

Г.В. ПОПОВ

РУКОПИСНАЯ КНИГА МОСКВЫ

МИНИАТЮРА И ОРНАМЕНТ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV – XVI СТОЛЕТИЯ



G.V. POPOV

THE ART OF HAND-WRITTEN BOOK IN MOSCOW

MINIATURE AND ORNAMENTAL PATTERN
OF THE LATTER HALF OF THE 15TH–16TH CENTURY



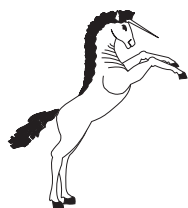
MOSCOW «INDRIK» 2009

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
им. Андрея Рублева

Г.В. ПОПОВ

РУКОПИСНАЯ КНИГА МОСКВЫ

МИНИАТЮРА И ОРНАМЕНТ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV — XVI СТОЛЕТИЯ



МОСКВА «ИНДРИК» 2009

УДК 75/76
ББК 85.14/15
П 58

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 06-04-16268д)*

Попов Г. В.

Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV — XVI столетия. — М.: Индрик, 2009. — 280 с., илл.

ISBN 978-5-91674-044-8

*В книге использованы фотографии
А. И. Комеча, А. А. Плевако, Н. В. Бурмина*

© Издательство «Индрик», 2009
© Попов Г.В., текст, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
О декорации московских рукописей конца XV в. Предварительные замечания	9
Эллинистические мотивы в московском искусстве конца XV в. и их византийские источники	27
О судьбе Киевской Псалтири 1397 г. в конце XV столетия	35
Московская копия конца XV в. с болгарской миниатюры предшествующего столетия.	46
Московская книжная иллюстрация времени Дионисия.	49
Лицевое Евангелие с «записью 1514 г.» и его место в московском искусстве последней трети XV в.	55
Культурно-художественные связи России с Венгрией в конце XV в. К вопросу о ренессансных элементах в московском искусстве	70
Новый памятник круга Буслаевской Псалтири. Из истории деятельности великокняжеской рукописной мастерской 1480-х гг.	85
Государев дьяк Василий Мамырев и лицевая Книга пророков 1489 г. (совместно с В.А. Кучкиным)	95
Дионисий и московская миниатюра. Иллюстрация Лествицы в рукописи Герасима Замыцкого	127
Московская рукопись с миниатюрами конца XV в. из Британского музея (EGERTON. 3045)	151
Евангелие Николо-Песношского монастыря	165
Орнаментация на престольного Евангелия 1499 г. из московского Успенского собора	171

Иллюстрации «Хождения апостола Иоанна Богослова» в миниатюре и станковой живописи конца XV в.	189
Сборник Государственного архива Тверской области, № 1028.	201
Позднетверская рукописная орнаментика. Четвероевангелие конца XV — начала XVI в. из Иосифо-Волоколамского монастыря	209
Миниатюры псковской Палеи 1477 г. О некоторых аспектах развития рукописной иллюстрации грозненского времени	223
Книжная культура XVI в. и художественное оформление Жития Зосимы и Савватия из собрания И.А. Вахрамеева в ГИМ	239
Список сокращений	269
Список иллюстраций	271
Иллюстрации	279

ПРЕДИСЛОВИЕ

Нет ничего прекраснее, чем хорошая книга,
с правильно расположенными колонками
жирных черных букв, с красивыми полями,
с умело вставленными
расцвеченными рисунками.

Но в наше время люди разучились
любоваться книгой: они ее читают.

Бернард Шоу.

Святая Иоанна: Хроника в шести сценах с эпилогом

...И каждый мазочек обдуман, обмыслен.

И в каждый глазочек угодничек вписан.

Марина Цветаева.

Наталья Гончарова: Жизнь и творчество

Истоящий сборник составлен из статей и заметок, появившихся на протяжении 1960-х — начала 1990-х гг. Самая ранняя из работ увидела свет в 1966 г., когда круг интересов автора вполне определился и сосредоточился на вопросах изучения художественного развития Москвы и Твери XIV–XVI столетий. В равной мере — иконописи и монументальной живописи, рукописного оформления.

