под руководством Н.Н. Померанцева. Раскрыты в 1959–1962 гг. в ГЦХРМ им. И.Э.Грабаря Е.И. Петренко («Рождество Христово») и М.В. Романовой («Успение» и «Воздвижение Креста»). См.: IV Выставка «Реставрация и консервация произведений искусства». Каталог. М., 1963. С. 18; Яшиков С. Древнерусская живопись. Новые открытия. М., 1965. Табл. 44; Древнерусское искусство... С. 11, 34–35.

³ Подробнее о количестве и составе икон праздничного ряда, включавшего такие иконы, как «Воздвижение Креста», см.: Сорокатый В.М. Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV–XVI вв. // Иконостас: Происхождение — Развитие — Символика. / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000. С. 465–489.

Старинный погост Лядины, расположенный на левом берегу реки Лекшмы в 37 км от города Каргополя, прославился, прежде всего, своим знаменитым в истории русского деревянного зодчества архитектурным ансамблем XVIII в., включающим два больших храма и колокольню. Однако известен он с очень раннего времени и согласно исследованиям Ю.С. Ушакова некогда располагался на берегу большого озера карстового происхождения, впоследствии исчезнувшего⁴. В соответствии с традиционным назначением погостов на русском Севере Лядины служили религиозным и общественным центром, в данном случае объединявшим семь прибрежных деревень, были важнейшим средоточием духовной жизни поселения, которое уже в XVI в. являлось одним из самых значительных в Каргопольском крае. К сожалению, письменные источники не сохранили почти никаких фактов его истории, не дошли до нас и древние церковные постройки, поэтому иконы оказываются почти единственными свидетелями средневековой жизни погоста.

Высокий двухэтажный шатровый храм Покрова Богородицы (с нижней Власьевской трапезной церковью), возведенный на Лядинском погосте в 1743 (по другим сведениям — в 1761) г., как и уникальная по своим конструкциям двенадцатиглавая церковь Богоявления, построенная здесь в 1793 г. (по другим данным — в 1798 г.)⁵, сменили собою более ранние постройки. Сведений о времени их создания не сохранилось, но точно известно, что в XVII в. на месте нынешних храмов существовали Покровская и Георгиевская церкви. Они упоминаются в «Подлинной Дозорной книге по городу Каргополю» 1648 г.: «Волость Ледина, а в ней на погосте церковь Покрова Пресвятыя Богородицы, да другая церковь страстотерпца Христова Георгия, строенье приходных людей»⁶. Но, очевидно, храмы здесь были и ранее. Так, в 1630 г. «повелением церковного старосты Парамона Иванова, к церкви великого мученика Георгия на Лядины» священником Ларионом Семеновым была переписана Миняя Общая⁷. Вероятно, строительство церквей восходит еще к XVI в. Во всяком случае, судя по происходящим из Лядин иконам, датируемым не ранее начала этого столетия, к этому времени и следует относить сложение на погосте храмового ансамбля, предшествующего нынешнему. Самые значительные живописные работы по украшению лядинских иконостасов падают на 20–30-е гг. XVI в. Причем, судя по составу и размерам дошедших до нас икон, они предназначались для иконостасов сразу двух погостских храмов. Три из ранних памятников посвящены святому мученику Георгию: запрестольный образ с изображением Чуда о змие, местная икона того же сюжета и большой житийный образ святого. Примечательно, что все они обнаружены не в Покровском, а в Богоявленском храме⁸ погоста

⁴ Ушаков Ю.С. Ансамбль в народном зодчестве русского Севера. Л., 1982. С. 47–49.

⁵ Построение Покровской церкви к 1743 г. относят только епархиальные клировые ведомости, во всех остальных изданиях она датируется 1761 г. См.: Художественные сокровища России. 1901. № 4. С. 55. № 40 (заметка В.В. Суслова); Суслов В.В. Памятники древнего русского зодчества. СПб, 1901. Вып. 7. С. 14; ИАК. Вып. 52. СПб., 1914. С. 157, 159. Рис. 42; Забелло С., Иванов В., Максимов П. Русское деревянное зодчество. М., 1942. С. 189. № 412, 413; Алферова Г.В. Каргополь и Каргополье. М., 1973; Федоров Б.Н. Каргополь и его окрестности. Л., 1978; Ушаков Ю.С. Ансамбль в народном зодчестве... Л., 1982. С. 47–49; Гунн Г.П. Каргополье — Онега. М., 1974 (изд. 2: М., 1989). С. 68–72; Он же. Каргопольский озерный край. М., 1984. С. 45–49.

⁶ РГАДА. Ф. 1209. № 168. См.: Художественные сокровища России... С. 55. № 40.

⁷ Тихомиров М.Н. Каргопольские рукописи // ТОДРЛ. Т. 11. М.; Л., 1955. С. 482. № 13.

⁸ В описании 1914 г. иконостас Богоявленской церкви, в отличие от резного позолоченного барочного иконостаса Покровского храма, сделанного уже в XVIII в., отмечен как двухъярусный, тябловый, с первоначальными иконами. См.: ИАК. Вып. 52. С. 159. Среди местных икон там упомянут образ каргопольского чудотворца Кирилла Челмогорского.

и могли предназначаться для древней Георгиевской церкви, которую, по-видимому, и заменила нынешняя постройка.

Напомним, что из церквей Лядинского погоста происходит значительное число памятников древнерусской живописи, ныне принадлежащих собраниям трех музеев. Большая их часть (16 произведений) оказалась сосредоточенной в коллекции Гос. Эрмитажа, куда они попали в результате экспедиционного обследования храмов села Лядины, организованного Ф.А. Каликиным еще в 1957 г.⁹ На следующий год часть оставшихся в Покровской церкви икон была вывезена участниками Первой Онежской экспедиции ГЦХРМ под руководством Н.Н. Померанцева (Н.А. Крошечкиным, Г.Н. Кузнецовым, И.Н. Петровым) для реставрации в Москву, а в 1966 г. эти памятники были переданы в ГРМ и одна — «Св. Евстафий» — в Архангельский музей. В 1965 г. еще две праздничные иконы, найденные в Покровской церкви Лядинского погоста экспедицией АОМИИ (М.В. Миткевич, Д.Н. Морозова, Т.Н. Яковлева), были отправлены в Архангельский музей.

Среди вывезенных из деревянной Покровской церкви памятников, помимо пяти праздников и семи икон деисусного чина («Спас на престоле» — в ГРМ¹⁰, остальные — в Гос. Эрмитаже¹¹), поясного образа св. Евстафия из собрания Архангельского музея (илл. с. 87)¹², следует назвать также принадлежавшие Гос. Эрмитажу: Царские врата первой половины XVI в.¹³, храмовый образ «Богоматерь Одигитрия» того же времени¹⁴, иконы «Флор и Лавр»¹⁵ и «Св. Никола Зарайский» начала или первой четверти XVI в.¹⁶, двухчастную икону с изображением Огненного восхождения пророка Ильи и Дмитрия Солунского в рост¹⁷, а также хорошо известную большую икону «Страшный Суд» второй четверти XVI в., обнаруженную на паперти того же храма¹⁸. Из Богоявленской (Георгиевской) церкви Лядинского погоста происходят двусторонняя выносная икона первой

⁹ Сто икон из фондов Эрмитажа. Живопись Русского Севера XIV–XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1982. Кат. 13–18, 38.

¹⁰ ГРМ ДРЖ 2975. 80 × 60 × 3. Липовая доска из двух частей, ковчег, две односторонние шпонки. Вывезена экспедицией ГЦХРМ в 1958 г. В ГРМ поступила в 1966 г. Раскрыта в ГЦХРМ им. И.Э. Грабаря в 1959–1963 гг. А.И. Гоголевой. См.: Живопись древнего Новгорода и его земель XI–XVII столетий. Каталог выставки. Л., 1974. Кат. № 101. С. 70; Государственный Русский музей. Выставка новых поступлений. К 80-летию со дня открытия. Каталог. Л., 1978. С. 16. Кат. 15; Новгородская икона XII–XVII веков / Вступ. статья Д.С. Лихачева. Авт.-сост. В.К. Лаурина, В.А. Пушкарев. Л., 1983. Кат. 169. С. 317.

¹¹ «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел». Инв. ЭРИ-243, 241, 238, 239, 240, 242. Средний размер: 80 × 30 (31) × 3. Доски липовые, цельные, ковчег, по две врезные односторонние шпонки. См.: Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. Иконопись, книжная миниатюра и орнаментика XIII–XVII века. СПб., 1992. Кат. 68–73.