Увлечение декорацией древних книг во многом объясняется той атмосферой, в которую автор попал, поступив в 1960 г. в Музей им. Андрея Рублева: знакомство с В.Н. Лазаревым и М.В. Щепкиной, их авторитет, почти священный в глазах «рублевцев» старшего поколения; семинары А.Н. Свирина в стенах Третьяковки и Отдела рукописей бывшей Ленинки. Наконец, одно из самых памятных впечатлений начала 60-х гг.: присутствие при пробных работах реставратора В.О. Кирикова по укреплению декора знаменитого Евангелия Хитрово и при съемке той же рукописи фотографом В.В. Робиновым.

Специфика и хронологические рамки коллекции Музея им. Андрея Рублева, обилие вновь раскрываемых в то время произведений московской иконописи конца XV — начала XVI столетия предопределили преимущественное внимание к столичным рукописям этого периода и их рассмотрение в контексте общехудожественного развития.

Успехи тверских экспедиций Музея им. Андрея Рублева обусловили появление работ, посвященных кодексам из Твери и окрестных центров.

Переход в 1966 г. в Институт истории искусств (ныне Гос. Институт искусствознания), в древнерусскую группу, возглавляемую О.И. Подобедовой, во многом способствовал активизации усилий в этом направлении.

С глубокой благодарностью вспоминаются беседы и рекомендации выдающихся специалистов, с готовностью вводивших автора в специфический мир

кодикологии. Помимо поименованных выше В.Н. Лазарева, О.И. Подобедовой, А.Н. Свирина и М.В. Щепкиной это Н.Н. Розов, а также представители более молодого поколения — О.А. Князевская, О.П. Лихачева, В.Б. Кобрин, Н.Б. Тихомиров, В.А. Кучкин, Б.М. Клосс, Т.Б. Ухова, недавно ушедший из жизни Ю.А. Неволин. Нельзя не упомянуть также исключительную доброжелательность сотрудников рукописных отделов тех библиотек и музеев, где приходилось бывать автору.

Публикуемые ниже работы в некоторых случаях претерпели небольшую правку в связи с уточнениями оценок исследуемых памятников и появлением новейшей литературы.

Круг представленных в сборнике рукописей относительно невелик. Одни и те же кодексы упоминаются практически во всех статьях. Поэтому для удобства пользования иллюстративный аппарат размещается в издании соответственно общей хронологии рассматриваемых кодексов, независимо от упоминаний в той или иной работе.

Кульминацией развития декора анализируемых ниже по преимуществу московских памятников, безусловно, является период творчества Дионисия и связанных с его мастерской художников. Несколько образцов книжной декорации тверского происхождения того же времени анализируются с позиций общерусской (точнее все той же московской) культурно-художественной эволюции.

В процессе подготовки я пользовался неизменно любезными и высоко профессиональными консультациями А.А. Турилова, помощью сотрудников Музея им. Андрея Рублева Б.Н. Дудочкина по вопросам библиографии, а в процессе правки и перепечатки рукописи — Т.В. Анатониевой. Также не могу не упомянуть с признательностью И.А. Шалину, инициатива которой подвигла меня на составление публикуемого сборника. Особая благодарность — Российскому гуманитарному научному фонду, руководство которого положительно отнеслось к идее переиздания моих работ прошлых лет в особом томе и профинансировало издание. Наконец, в процессе редакционной и технической работы над ним исключительная помощь автору была оказана редактором издательства «Индрик» Т.А. Агапкиной. Иллюстрационный материал подготовлен или заново снят для настоящего издания фотографом Музея Н.В. Бурминым. Считаю также своим долгом высказать глубокую признательность руководителям издательства «Индрик» К.А. Ваху и С.Г. Григоренко за их терпение и снисходительность.

О ДЕКОРАЦИИ МОСКОВСКИХ РУКОПИСЕЙ КОНЦА XV В.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ
ЗАМЕЧАНИЯ *

Исходя на рубеже 1470–1480-х гг. в принципиально новое качество столицы русского государства (России), Москва и ее великокняжеский двор существенно расширили не только круг, но и сферу общения и контактов с европейским миром. При этом искусство книжного декора, отличающееся в принципе наиболее заметной подвижностью и стилистической восприимчивостью, отреагировало на знакомство с ренессансными формами достаточно ярко. Можно даже говорить о своеобразном дворцовом «Ренессансе» в Москве 1480-х гг.

Именно с этого десятилетия в столичных рукописных книгах наряду с балканским и неовизантийским орнаментом появляются мотивы, заимствованные из западноевропейских рукописей, инкунабул и гравюр. Показательно следующее: несмотря на активность русских связей с Италией, возникших задолго до начала переговоров о женитьбе Ивана III, еще в 60-е гг. XV в., и с Венгрией (в 1482–1490 гг.), где при дворе Матиаса Корвина господствовала ренессансная, итальянская, рукописная традиция, оформители московских рукописей охотнее следуют образцам немецко-нидерландского происхождения. Последние, сохраняя отзвуки условной позднеготической орнаментики, оказываются внутренне более близкими древнерусской традиции. Но и они подвергаются существенной переработке.

По верному замечанию Ю.А. Олсуфьева, русский рукописный орнамент этого времени, «воспринимая черты западного Возрождения, однако, никогда не утрачивает вполне своего отвлеченного характера»¹.

Уже на рубеже XV–XVI вв. принцип копирования (соответствующий как бы первому этапу ознакомления с новым для столичных художников материалом) сменяется более свободным подходом, при котором западноевропейские мотивы нередко органично сочетаются с элементами национального орнамента. Переосмысление декорации немецко-нидерландских и отчасти итальянских гравюрных листов, инкунабул (гравюры в последних иногда раскрашивались от руки)

* Работа представляет отрывки книги «Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в.» (с. 45–46, 66–72), подготовленной в 1969 г. и опубликованной в издательстве «Искусство» в 1975 г.

и рукописей приводит к сложению вполне самостоятельного типа так называемого старопечатного орнамента. Возникнув в первое десятилетие XVI в., он проникает в станковую и монументальную живопись, шитье, прикладное искусство.

В пределах же предшествующего столетия включенные в древнерусские рукописи детали оформления европейских книг и гравюр продолжают сохранять свою ренессансную специфику. В них живет ощущение реальности. Они не утрачивают природы декоративного (в данном случае свободно трактованного, конкретизированного, в отличие от орнаментального) подхода, тем самым создавая иллюзию смены художественного мышления.

Наиболее яркими примерами такого прямого использования являются выполненная по заказу великокняжеского дьяка Василия Мамырева Книга пророков 1489 г. (РГБ, ф. 173, № 20) и рукопись Слов свт. Григория Богослова конца 80–90-х гг. XV столетия, в XVII в. принадлежавшая князю Д.М. Пожарскому и вложенная им в Троице-Сергиеву лавру (там же, ф. 304, № 137). Источником некоторых украшений последней (инициалы, маргинальный орнамент на л. 16) послужили венецианские издания, в частности Календарь 1476 г.²

Параллельно этому меняется тематика заставок. Наряду с западноевропейскими орнаментальными мотивами, которые — начиная с конца 1480-х гг. — все активнее привлекаются к оформлению московских рукописей, происходит обращение к жанрово-декоративным сюжетам. Пример этого можно видеть в заставке, изображающей птиц в фантастических зарослях на л. 381 Четвероевангелия начала XVI в. БАН (Арх., № 1209). Она является почти точной копией с гравюры известного нидерландского художника и ювелира Израеля Ван Мекенема (1440/1450–1503 гг.)³. Вниманием москвичей пользуются также сцены «благочестивого» содержания, вполне уместные в религиозных рукописях. Так, в заставку на л. 36 упомянутой Книги пророков включены полуфигуры музицирующих ангелов в католическом монашеском одеянии. Заставка восходит к так называемому Дрезденскому фрагменту мастера «Берлинских страстей», работавшего в последней трети XV в., — гравюре с изображением Мадонны среди райских кущ в окружении ангелов⁴.

На 82 л. той же рукописи помещена сидящая на ветви аканта птица. Тщательность воспроизведения гравюр (точный источник последней из указанных заставок установить не удалось) сочетается с чисто средневековой трактовкой каждого мотива как цельного, не связанного с окружающим миром. В этом отношении наиболее показательна вторая из приведенных заставок, где заметно тяготение к более привычному абстрагированию растительных форм.

Оформление московских рукописей этой группы свидетельствует об определенных изменениях в русской культуре последних десятилетий XV — начала XVI в. и прежде всего о росте — по крайней мере внешне — светских элементов в изобразительном искусстве.