¹² АОМИИ. Инв. 816-држ. 52,5 × 38,5. Доска цельная, с ковчегом, односторонняя врезная шпонка. Икона раскрыта в ГЦХРМ им. И.Э. Грабаря в 1959–1960 гг. М.В. Романовой. См.: Северные письма... С. 52–53. Кат. 39. С. 53.

¹³ Инв. № ЭРИ-233 а, б. 154,5 × 79 × 3. Доски липовые, каждая створка из двух частей, с тремя односторонними врезными шпонками. См.: Лаурина В.К. Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // ДРИ. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 145–146, 153, 158–159, 161, 173, 176, 178. Илл. с. 147; Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа... Кат. 65. С. 372–374.

¹⁴ Инв. ЭРИ-237. 75,5 × 53. Доска липовая, из двух частей, с ковчегом, две односторонние шпонки. Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа... Кат. 66. С. 374–375.

¹⁵ Инв. № ЭРИ-231. 48 × 36 × 2,5. Доска липовая, цельная с ковчегом, одна врезная, односторонняя шпонка. Там же. Кат. 61.

¹⁶ Инв. ЭРИ-236. 72,5 × 51,5 × 3. Доска липовая, из двух частей, с ковчегом, две односторонние шпонки. Там же. Кат. 56.

¹⁷ Инв. ЭРИ-245. 79 × 75 × 3. Доска еловая из двух частей, ковчег, две врезные, односторонние шпонки. Там же. Кат. 79. С. 383–384.

¹⁸ Инв. № ЭРИ-230. 177 × 120 × 4. Доска сосновая, из трех частей, с ковчегом, три односторонние шпонки. См.: Салунов Б.В. Икона «Страшный суд» XVI века из села Лядины // ПКНО. 1980. Л., 1981. С. 268–276; Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа... Кат. 90.

половины XVI в. с изображением Богоматери Знамение и Чуда Георгия о змие¹⁹, ее повторение (того же времени) — храмовый образ «Чудо Георгия о змие»²⁰, местная икона «Св. Георгий, с житием» первой половины столетия²¹, выносной деревянный крест с живописными медальонами начала XVI в. (был разломан на две части, обнаруженные в разных храмах погоста)²².

Даже при самом беглом взгляде на эти памятники очевидно близкое время их создания — в границах одной четверти столетия, а также, при определенной индивидуальности каждого произведения, их стилистическая близость. Недаром в литературе сложилось мнение о существовании с конца XV в. на Лядинском погосте своей художественной мастерской, иконниками которой на протяжении первой половины XVI в. были исполнены все эти памятники. А.С. Косцова, автор каталога собрания древнерусской живописи в Гос. Эрмитаже, полагала, что этими мастерами были, наиболее вероятно, жители города Каргополя²³. Действительно, все перечисленные памятники относятся в основном к первой половине XVI в., скорее всего, к началу его второй четверти. По-видимому, именно на это время падает расцвет погоста, ставшего значительным религиозным и духовным центром Каргопольского края. Приобретение им самостоятельности, должно быть, было связано с общим подъемом благосостояния Каргополя, в 1536 г. получившего от имени малолетнего Ивана IV Уставную грамоту на беспощинную продажу соли²⁴. Наделенный столь исключительными правами, которые и впоследствии подтверждались многочисленными царскими актами, предоставлявшими Каргополю эксклюзивное право вывоза соли с мест ее добычи — Онеги и берегов Белого моря, город становится крупнейшим на Руси центром соляной торговли²⁵. Например, той же грамотой 1536 г. жителям Вологды и Белозерска было запрещено вывозить оттуда соль: как и все остальные русские земли, они были вынуждены покупать ее у каргопольских купцов. Жители деревень в Лядинах, лежавших на торговых путях из Поморья в Пудож, могли накопить немалые средства, позволившие им уже в первой половине XVI в. не только отстроить заново церковные здания («строения приходных людей»), но и украсить их иконостасами. Памятью о том, что только в первой половине — середине XVI в. высокий иконостас появляется в центральных храмах Новгорода и крупных монастырях Руси, а для погостской церкви подобный ансамбль в это время — явление совсем редкое, необычность такого заказа становится очевидной. Скорее всего, для создания этого большого комплекса в Лядины были приглашены мастера из какого-то значительного художественного центра. Трудно представить существование в сельском погосте далекого Каргопольского края самостоятельной иконописной мастерской уже в первой половине XVI в. В это время только начинают складываться самобытные черты стиля северной живописи, но проявляются они, прежде всего, в работах отдельных деревенских иконописцев, работавших в одиночку. Примечательно, что при отсутствии каких-либо сведений о Лядинах, в источниках, — но уже середины XVII в., — упоминается некий иконописец Иоанн, ставший

¹⁹ Инв. № ЭРИ-232. 52,5 (129,5 с рукоятью) × 46,5 × 3. Доска липовая, из пяти частей, ковчег с двух сторон. *Косцова А.С.* Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа... Кат. 67.

²⁰ Инв. № ЭРИ-244. 71 × 57 × 3,5. Доска липовая из двух частей, ковчег. Там же. Кат. 60.

²¹ Инв. ЭРИ-235. 76,5 × 59 × 2. Доска липовая из двух частей, двойной ковчег. Там же. Кат. 31.

²² Инв. № ЭРИ-234. 65 (172 — с рукоятью) × 65 × 1,5. Доска липовая, местами неровная. Там же. Кат. 59.

²³ Там же. С. 296; Сто икон из фондов Эрмитажа... С. 12.

²⁴ Дополнения к актам историческим, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. I. СПб., 1846. С. 32–33.

²⁵ Аграрная история северо-запада России XVI века. Сб. статей. Л., 1978. С. 57.



*Рождество Христово. Икона из Покровской церкви погоста Лядины.
Вторая четверть XVI в. ГРМ*

в 1652 г. священником Покровской церкви и назвавший себя «иереем изографом»²⁶. Соединение функций иконописца со священническим чином — случай весьма типичный для сельской культуры северного края. Даже в Каргополе, где, судя по Переписным книгам, было немало ремесленников²⁷, а отдельных иконописцев

²⁶ Иоанн к тому же был составителем Жития Кирилла Челмогорского и автором трех икон этого святого (написанных в 1655–1656 гг.). Один из этих образов украшал иконостас Лядинской церкви. В тексте Жития Кирилла он и упомянул себя как «иерея изографа»: Докучаев-Басков К. Подвижники и монастыри крайнего Севера. Житие Кирилла Челмогорского // Христианское чтение. 1889. № 2. С. 497–498; Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967. С. 98.

²⁷ Некоторые имена упоминает Платежная книга Каргопольского уезда, составленная около 1560 г. по книгам письма Якова Сабурова и Ивана Кутузова 1555–1556 гг. См.: Материалы по истории Европейского Севера СССР. Северный археографический сборник. Вып. 2. Вологда, 1972.



*Преображение. Икона из Покровской церкви погоста Лядины. Вторая четверть XVI в.
Архангельский музей изобразительных искусств*

источники упоминают со второй четверти XVI в.²⁸, наличие профессиональной артели художников в это время представляется маловероятным.

²⁸ Первое упоминание о каргопольских мастерах относится к концу 1530-х гг. В Житии Александра Ошевенского рассказывается о каргопольцах Симеоне Соколе и его сыне Иоанне, которые в этом году украшали иконами монастырскую церковь Св. Николая близ реки Чюрьеги. Тогда же Симеоном был написан и первый образ Александра Ошевенского (*Феодосий, иеромонах. Житие Александра Ошевенского Каргопольского*. Список конца XVI в. ГИМ. Собр. Барсова. № 783. Л. 132). Перепись 1648 г. сохранила имена иконописцев Проньки и Якуньки Федоровых. Во второй половине XVII в. каргопольские мастера (скорее всего, получившие выучку в каком-то крупном художественном центре) работают не только на посаде, но и по заказам, иногда за сотни верст от родного города. Так, в 1674 г. Иван Ермолаев с сыновьями Федором и Саввой подряжаются на Благовещенском погосте на Ваге и пишут там более двадцати икон, все сложного извода (*Тихомиров М.Н. Русское летописание*. М., 1979. С. 250). См. также: Каргополье. Художественные сокровища / Авт.-составитель Г. Дурасов. М., 1984. С. 78.