Определенно светское содержание имеет фигура юноши в заставке рукописи 1480-х гг., включающей Псалтирь с воследованием, множество «слов» и отрывков назидательно-богослужебных сочинений из Троицкого собрания РГБ (ф. 304, № 308, л. 41) — по имени опубликовавшего ее исследователя она получила название Буслаевской Псалтири⁵. Юноша в одежде западного (видимо, итальянского) покроя и высокой шапочке сидит среди трав. В правой руке он держит кубок, а в левой, отстраненной, зеркало, в которое смотрится. Ф.И. Буслаев считал юношу

царем Соломоном, однако с этим трудно согласиться. Фигура молодого человека в заставке свободна от каких бы то ни было иконографических ассоциаций. Она — плод творческой фантазии мастера и находит отдаленные параллели лишь в современном европейском искусстве, где изображения с зеркалом были необычайно популярны. Там, как и в античности, зеркало служит аллегорией самопознания, а кубок — олицетворением чаши жизни. Заставка имеет определенный иносказательный смысл, приуроченный к общему содержанию рукописи: следующий за нею текст Псалтири — он имеет подзаголовок «Поучение на благочестие и на отметание противных» — рисует достойного, «блаженного» мужа (Пс. 1: 1–3). Им, помимо самого царя Давида, изображенного в качестве инициала на том же листе, по мысли иллюстратора рукописи, и является юноша.

Аналогичный характер имеет заставка перед 14-м словом свт. Григория Богослова в упомянутой рукописи Д.М. Пожарского (л. 381). Разница лишь в том, что юноша здесь держит ветвь по типу персонажей многочисленных гравюр и свиток (а, может быть, «зерцало») с текстом «Другъ веренъ паче злата». Надпись является точной цитатой из того же 14-го слова свт. Григория (л. 381). Благодаря тексту заставка, как и в Псалтири, приобретает связь — в данном случае более внешнюю — с содержанием рукописи.

Аллегория, до этого почти неизвестная в древнерусском искусстве, становится особо притягательной. Аллегорически-иносказательный смысл получают некоторые изображения в миниатюрах Радзивилловской летописи 80–90-х гг. XV в. (БАН, 34.5.30; на л. 155, 155 об., 157, 158, 162, 164, 165). Среди них змея — олицетворение степи и враждебного кочевого народа (л. 155), медведь — символ леса и лесного народа (л. 155 об.); на л. 165 лев выступает как эмблема Юрия Долгорукого. Помимо этих более или менее традиционных литературно-фольклорных и геральдических образов здесь содержатся аллегории явно западного происхождения, как, например, многочисленные (особенно с л. 167) фигуры герольдов, выступающих в качестве эмблемы начала или завершения военных действий⁶. Западноевропейское происхождение имеет и иносказательное изображение обезьяны, грызущей плод, в сцене бегства «тороков» и «берендеев» из Русской земли (л. 158). Этот мотив получил чрезвычайно широкое распространение в ренессансном искусстве. Его аллегорическое истолкование разнообразно. Обезьяна служит намеком на непостоянство, суетность и тщеславие, безрассудство и глупость. Все эти пороки в равной степени приемлемы для интерпретации миниатюры. Необдуманность действий соседних с «русью» племен могла вызывать широкий круг ассоциаций у современного читателя, уже достаточно знакомого с западной традицией.

Процесс усложнения структуры произведения аллегорическими изображениями параллелен постепенному повышению роли символики и затронул также монументальную и станковую живопись конца XV в. В последней, несомненно, был учтен опыт рукописных памятников (икона «Апокалипсис» 80–90-х гг. XV в. в кремлевском Успенском соборе). Правда, в широких масштабах это было сделано позднее, уже в следующем столетии, когда типично средневековый символизм, даже в своих наиболее разработанных вариантах, стал казаться слишком общим, недостаточно заостренным в своем содержании. Расширяя сюжетные (литературные), а также художественные возможности русского средневекового искусства, аллегория конкретизировала замысел, делала его истолкование более гибким, а ассоциации зрителя — направленными. Одновременно она, как и всякий ком-

ментарий, в конечном счете ограничивала, обедняла внутренний смысл произведения. Символизм изобразительного искусства «классического» средневекового периода (в данном случае до начала XVI в., когда развитие древнерусского искусства шло в едином русле со всем греко-славянским миром) подменился широким, но твердо очерченным кругом иносказаний, а его многогранность — строгой заданностью развития мысли.

Подчеркнуто светский характер ранних рукописных аллегорий (вполне уместный в летописи) получает объяснение при учете не только активности западноевропейских связей России в последней четверти XV в., но и изменений внутренней структуры государства, роста правительственного аппарата, основой которого являлось дьячество. Светский элемент типичен для любого средневекового искусства в периоды крупных государственных образований. Так было и в России, где в силу сложившихся условий использовались готовые ренессансные формы. Не случайно большинство рукописей отмеченной группы в свое время принадлежало светским лицам, близким к великокняжескому кругу. Некоторые из них имели прямое отношение к вопросам государственного управления, а один — заказчик Книги пророков 1489 г. дьяк Василий Мамырев — являлся крупнейшим представителем государственного управления при великом князе Иване III.

Есть основания полагать, что большинство западноевропейских мотивов в московских рукописях конца XV в. появилось в стенах мастерской при великокняжеской казне (можно думать, что образцами для некоторых из них послужили посольские грамоты и дары). Нет необходимости связывать эти явления с деятельностью какого-либо определенного лица, будь то София Палеолог или печатник Бартоломей Готан⁷. Приток новых мотивов в оформлении московских рукописей обусловлен прежде всего причинами внутренними. Примечательно, что в украшениях одной из древнейших рукописей перечисленной группы упомянутой Булаевской Псалтири, открывающей волну «фряжских» влияний, наряду с последними широко использован широкий круг южнославянских и восточных источников.

Начиная со второй половины XV в., параллельно с имитацией западноевропейского готического и ренессансного шрифта (тенденция к которой заметна с 1480-х гг. и первоначально охватывает круг лишь московских памятников: Псалтирь (РГБ, ф. 304, № 315); Книга пророков 1489 г.; особенно Слова свт. Григория Богослова и т.д.), в русских рукописях наблюдается увлечение греческим минускульным письмом. Выходя за рамки рукописной традиции, «греческое письмо» проникает в иконопись. В самих же рукописях «византинизация» не ограничивается областью каллиграфии. Она проявляется в орнаментике и миниатюре. В последней заметен интерес к мотивам, сохраняющим эллинизированную традицию.

Обычным для того времени становится изображение автора с вдохновляющей его музой (Софией, Премудростью Божией) и рекой как символом знания. Такие миниатюры имеются в рукописи Слов свт. Григория Богослова князя Пожарского (л. 1 об.), Сборнике Житий и сочинений свт. Григория Богослова и Григория Синаита 1490-х гг. из Научной библиотеки МГУ, 2 С1. 295 (в последней копируется лицевое изображение первой рукописи). В иконописи и стенной росписи эти сюжеты также нашли место (Рождественский собор Ферапонтова монастыря 1502 г.).

Круг источников, используемых московскими миниатюристами на протяжении последней четверти XV — начала XVI в., был необычайно широким.

В одном из памятников этого периода, Богословии Иоанна Дамаскина с прибавлениями конца XV столетия, вложенном келарем Андреаном Ангеловым в Троице-Сергиев монастырь (РГБ, ф. 304, № 177), на л. 266–269 об. помещены восходящие к античной традиции олицетворения месяцев. Они получили повсеместное распространение в европейском искусстве, но в наиболее «чистом» виде их иконография сохранилась в искусстве византийского круга. Аллегории месяцев года были довольно популярной темой иллюстраций астрономических и астрологических трактатов (Космография Птолемея) и евангельских канонов, всплывая в периоды антикизирующих увлечений (XI–XII вв.). В троицкой рукописи они помещены в медальонах (их порядок соответствует мартовскому календарному стилю). В изображениях девушки, рвущей цветы с дерева (май), сенокоса (июнь), жатвы (июль), охоты (октябрь), озимой пахоты (ноябрь) заметно тяготение к жанровой интерпретации сцен. Само же появление миниатюр определяется интересом к «классическому» наследию. Миниатюры сопровождаются комментарием, который в контексте с ними приобретает в отдельных случаях подлинную поэтичность, несмотря на преобладающую в его тексте практическую бытовую направленность («речь» ведется от лица месяцев); так, «Март» говорит: «Аз воины на всеоружество извожу, меча же изощреваю и привлачу к бранем. Землю чюжу любовне подая воином, еи оубо показуя и поучая...»; «Май»: «Аз подавая шипкы бл(а)г(о)вонны, иже ползоуеть в малодшие (т. е. когда молоды душой. — Г.П.), и цвет кринов красен, траве оутверъжая и оукрепляю...»

Цикл олицетворений месяцев не был приурочен к русскому сельскохозяйственному году, и некоторые изображения остались не понятными миниатюристам конца XV в. (например, сентябрь).