Наблюдения над всеми сохранившимися иконами лядинских храмов позволяют думать, что они выполнялись по заказу жителей погоста по некоей единой программе на протяжении ряда лет, видимо, одними и теми же мастерами. Судя по составу и размерам дошедших памятников, они предназначались для иконостасов двух различных построек — церковей Покрова и Св. Георгия. Нельзя исключать, что для одной из них писали иконы деисусного, а для другой — праздничного ряда, хотя они все и были обнаружены в Покровской церкви. Об этом свидетельствует странное соотношение размеров досок — деисусные иконы явно малы (их высота всего 80 см) по сравнению с достаточно крупными праздниками (66 см). К тому же от деисусного ряда сохранилось слишком мало — всего семь центральных икон, в то время как сюжеты дошедших пяти праздников говорят о том, что ярус был в древности значительным и по составу, и по длине, т. е. предполагался для иконостаса большого храма. Признавая их единым комплексом, следует найти объяснение, почему сохранились (без цезур) только центральные образы деисусного чина. О принадлежности их разным храмовым иконостасам как будто свидетельствуют и различные материальные данные памятников. Деисусные и большая часть местных икон имеют хорошо подготовленные щиты из липы с неглубокими ковчегами и очень пологой лузгой, скрепленные идеально подогнанными односторонними шпонками, — особенности, совершенно не характерные для памятников, написанных на Севере, и чаще всего свидетельствующие об их привозном характере. Праздники, напротив, исполнены на грубо обработанных, цельных сосновых (или еловых) досках с глубоким ковчегом, покрытых тонким левкасным грунтом, что типично как раз для северной иконописи. Контраст между столь ремесленно заготовленной основой и профессионально исполненной живописью на них также подтверждает факт написания этих икон приезжими художниками.

По-видимому, предназначенные для разных иконостасов иконы частично были привезены в Лядины (такowymi могли быть деисусные), а в основном написаны на месте приглашенными иконописцами, лишь использовавшими заготовленные на погосте доски. При этом стилистическое сходство всех лядинских икон столь велико, что выглядит правомерным предположение об исполнении их мастерами одного живописного центра. Как кажется, художественные особенности праздничных икон из собраний Архангельского музея и ГРМ позволяют предполагать происхождение художников лядинских иконостасов из ростовских земель.

Выше отмечалось, что все пять икон имеют общие материальные данные и особенности техники исполнения. Они написаны на цельных, грубо тесаных сосновых досках с одинаковыми односторонними врезными шпонками, пропорциями полей и глубоким ковчегом. Неровности основы заметны даже на лицевой стороне, поскольку выравнивающий ее меловой грунт очень тонок. Некоторые технические особенности повторяются из иконы в икону. Так, по нижней лузге всех икон проложена одинаковая полоса, цвет которой соответствует колориту горок. Сходны технические приемы в живописи ликов и одежд. Очень близка и моделировка личного письма, в котором объем лепится интенсивно положенными, широкими охристыми и розовыми мазками, теплым по оттенку «вохрением» и завершающими их немногочисленными белильными «светами» — короткими и параллельными, но точно соответствующими пластике ликов. Правда, сравнивать произведения крайне сложно, поскольку при реставрации, использовавшей сильные растворители, были смыты не только моделировки и пробела, но и большие участки композиций. Особенно пострадали иконы

ГРМ, реставрированные в 1959–1962 гг. в ГЦХРМ. В процессе их раскрытия полностью исчезла фигура огненного херувима на вершине мандорлы Христа в «Успении Богоматери», а в иконе «Рождество Христово», поверхность которой в настоящем виде представляет собой скорее подготовительную основу под живописный слой, нежели законченный художественный образ, уничтожена вся левая верхняя группа скачущих волхвов, от которых остались лишь призрачные контуры. Поэтому столь странным выглядит теперь гребень скалы, нависший над пустующим фоном. Тогда же оказались смытыми контуры фигур вола и осла, написанных гризайлью в проеме пещеры, сильно повреждены одежды, почти утратившие разделки, потерты красочные поверхности построек и фон. Многие лики во время реставрации были поновлены или даже прописаны заново: отдельные фрагменты древней живописи собраны грубыми черными описями нового рисунка. Та же участь постигла икону «Воздвижение Креста», в процессе расчистки которой, как и в «Рождестве», были уничтожены все моделировки ликов и одежд, а также пробела и высветления.

Незначительная часть уцелевших моделировок, которые приходится буквально выискивать на иконах с помощью микроскопа, все же позволяет говорить об их сходстве на всех иконах. Живопись одежд чаще решена широкими локальными пятнами, почти без высветлений, с положенной поверх складок тонкой сеткой белильных линий или отметок. В иконе «Вознесение» благодаря хорошо читаемому подготовительному рисунку видно, как мастер заливает одной краской плоскость в границах контуров, практически не используя объединяющей линии описи и не отделяя силуэты от поверхности. Тонкие белильные отметки на одеждах лежат параллельно линиям рисунка, кое-где лишь удваивая его. Пристрастие мастера к широким локальным плоскостям-пятнам, не отделенным темными описями от фона, особенно проявляется на иконах «Воздвижение Креста» и «Преображение»: достаточно сравнить красные плащи средовека, выкапывающего из земли крест, и упавшего наземь апостола Иоанна. Здесь использован один прием — контур слегка обведен еле заметной коричневой линией. Вместе с тем цветные пробела, часто розового цвета или слегка подцвеченного белого, моделирующие драпировки, выполнены очень профессионально: подчеркивая пластику форм, они сохраняют легкость и трепетность лежащей поверх них материи — например, на изображении апостола Иакова в «Преображении». «Подсвеченные» моделировки придают иконной поверхности мерцающий, светоносный характер. Головы в праздниках, за исключением «Рождества Христова», имеют схожий тип: они округлые, довольно большие, со своеобразными, чуть вздутыми затылками.

Следует обратить внимание на характерную для всех икон конструкцию горок с ясно выраженными очертаниями отдельных вершин и ровным ритмом крупных лещадок-ступеней, разделанных мелкими белильными отметками. Особенно крупными и ровными лещадками с характерным диагональным разрезом и круглыми пяточками отличаются иконы «Вознесение» и «Воздвижение Креста». Более мелкие и дробные лещадки — в «Преображении» и «Рождестве», хотя и здесь рисунок разделок сохраняется. Из всей группы икон выделяется «Рождество Христово», где холоднорозовые горки, при реставрации почти утратившие разделки лещадок, решены в более мягкой эскизной манере. Уцелевший рисунок лещадок скорее сближает ее с иконой «Преображение», где горки мельче и белильная разделка уступов более эскизная и беглая, чем в двух предыдущих произведениях. Пожалуй, этими индивидуальными чертами и исполнительскими приемами сходство между иконами исчерпывается.



*Вознесение. Икона из Покровской церкви погоста Лядины. Вторая четверть XVI в.
Архангельский музей изобразительных искусств*

Зато все праздники объединяются созданным в них особым художественным миром, светлым и открытым, задушевной мягкостью образов, созерцательным состоянием персонажей. Достаточно глубокое и свободное иконное пространство позволяет наблюдать всю композицию словно издали и вместе с тем предполагает соучастие верующих в происходящем, размывает границу между ними и очевидцами чуда. Высокие, занимающие значительную часть средника и конструктивно структурированные горки создают сложный ландшафт, в отдельные пространственные слои или зоны которого вписаны сцены и фигуры участников



*Успение. Икона из Покровской церкви погоста Лядины.
Вторая четверть XVI в. ГРМ*

действия, часто образующие самостоятельные мизансцены. Обволакивающее их пространство полно покоя. Фигуры или целые группы органично вписываются в архитектурные кулисы, формы и расположение которых подчиняются особенностям композиций. Контуры фигур, лишенных объема благодаря большим локальным пятнам драпировок, тают в трехмерном пространстве. Иконные сцены наполняются неторопливыми действиями и сосредоточенностью предстояния персонажей. Их точные и ясные жесты и даже энергичные позы и бурные складки, определяемые иконографической схемой, не нарушают созерцательного

характера сцен, они скорее вносят грациозность, нежели активность и целенаправленность движения. Изысканный рисунок закрученных складок и концов одежд лишен экспрессивности и маньеристичности, но придает моменту особую остроту переживания. Сближено колористическое решение памятников, в которых преобладает общий розово-охристый, золотистый цвет. В них активно используются коричневые, приглушенно изумрудные, зеленые, особый оттенок красной, розовые и желтые краски, слегка подвеченные белила. Уверенный рисунок, выдающий руку опытных художников, то спокоен, при этом часто используя спрямленные линии, то изысканно прихотлив, со сложно завывающимися складками драпировок. Пропорции фигур необычны для икон первой половины XVI в. У мастеров нет последовательного стремления к вытянутым силуэтам, они часто пишут и приземистые фигуры, с укороченными конечностями, маленькими стопами, чуть преувеличенными головами с выступающим затылком, плотными шеями. Но отдельные фигуры, напротив, изысканны и утонченны. Все образы лядинских праздников отличает особая цельность и мягкость, неброскость и задушевность художественного языка, не фиксирующего глаз на отдельных деталях.

Из всех сохранившихся праздников лядинского иконостаса, написанных в единой традиции, следует выделить две иконы — «Рождество Христово» и «Вознесение», художественный образ и живописные особенности которых составляют как бы две крайние границы индивидуальных стилистических манер мастеров, между которыми распределяются все остальные памятники, более тяготея к первому или второму и образуя тем самым две основные стилистические линии.

Наибольшее своеобразие и мастерства достиг автор иконы «Рождество Христово», которая отличается свободной разреженной композицией, построенной на тончайших смысловых связях, сложным пространственным построением отдельных элементов, уравновешенностью целого. Распределенные по всей ровной холодно-розовой поверхности хрупкие фигуры имеют относительно правильные пропорции, плавные силуэты со сравнительно маленькими головами, руками и ступнями. Вытянутая и изысканно согнутая фигура Богородицы, ее сложный разворот, мягко обволакивающее ее ложе, зеркально повторенное очертанием проема пещеры, высокие каменные ясли с необычайно приподнятым изголовьем, тонкая хрупкая фигурка лежащего в них спеленутого младенца Иисуса, узкие и длинные, «готические» крылья ангелов — все это придает композиции особую утонченность и заостренность. Размеренные и лишенные порывистости и динамики движения, разнообразные, емкие и сдержанные жесты создают поэтический, почти призрачный мир, полный спокойствия и умиротворенной гармонии. Композиция сцены и ее художественная настроенность напоминают иконы, созданные в среднерусских землях во второй половине — конце XV в.

Иконография «Рождества Христова» восходит к схеме, сложившейся в начале XV в. в иконах московского круга, прежде всего в праздниках Благовещенского и Троицкого иконостасов²⁹. Она необычна для живописи XVI в., где преобладал «московский» же перевод, но уже осложненный новыми подробностями. Лядинская икона отличается многими деталями: зеркальным положением ложа Богоматери, изображением служанок по разные стороны купели, необычной позой пастуха, кормящего коз. Не повторяя в точности ни одну из ранних мос-

²⁹ Шенникова Л.А. Иконографические особенности праздничного ряда из Благовещенского собора Московского Кремля // Художественное наследие: Хранение, Исследование, Реставрация. № 13. М., 1990. С. 64–65.

ковских композиций, лядинский образ, очевидно, исходит из менее распространенной иконографической схемы, продолжавшей существовать в XVI в. наряду с переводом иконы Благовещенского собора. Следует отметить несомненные среднерусские корни этой иконографии и особый, свойственный лишь этому кругу памятников, духовный строй произведения. Отдельные композиционные приемы находят аналогии в иконе из собрания П.Д. Корина³⁰, как известно, воспроизводящей уникальный иконографический извод «Рождества Христова». Об этом говорят диагонально размещенное перед пещерой ложе и взгляд Богоматери, отвернувшейся от младенца, поза Иосифа, сидящего не в нижнем левом углу иконы, как это бывает обычно, а непосредственно перед Марией, позы сдвинутых в левую сторону служанок. Отметим отсутствие и на коринской, и на лядинской иконах традиционной фигуры старца в овечьих шкурах, беседующего с Иосифом. Вместе с тем в правом нижнем углу обоих произведений помещена необычная сцена с пастушком, кормящим коз. Как и на коринской иконе, в верхнем левом углу композиции были расположены фигуры скачущих волхвов. Отказ мастера лядинской иконы от дуги небесного сегмента с фигурами славящих ангелов предопределил включение их в основную композицию. Причем две склоненные над яслями ангельские фигуры и изображение ангела, сообщающего пастуху о рождении Христа, восходят к аналогичным деталям московской схемы.

Обращает на себя внимание продуманность в расположении фигур: все элементы композиции образуют своего рода замкнутые мизансцены, где пары персонажей, оказываясь напротив друг друга, ведут тихую безмолвную беседу. Совершенно необычен диалог Марии и Иосифа: вопреки традиции, Иосиф изображен не опустившим голову в тяжелых раздумьях, а обратившим лик к Марии, словно ища у нее ответ на свои сомнения. Взгляды склоняющихся над яслями ангелов обращены к младенцу. Верхний ангел беседует с пастухом, тихо переговариваются служанки. Замечательна сцена с пастушком, безмолвно общающимся с безгласными животными. Чудо Рождества, преобразившее всю Вселенную, часто изображается в виде торжественных, застылых композиций, тогда как лядинская икона сохраняет камерность, ее образ не лишен элементов тонкого психологизма, наполнен тишиной и покоем. Безусловно, эти художественные качества, свойственные московской и среднерусской иконописи, заставляют думать о работе над иконой выходца из этих земель. Отдельные художественные особенности дают возможность и более точной атрибуции. Мастером исползован необычный розовый фон, придающий всей поверхности нежное теплое свечение и отличающийся от желтых фонов всех остальных лядинских икон. Холодноватые оттенки розового и голубого, также не встречающиеся на других иконах, усиливают мерцающий характер живописи. Особенно хороши тающие в розовых горках розовые же одежды пастуха и Саломеи, зеленые и розовые фигурки козочек, разбеленный тон голубой воды рядом с розовым хитонем служанки. Они напоминают иконы ростовского круга. Показательно, что примененный в «Рождестве» красный цвет имеет холодноватый оттенок, иной, чем звучная яркая киноварь новгородской иконописи.

Художник «Рождества» был высокопрофессиональным мастером. Об этом говорят тончайшая разделка деревьев и перьев на ангельских крыльях, тонкая линия светов, обтекающих складки, невидимая каллиграфическая сетка

³⁰ Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967. Кат. 10; Орлова М.А. «Рождество» из собрания П.Д. Корина // ДРИ. XIV–XV вв. М., 1984. С. 253–257.

пробелов, брошенных сверху на ткани одежд. «Пульсирующая» карнация ликов, иная чем в других иконах чина, построена на контрасте между плавной, постепенно наложенной на основу светлой охрой, в которой отсутствует характерный для карнации в остальных праздниках розовый оттенок, и оливковым санкирем в глубоких тенях. Контраст усиливают немногочисленные и скупно положенные белильные движки. В описи узких нимбов отсутствует двойная обводка, примененная в других праздниках.

По мягкости письма, тающему золотистому цвету горок «Рождеству» близко «Воздвижение Креста», исполненное, однако, значительно проще и, по-видимому, другим художником. Здесь иные пропорции фигур, приземистых и большеголовых, композиция более насыщенная и активная, жесты не такие свободные, даже чуть угловатые. В иконе «Воздвижение Креста» нет столь разреженного, как в «Рождестве», пространства, а силуэты фигур и построек кажутся наложенными на фон. Композиция отчасти лишена устойчивости и конструктивности, ноги персонажей не стоят, а словно свисают или прячутся за уступы горок. Лики — объемные, с крупными чертами — написаны по темно-коричневому санкирию плотной, почти эмалевого оттенка розовой охрой с белильными бликами в освещенных местах. Выражение умиротворенных и созерцательных ликов индивидуально, что сближает и этот памятник с произведениями среднерусского, а не новгородского круга.

✓ Примечательно, что иконостас церкви в погосте Лядины, на далеком Севере, дает один из самых ранних примеров включения в праздничный ряд образа Воздвижения Креста, незадолго до этого впервые появившегося в составе чина³¹. Иконографическое решение сюжета³² уникально для чиновой композиции,

³¹ Сорокатый В.М. Праздничный ряд русского иконостаса... С. 479–480.

³² Об иконографии Воздвижения Креста см.: *Der Nersessian S.* La fête de L'Exaltation de la Croix // *Annuaire de l'Institut de d'Histoire orientale et slave.* T. X. Bruxelles, 1950. P. 193–198; *Ouspensky L., Lossky V.* Der Sinn der Ikonen. Bern und Olten, 1952. S. 151–153; *Weitzmann K.* The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations // *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago: London, 1971. P. 259–260; *Пуцко В.* Чин Воздвижения Креста в византийской живописи // *Revue des études Sud-Est Européennes.* T. XVI. N. 4. Bucarest, 1978. P. 647–661; *Cutler A.* Liturgical Strata in the Marginal Psalters // *DOP.* Vol. 34–35. 1980–1981. P. 22–23.

³³ В византийской иконографии известны две не зависящие друг от друга сцены Обретения и Воздвижения Креста, причем первая встречается крайне редко. Единственным ранним примером служит миниатюра Гомиллий Григория Назианзина (Парижская Национальная библиотека, gr. 510. Fol. 440), иллюстрирующая в трех регистрах сон Константина, видение им Креста перед битвой с Максением и историю обретения Истинного Древа (в нижнем). См.: *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris Gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images // *DOP.* Vol. 16. 1962. P. 195–228. Pl. 15. Среди византийских памятников чаще встречается композиция «Воздвижение Креста», передающая церемонию поклонения святыне, совершаемую в праздничный день 14 сентября. Как показывает самое раннее ее изображение в Менологии Василия II (Vat. gr. 1613. Fol. 35), основная иконографическая схема праздника сформировалась очень рано. Макарий, патриарх Иерусалимский, изображается на вершине амвона, он поднимает над головой крест, а стоящие на ступенях священники и диаконы держат свечи. Особенно выразительно эта сцена представлена в афонском Лексионари (монастырь Дионисиу gr. 587. Fol. 119 B). См.: *Pelekanidis S.M., Christou P.K., Mavropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S.M.* The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. T. 1. Athens, 1973. Fig. 239. P. 193. Большой деревянный крест в руках епископа, выделенный на золотом фоне миниатюры, заставляет вспомнить о реальной реликвии Истинного Древа, хранившейся в дворцовом реликвирии Константинополя. Древнерусские памятники, повторяя византийскую схему, существенно ее видоизменяют. Амвон с двумя входами заменяется на круглый, стоящий посреди храма со ступенями впереди. Архиепископ поднимает большой крест двумя руками, по сторонам их поддерживают два дьякона со свечами, как это происходило во время богослужебного действия. У подножия амвона изображается хор певцов, а справа и слева от него — под отдельно стоящими кивориями — царь Константин и Елена, напоминающие об обретении Креста и установлении праздника. Все храмовое пространство заполняется многочисленной паствой, с благоговением и верой устремившей взгляды на воздвигаемую реликвию. Самой ранней иконой является таблетка Софийского собора Новгорода (см.: *Лазарев В.Н.* Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблетки из собора Св. Софии в Новгороде. М., 1977. Табл. III а). Отдельные детали сцены передают литургические особенности службы.

поскольку совмещает сразу два события: Воздвижение Креста и его Обретение³³. В верхней части представлена сцена демонстрации Креста, поднимаемого патриархом, облаченным в праздничный полиставрион. Ее особенности заставляют предположить использование мастером какой-то архаичной схемы, не типичной для искусства развитого XVI в. Патриарх стоит не на амвоне, а просто на возвышении горок, рядом со ступенью кивория, размещенного на фоне Иерусалимской стены с башнями. Неполностью сохранившаяся надпись все же читается: «Патриарх Евсевий». По сторонам от патриарха — два диакона с кадилами. Эта особенность не находит аналогий в других памятниках, где по традиции диаконы поддерживают поднятые руки патриарха и держат зажженные свечи. По сторонам от патриарха и диаконов в лядинской иконе изображены: слева — царь Константин и царица Елена, справа — группа иудеев, один из которых, на первом плане, выделен белой повязкой. В нижней части, в черной бездне пещеры, видны три больших деревянных креста. Их откапывает лопатой некий средовец (Иуда) в длинной красной одежде. Справа — группа очевидцев чуда, среди которых монахи с кадиллом, с черными платами на голове, и два диакона, также с кадиллом.

Появление иконографии Воздвижения Креста с сопутствующими празднику событиями принято относить к середине XVI в., ко времени сложения Великих Миней Четых митрополита Макария, поскольку именно в них под 13 сентября помещен текст «Исторического слова об обретении Пречестного Креста...»³⁴, который как обязательное церковное чтение был приурочен к кануну празднования дня Воздвижения. Однако, как показывает икона из погоста Лядины, иконография, соединяющая в один образ Воздвижение Креста и его Обретение, сложилась до Макария и была хорошо известна уже в первой четверти столетия. Как кажется, в этой иконографии сохранился редкий для древнерусских памятников извод, передающий исторические подробности событий 326 г., а не литургический чин праздника, который в отличие от лядинской иконы отразился в новгородских изображениях Воздвижения. Об исторической основе извода лядинской иконы свидетельствует уникальная деталь — имя патриарха Евсевия, которое не встречается в других памятниках. Как

Совмещение сразу двух событий — Воздвижения Креста и его — Обретения известно лишь по поздним русским памятникам. К концу XVI в. относится двухрядная икона, в нижнем ряду которой в трех клеймах представлена подробная история Креста (Сергиево-Посадский музей, инв. 5719. См.: *Николаева Т.В.* Древнерусская живопись Загорского музея. Каталог. М., 1977. Илл. и кат. 235. С. 136–137; *Кузнецова Т.В.* Две иконы «Воздвижение Креста» из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника // II международная конференция «Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России». 4–6 октября 2000 г. Сергиев Посад. Тезисы докладов. Сергиев Посад, 2000. С. 67–69). На одноименной иконе круга Гурия Никитина из церкви Ильи Пророка в Ярославле (около 1681 г.) в верхних углах средника, как бы за храмом, в котором происходит обряд Воздвижения, в двух отдельных клеймах рассказывается история обретения реликвии: слева ее выкапывает из земли юноша с лопатой, перед ним стоит царица Елена в сопровождении свиты, справа — нагнувшийся над открытым гробом святитель в присутствии большой толпы людей прикладывает Крест к умершей. Сходная схема повторяется в святцах на март, где под числом 6 в клейме «Обретение Честного Креста» на фоне города показана царица Елена, которая стоит над встающей из гроба умершей, в то время как патриарх Макарий прикладывает к ее телу крест (см.: *Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 97; цв. воспр.: 1000-летие русской художественной культуры. М.; Schloss Gottorf, 1988. Кат. 165).

³⁴ Великие Миней Четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Сентябрь. Дни 1–13. М., 1868. Стб. 705–707.

³⁵ Краткие сведения о празднике и его источниках см.: *Сергий (Спасский)*, архиепископ. Полный месяцеслов Востока. Т. III. Владимир, 1901. С. 373–376; *Дебольский Г.С.* Дни богослужения православной церкви. Т. I. М., 1996. С. 83–85, ссылки на источники там же; *Скабелланович М.* Воздвижение Честного Креста. Киев, 1915 (репринт: Св. Троице-Сергиева Лавра, 1995). С. 31; *Успенский Н.* Чин Воздвижения Креста (историко-литургический очерк) // ЖМП. 1954. № 9. С. 49–57.

правило, воздвигающим реликвию изображается Макарий Иерусалимский, при котором действительно произошло чудо Обретения святого Древа³⁵.

Уникальный вариант иконы из Лядин, с патриархом Евсевием и Обретением Креста, восходит к тексту анонимного Слова, помещенного в Великих Минеях Четых под 14 сентября с названием: «Явление Константину царю и обретение креста, на нем же повешен бысть Господь наш Иисус Христос...»³⁶. Там рассказывается о предпринятых Еленой поисках Креста, испытании некоего иудея Иуды, по завету отцов сохранявшего в тайне место погребения святыни и указавшего его лишь под давлением царицы. Помолившись, Иуда «взем рыло и препоясавшись, как добрый Авраам, начал копать. Изрывши сажень 12-ть обретоша три креста посыпаны, яже взем несе в град...»³⁷. Далее говорится об испытании ими умершего юноши (а в другой версии Слова — девицы), в тот момент проносимого на одре, и признании Истинным того Древа, которое совершило чудо его воскресения. Крестившегося тогда же Иуду, нареченного Кириаком, поручили епископу, бывшему в то время в Иерусалиме. Но поскольку епископ тогда же и «преставися», Елена задумала поставить на его место Иуду и поручить ему строительство «Великой Вселенской церкви». Для возведения его в архиерейский чин она призвала в Иерусалим Евсевия, «епископа града Римского». В тексте подчеркивается, что Евсевий был тем святителем, который «научил Константина тайне христианской» и распространил веру в Римской земле.

✓ * Икона из погоста Лядины, связанная с ростовской художественной культурой, как видим, демонстрирует иную по сравнению с новгородской иконографическую традицию. По какой причине мастер лядинской иконы (или ее прототипа, что вероятнее) использовал для иконографии именно этот текст, сказать трудно. Однако архаичность схемы и некоторая «неуверенность» композиции свидетельствует об обращении мастера к разным иллюстративным источникам. Замена патриарха Макария на Евсевия напоминает о других вариантах изображения патриарха в сцене «Воздвижение Креста». В миниатюрах на полях византийских Псалтирей встречается изображение Иоанна Златоуста, который в качестве патриарха воздвигает крест на амвоне в сцене «Воздвижение Креста»³⁸. Новгородские иконописные подлинники, описывая сцену Воздвижения, называют патриарха Сильвестром, а местом действия указывают не храм Гроба Господня, а храм Св. Софии в Константинополе, при этом прибавляют описание столпа с конной статуей Юстиниана, известной по иконографии «Покров Богоматери»³⁹. Действительно, папа Римский Сильвестр, которого нередко называют крестителем Константина Великого, согласно Житию сопровождал Елену по Святой Земле и якобы был участником поисков и обретения

³⁶ Великие Минеи Четии... Сентябрь, 13 число. Стб. 724–730. Сходный текст с названием «Слово на Въздвижение честнаго и животворящего Креста» помещен там же, стб. 749–756.

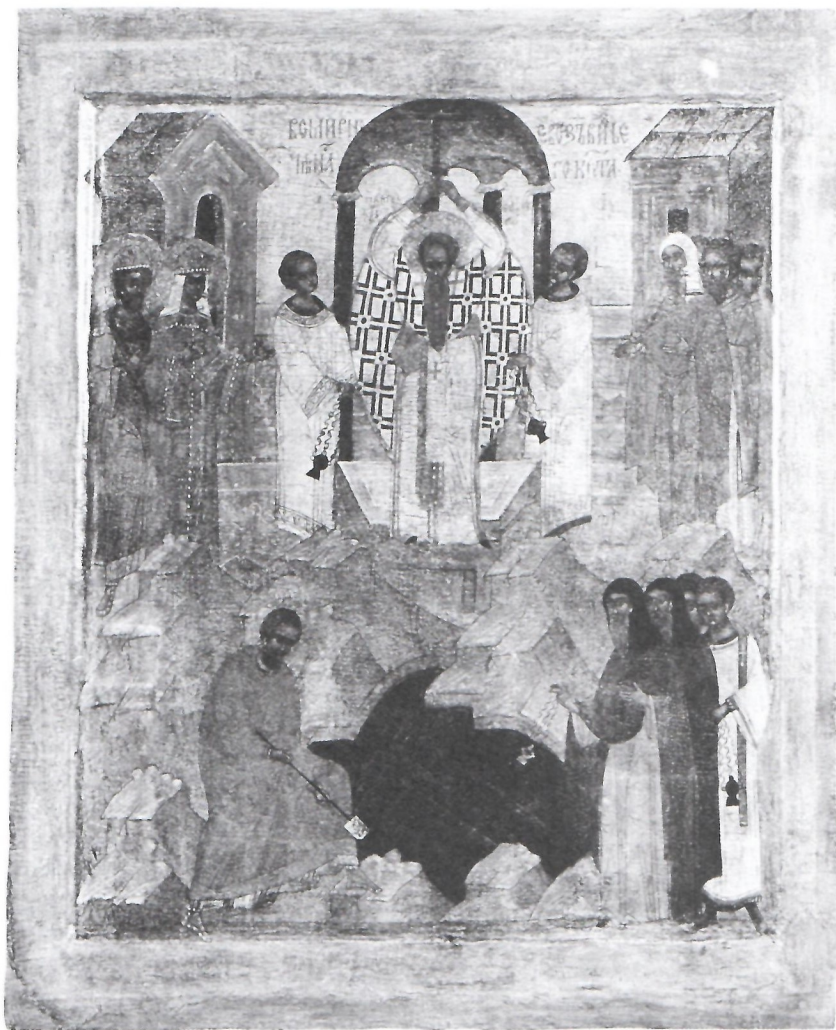
³⁷ Там же. Стб. 728.

³⁸ Cutler A. Liturgical Strata in the Marginal Psalters... P. 22–23.

³⁹ Успенский А. И. Подлинник иконописный, изд. С. Т. Большакова. М., 1903. С. 30. Ил. 7.

⁴⁰ Жития святых на русском языке изложенные, по руководству Четых Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. V. Месяц январь. М., 1904. С. 121–125; Вестник общества древнерусского искусства. М., 1874. С. 75 (под 2 янв).

⁴¹ Красноречивый пример — фреска начала XIII в. Оратория папы Сильвестра в монастыре Четырех мучеников (Сантис Куаттро Коронати) в Риме. Здесь в цикле, посвященном крещению царя Константина папой Сильвестром, помещена сцена обретения трех крестов царицей Еленой, указывающей на истинное древо, воскресившее больного юношу и устанавливаемое на Голгофе. Примечательно, что все известные сцены Обретения Креста в романском и сирийском искусстве — это исторические или нарративные циклы жития Константина и Елены.



*Воздвижение Креста. Икона из Покровской церкви погоста Лядины.
Вторая четверть XVI в. ГРМ*

Креста Господня⁴⁰, после чего «крестил многих иудеев в Иерусалиме». Римская иконография именно его представляет епископом, принявшим святыню⁴¹. На Руси имя Сильвестра прочно ассоциировалось с принятием римскими императорами христианства, и его появление в конце XV — начале XVI в. в сцене Воздвижения, видимо, следует объяснять идеями относительно Москвы как «третьего Рима», получившими широкое распространение в эпоху становления Русского централизованного государства⁴². «Всемирный» характер

⁴² Вероятно, этим объясняется включение его образа в композицию «Поклонение Кресту» на листе новгородского Евангелия XVI в. (РГБ. Ф. 98. № 1051. Л. 10 об), где он изображен в пандан первому епископу Иерусалима Иакову и рядом с фигурами Константина и Елены, с которыми сопоставлены образы крестителей Руси Владимира и Ольги.

праздника имел в виду и автор лядинской иконы, представивший его участником римского епископа Евсевия, что и запечатлел в надписи на верхнем поле⁴³. Таким образом, иконографические особенности лядинского произведения уникальны и никак не связаны с изводом, хорошо известным на Новгородской земле и зафиксированным уже упомянутой софийской таблеткой конца XV в.⁴⁴. Икона из погоста Лядины имеет какие-то другие истоки. Возможно, это была древняя киевская традиция, почему-то удержанная ростовским искусством. Сходная композиция, например, появляется в миниатюрах Радзивилловской летописи конца XV в., где изображен апостол Андрей, водружающий на Киевских горах крест и благословляющий место будущего Киева⁴⁵. Фигура копающего юноши, устанавливающего реликвию, похожа на фигуру Иуды на иконе из Лядин. Примечательно, что в Киеве на месте легендарного стояния апостола была поставлена церковь во имя Воздвижения Креста⁴⁶.

Представленный в иконе из Лядин иконографический извод Воздвижения Креста, совмещающий сразу два события — Воздвижение Креста и его Обретение, не известен византийскому искусству.

В художественном отношении к «Воздвижению Креста» ближе других икон чина оказывается «Успение Богоматери». Их сближает смягченная колористическая гамма, построенная на сочетании светлых зеленых, охристых красок, приглушенной киновари. В ней те же большеголовые фигуры, схоже написано личное письмо, близки по типу архитектурные сооружения. Однако пространственные соотношения здесь гораздо сложнее, внутренний мир образа намного глубже. Композиция, включающая значительное число участников, лишена, однако, перегруженности и многословности. Апостолы, святители и жены оказываются как бы вписанными в очертания стоящих по сторонам ложа палат, освобождая центральное пространство для главного таинства. Необычно поставленное — по диагонали — ложе Марии подчиняет себе пространство всей сцены, вовлекает всех предстоящих в плавное, круглящееся вокруг него движение. Оно начинается с верхнего левого угла от высокой палаты и, охватывая святителей, жен, апостолов, обнимает собой всех присутствующих, заставляя даже архитектуру «разворачиваться» в соответствии с направлением высокого ложа и лежащей на нем хрупкой фигуры Марии. Скругленным фалдам подвешенной к нему завесы вторят силуэты согнутых спин апостолов, очертания мандорлы, фигурная рукоять свечи, необычно сдвинутой от центра к левому краю. Поза сошедшего за душой Марии Христа, фигура которого слегка развернута влево и явно сопоставлена с горящим светильником, подчеркивает момент не внезапного его теофанического явления, а тихого божественного схождения, разлития благодатного

⁴³ Шалина И.А. Воздвижение Креста // Святая Земля в русском искусстве. Каталог. М., 2001. Кат. 30. С. 79–83.

⁴⁴ Широкое распространение в Новгороде образа Воздвижения было связано с торжественным празднованием 14 сентября, которое являлось престольным праздником Софийского собора. Новгородский храм был освящен в 1050 г. накануне этого дня — 13 сентября, в праздник Обновления Храма (Брюсова В.Г. О времени освящения Новгородской Софии // Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 111–113), которым отмечают память о построении Константином и Еленой нового храма над Гробом Господним в Иерусалиме.

⁴⁵ БАН. 34. 5. 30. Л. 3 об. Факс. изд.: Радзивилловская или Кенигсбергская летопись. I. Фотомеханическое воспроизведение рукописи / Изд. ОЛДП, СПб., 1902. Л. 3 об.

⁴⁶ Мальчевский И. Сказание о посещении русской страны св. апостолом Андреем // Владимирский сборник в память девятилетия крещения Руси. Киев, 1888. С. 43; Дмитрий (Самбкин), архиепископ. Месяцеслов святых, всею русскою церковью или местнотимых, с указанием празднеств в честь икон Богоматери и святых угодников Божиих в нашем Отечестве. Каменец-Подольск, 1893. Вып. 3. С. 189.



*Св. Евстафий Плакида. Икона из Покровской церкви погоста Лядины.
Вторая четверть XVI в. Архангельский музей изобразительных искусств*

света. По сравнению с предстоящими Богородице епископами и диаконами апостолы не столько выражают скорбь, сколько приобщаются к чудесному, таинственному видению. Сцена сохраняет камерный характер, исполнена покоем и тишиной. Благостные и смягченные лики напоминают образы «Рождества Христова» и также тяготеют к ростовскому художественному кругу.

В иконе использован один из относительно кратких иконографических вариантов «Успения», без подробностей прощания с умершей Богородицей и событий, сопутствующих ее погребению⁴⁷. Такие простые и лаконичные композиции, получившие широкое распространение в искусстве XIV — первой половины XV в., различались числом изображенных святителей (двух, трех или четырех), плачущих жен и дев, характером мандорлы и позой Христа. Композиция лядинского «Успения», как и рассмотренные памятники, восходит к иконографической схеме, сложившейся в московском и средне-русском искусстве XV в. Она очень близка праздничной иконе из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля⁴⁸, включая две фигуры епископов, симметрично стоящих по сторонам Христа, тенденцию к диагональной постановке ложа (ярче выраженной в лядинском образе), окружение его апостолами (пять слева и семь справа), расположение светильника, сдвинутого от центра ближе к лику Марии и фигуре Петра. Отметим характерную деталь — изображения жен по сторонам фигур святителей, а не над ними в проемах палат, что было более свойственно новгородскому искусству⁴⁹. Следует отметить иконографическое своеобразие композиции, взятой за образец для лядинского праздника: мастер вводит две фигуры диаконов, располагая их за спинами святителей — особенность, не имеющая аналогий в искусстве этого и предшествующего времени. Более подчеркнуто противопоставление апостолов и святителей, возвышающихся не только над учениками, но и над самим Христом. Схождению Бога придается камерный характер, далекий от мистически окрашенных композиций конца XIV — начала XV в. По сравнению с московской иконой, меньше выделена роль жен, фигуры которых на лядинской иконе почти незаметны.

Несмотря на активный и беспокойный характер композиции «Преображения», во многом predeterminedенный иконографической схемой, художественное решение, образный строй и отдельные приемы письма этой иконы оказываются ближе к «Рождеству Христову», чем другие лядинские праздники. Отметим сложное пространственное построение сцены, позы упавших апостолов, жесты и движения которых образуют диагональные оси иконного поля. Вытянутая нога упавшего навзничь Иакова и раскинутые руки Петра вторят очертаниям Фаворской горы, продолжая линии киноарной звезды за фигурой Христа и контуры протянутых к нему рук пророков Ильи и Моисея. Перекликающиеся цветовые пятна драпировок на хитонах пророков и апостолов создают сложное активное художественное поле, доминантой которого становятся светлые одежды Иисуса, контрастно выделенные на киноарном фоне звезды. Ему вторит красный цвет широкого плаща юного Иоанна, упавшего наземь в центре нижнего поля. Необычно слияние фигур апостолов концами плащей в единую замкнутую группу, словно объединенную чудом фаворского прозрения. При этом неестественно сложными, закрученными оказываются концы плащей Иоанна и Иакова. Отметим идентичный с «Рождеством» характер лещадок, их белильные разделки, скупые нитеобразные пробела на одеждах. Сходны тонкие и изящные надписи на иконах «Рожде-

⁴⁷ *Wratislaw-Mitrović L., Okunev N.* La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // *Byzantinoslavica*. Т. 3. Praha, 1931. P. 134—173; *Kreidl-Papadopoulos K.* Koimesis // *RBK*. Bd. IV. Rome: Freiburg: Basel; Wien, 1990. Sp. 136—181.

⁴⁸ *Шенникова Л.А.* Иконографические особенности... С. 83—85. Илл. 14.

⁴⁹ *Смирнова Э.С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV в. М., 1976. С. 229, с библи.

ства» и «Преображения», в то время как на других иконах — «Воздвижении» и «Вознесении» — они другие — толстые и узорчатые.

Композиционные особенности иконы в общих чертах наследуют классическую схему «Преображения», сложившуюся на московской почве в начале XV в., и восходят к рублевской прориси. Для нее характерны контрастная постановка фигуры Христа, облаченного в белый хитон и розоватый гиматий, характер славы с пятью звездчатыми лучами света, позы пророков, словно входящих в сияние славы, три равнозначные горные вершины, расположение и жесты упавших апостолов. Петр изображен в правой части иконы зеркально по сравнению с принятой в древности традицией. Он стоит на коленях и смотрит в сторону пророка Ильи. Фигура поднимающегося с земли Иоанна необычно развернута в сторону Петра. На лядинской иконе иное, чем в московской схеме, соотношение верхней (небесной) и нижней (земной) зон: они сближены и даны как бы в одном плане. Близкие аналогии этой иконе встречаются в памятниках развитого XV в., причем как среднерусского, так и новгородского круга. Отдельные детали восходят к схеме, использованной в «Преображении» из церкви Успения на Волотовом поле второй половины XV в.⁵⁰ Похожи поза апостола Петра с поднятой правой рукой и развевающимся за спиной концом плаща, жест закрывшего лицо Иакова и такая важная подробность, как шагающий, а не стоящий в отличие от рублевской прориси пророк Илья. Однако следует признать, что и эта икона лядинского иконостаса достаточно самостоятельна и не находит прямых аналогий в искусстве рубежа XV—XVI вв.

К более развитому этапу стиля или к несколько иному художественному течению принадлежит «Вознесение», икона более монументальная и конкретная по образному строю, конструктивная по композиции. Она проще по пространственному построению, нарастает элемент иконной геральдичности, симметрии. Большее значение приобретает контур, хотя и сохраняющийся тонкость и изящество линии, важны патетические жесты. Более разработанным выглядит подготовительный рисунок, просвечивающий сквозь жидко положенные краски. Значимее, чем в остальных иконах чина, моделировки одежд и ликов, хотя и здесь они не дают подробной пластической разработки; не используются белильные заливки, фиксирующие освещенные места. Несмотря на то, что отдельные черты иконы — подробный рисунок, взвихренные плащи — отдаленно напоминают приемы новгородских иконописцев, все же очевидно, что необходимо искать иные аналогии. Монументальные и значительные образы ангелов, возносящих славу, не лишены вместе с тем лиризма и хрупкости, лики апостолов, особенно среднего в правой группе и крайнего в левой, просветленные и благодные. Образ полон умиротворенности и покоя. Эти черты, как и золотистый цвет горок, придающий всему произведению теплое мягкое свечение, не позволяют связывать «Вознесение», как и другие лядинские праздники, с новгородской традицией.

Иконографическое своеобразие иконы «Вознесение» сказалось в выборе малого числа присутствующих при вознесении Христа апостолов. Их всего шесть и расположены они строго симметрично. Позы ангелов в верхней зоне — зеркально отраженные. Следует обратить внимание на удаленность возносящегося в славу Христа и подчеркнутое выделение центральной нижней сцены с Богородицею Орантой, окруженной фигурами ангелов и словно отступившими от них немногочисленными апостолами.

⁵⁰ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. Кат. 30. С. 250–251.

✓ Очевидно, что все входившие в рассматриваемый праздничный ряд иконы обладали большим иконографическим своеобразием, редким для ансамбля иконостаса, иконы которого к началу XVI в., как правило, имели вполне устойчивые, сложившиеся композиционные схемы. Примечательно, что своеобразие лядинских икон сказывается не только в редких для этого времени сюжетах, а именно в «Воздвижении Креста», но и в самых обычных для праздничного комплекса. Лядинские праздники, хотя и восходят к иконографическим традициям, сложившимся в иконописи Средней Руси, не находят себе прямых аналогий среди сохранившихся (правда, совсем немногочисленных) праздничных икон этого художественного круга. Это, на наш взгляд, свидетельствует о творческой гибкости мастеров, вовсе не рассматривавших работу над иконостасом далекой погостской церкви как типовой заказ или очередную реплику. Как кажется, это качество было вообще свойственно ростовским иконописцам, обслуживавшим северные храмы своей епархии. Об этом красноречиво свидетельствуют происходящие отсюда иконы, написанные в традициях ростовской живописи, но столь различные и по стилю, и по иконографии. Среди такого же рода памятников, специально созданных новгородскими иконописцами для своих северных земель, встречается гораздо больше повторений одних и тех же иконографических изводов, тиражирования одного и того же образа, однажды найденного варианта стиля, который здесь приобретает заметный провинциальный характер.

✓ Стиль лядинских праздников — подчеркнуто спокойное выражение лиц, «простосердечность» и смягченность образов, золотисто-розовый тон колористической гаммы, гармония в решении каждой из сцен и проникновенный смысл деталей, более всего указывающих на ростовскую художественную традицию, склоняет именно к такой их атрибуции. При отсутствии прямых аналогий отдельным приемам мастеров все же можно найти достаточно близкие примеры. Так, обращает на себя внимание равномерное распределение по всей поверхности больших крупных объемов горок, из которых составлен пейзаж рассматриваемых икон, конструктивность их построения, что живо напоминает памятники ростово-нижегородского круга конца XV — начала XVI в., например «Положение во гроб» из собрания И.С. Остроухова (ГТГ)⁵¹, приобретенное коллекционером в Гордце на Волге, «Преображение» первой половины XVI в. из собрания Нижегородского художественного музея⁵². Следует обратить внимание на характерный нитеобразный рисунок пробелов на одеждах в этой иконе, на устойчивое расположение фигур на лешадках горок, напоминающих горки в лядинских памятниках.

✓ Все немногочисленные публикации, касающиеся лядинских праздников, носят краткий каталожный характер, начиная с каталога IV Реставрационной выставки⁵³, где иконы датируются началом XVI в. и связываются с северными письмами. Впоследствии, например, в каталоге выставки «Итоги экспедиций музеев РСФСР» (1966)⁵⁴, их начали датировать более широко, иногда просто XVI в. Более подробно изучались памятники, принадлежащие Русскому музею. Э.С. Смирнова считала их произведениями первой половины века и связыва-

⁵¹ Розанова Н.В. Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970. Илл. 85.

⁵² Там же. Илл. 86; Балакин П.П. Нижегородский государственный художественный музей. Древнерусское искусство. Каталог. Нижний Новгород, 2001. Кат. 42. С. 34.

⁵³ IV Выставка... С. 18.

⁵⁴ Древнерусское искусство... С. 11, 34—35.

⁵⁵ Данные научной карточки, составленной в 1966—1967 гг. Э.С. Смирновой и хранящейся в Отделе древнерусского искусства ГРМ.

ла живопись икон с северными письмами или среднерусской провинцией⁵⁵. Датировка первой половиной XVI в. сохранилась и в последнем каталоге Архангельского музея, авторы которого, правда, опустили вопрос атрибуции памятников.

— Уточняя время создания икон, следует отказаться от датировки началом XVI в., так как очевидно, что перед нами уже более развитый стиль первой половины, возможно, второй четверти столетия. Об этом свидетельствуют монументальный характер достаточно развитых композиций, отдельные скорописные приемы, увеличение роли линейного, графического начала, отмечаемого для живописи 20–30-х гг. XVI в. При этом произведения еще не утрачивают живописности целого и не повторяют расширенных редакций иконографии, свойственных иконам более позднего времени. Сложный рисунок одежд и характер личного письма сохраняют дух искусства раннего XVI в. и лишены характерных признаков живописи середины столетия.

Труднее решить вопрос о количестве работавших над праздничным чином мастеров. Возможно, это были лишь два иконописца, использовавшие различные образцы, которые и предопределили относительную разницу в пространственных и композиционных построениях. Характер отдельных сцен, таких, как «Воздвижение Креста», явно вызывавших композиционные затруднения мастера, может объясняться сложностью иконографического замысла, до тех пор не знакомого художнику, который впервые соединил разные схемы или переводы. Несмотря на разницу письма, оба мастера, на наш взгляд, принадлежали среднерусскому, скорее всего, ростовскому художественному кругу, может быть, одному из его провинциальных вариантов. Но они никак не могли быть местными, каргопольскими иконописцами, о чем свидетельствуют как высокая живописная культура исполнения икон, так и редкие, разнообразные иконографические схемы, использованные для создания всех рассмотренных праздников. Возможно, этими же художниками были исполнены и некоторые другие части иконостасов лядинских храмов, в том числе иконы деисусного ряда. Такое предположение заставляет существенно пересмотреть сложившуюся в литературе атрибуцию их как памятников новгородской живописи⁵⁶. Явное сходство с праздниками — и в розовом тоне личного письма, и в мягких чертах ликов, и в использовании тонких нитеобразных пробелов, и в плавном характере силуэта — обнаруживает поясной образ св. Евстафия, найденный в той же Покровской церкви (Архангельский музей) (*илл. с. 87*)⁵⁷. К числу весьма близких произведений можно отнести и двухчастную икону «Огненное восхождение пророка Ильи и Димитрий Солунский» (Гос. Эрмитаж)⁵⁸, в колористической гамме которой широко использованы желтые и розовые оттенки. Следует обратить внимание на очень схожее по рисунку исполнение ликов, одежд, особенно горок. Не исключено, что этими же мастерами были написаны и другие иконы, происходящие из церкви погоста в Лядинах.

О том, что Каргопольская земля имела давние и тесные контакты с Ростовской епархией и Ростовским княжеством, хорошо известно. Каргополь, входивший в Белозерское удельное княжество, контролируемое Ростовской кафедрой, был куплен Иваном Калитой⁵⁹. О принадлежности удела владими́ро-суздальским,

⁵⁶ Иконы деисусного чина атрибутированы как новгородские во всех посвященных им публикациях. См. примеч. 10, 11.

⁵⁷ См. примеч. 12.

⁵⁸ См. примеч. 17.

⁵⁹ ПСРЛ. Т. 37. Устюжские и вологодские летописи XVI–XVIII вв. Л., 1982. С. 79.

а потом и московским князьям свидетельствует ряд актов и записей. М.Н. Тихомиров на основании текста одного из каргопольских синодиков пришел к выводу, что в XV в. удел мог принадлежать галицкому князю Юрию Дмитриевичу и его сыновьям⁶⁰. Согласно завещанию Ивана III Каргополь перешел к старшему из его наследников — Василию III. К 1536 г. относится Уставная грамота, определявшая взаимоотношения населения и властей, которая была выдана от имени малолетнего Ивана Грозного⁶¹. Еще через два года, в эпоху боярского правления, сюда, видимо не случайно, была сослана его мамка — Аграфена Феодоровна Челядинина, сестра ростовского боярина Ивана Феодоровича Оболенского, который после смерти Василия III, уже при Елене Глинской, стал фактическим правителем государства⁶². Поэтому нет ничего удивительного в том, что во второй четверти XVI в. в каргопольские земли попадает немало среднерусских икон, а в самых ответственных случаях, для исполнения больших заказов сюда приглашаются мастера из Ростовской епархии. Об этом свидетельствуют памятники, обнаруженные в храмах региона. Помимо лядинских икон, о своем ростовском происхождении красноречиво говорят такие произведения рубежа XV–XVI вв., как «Богоматерь Игоревская с избранными святыми»⁶³ из церкви Флора и Лавра Хотеновской волости, а также деисусный чин из Никольской церкви села Астафьево⁶⁴, высокое живописное качество которых не раз отмечалось исследователями. Примечательно, что церкви, откуда происходят обе иконы, находились на территории каргопольских земель, входивших в состав владений Ростова.

⁶⁰ Тихомиров М.Н. Каргопольские рукописи... С. 486.

⁶¹ См. примеч. 24.

⁶² Пятутин П. Каргопольщина в прошлом и настоящем. Каргополь, 1924. С. 24.

⁶³ Каргополь... С. 67.

⁶⁴ Там же. С. 71, 74–75 (илл.).