К аналогичному по типу источнику восходят иллюстрации Физиолога в сборнике рубежа XV–XVI вв. (РГБ, ф. 247, № 676, л. 322–344). Разница лишь в том, что рисунки зверей, в отличие от изображений месяцев предшествующей рукописи, в большей степени приспособлены к интересам и пониманию русского читателя.

Сложность и некоторая искусственность западноевропейских по типу аллегорий, бытовая занимательность и эллинизирующий характер ряда миниатюр создают чисто внешнее сходство московской рукописной иллюстрации 80–90-х гг. XV в. и первых лет следующего столетия с ренессансной художественной культурой. Античные и возрожденческие мотивы свидетельствуют о наметившейся тенденции к выходу за рамки устойчивого иллюстративного арсенала, интересе к светской проблематике, стремлении тематически насытить рукопись, создать почву для интеллектуальной «игры» образованнейших умов столицы. В монументальной и станковой живописи заметны те же процессы. Но здесь они проявляются позднее и обретают внешне более традиционные формы, теряя ощущение индивидуальности как проявления сугубо личных вкусов владельца того или иного рукописного кодекса. Тематика стеной рукописи и иконописи всегда была более значимой общественно по сравнению с миниатюрой. С конца века данная черта делается особенно заметной, определяющей.

Показательно, что заказчик Книги пророков, великокняжеский дьяк Василий Иванович Мамырев, оказывается вкладчиком иконы «Символ веры», возможно, приуроченной им к освящению Благовещенского собора 9 августа 1489 г.⁸ В иконе в новом для древнерусского искусства и не лишенном полемической заостренности соединении были представлены извечные нормы православной

догматики. Благовещенская икона Мамырева позволяет видеть в нем не только человека образованного (об этом можно судить по написанному им Октоиху 1455 г. и заказанной Книге пророков 1489 г.), но и тонко чувствующего общую направленность развития современного ему искусства. Его заказы 1489 г. («Символ веры» не сохранился до нашего времени) являются этапными памятниками как с точки зрения духовного смысла и иконографического замысла, так и в стилистическом отношении (оформление Книги пророков). Добавим, что благодаря разносторонности интересов дьяка Василия Мамырева до нас дошел исключительный памятник — «Хождение за три моря» Афанасия Никитина (Мамыреву принадлежали тетради с записями самого путешественника)⁹.

Вторая половина и в особенности последняя четверть XV в. дают в руки исследователей разнообразный материал о заказчиках произведений искусства (в данном случае речь идет не только о великом князе и членах его семейства или митрополите, всегда с той или иной степенью активности выступавших в роли «меценатов»).

Пожалуй, первое место в их ряду занимает ростовский архиепископ Вассиан Рыло, заказчик иконы-складня работы Амвросия 1456 г., ковчега-мощевика 1463 г. (оба в Сергиево-Посадском музее-заповеднике), а также иконостаса в виде деисуса, праздников и пророков московского Успенского собора, выполненных около 1480–1481 гг. под руководством Дионисия.

Крупным «меценатом» был также Иоасаф Оболенский, вслед за Вассианом занимавший с 1481 по 1488 г. Ростовскую кафедру. К 1485 г. он строит и освящает Ризоположскую церковь на Бородаевом озере близ Ферапонтова монастыря, украшенную силами московских и ростовских художников, а по оставлении архиепископского сана, как можно полагать, строит на собственные средства Рождественский собор в том же Ферапонтовом монастыре (между 1488 и 1490 гг.) и, по-видимому, приглашает для его росписи Дионисия с сыновьями. Кроме этого, он был заказчиком толкового Апостола 1486 г. (ГИМ, Увар., 148).

Важная роль в качестве заказчика произведений искусства, как указывалось, принадлежала Василию Мамыреву. Его родственник, также великокняжеский дьяк, Даниил Куприянович Мамырев известен как владелец и наиболее вероятный заказчик рукописи Шестоднева свт. Иоанна экзарха Болгарского 1480–1490-х гг., данного им среди других вкладов в 1518/1519 г. в Иосифо-Волоколамский монастырь (РГБ, ф. 113, №443). На обороте его первого листа имеется изображение свт. Василия Великого, скопированное с миниатюры болгарской рукописи Слов свт. Василия Великого конца XIV в. (РГБ, ф. 304, №129, л. 18 об.). Иллюстрацию Шестоднева сопровождает греческий текст, а его заставка с павлинами перед чашей на л. 2 восходит к греческой или южнославянской рукописи также предшествующего столетия. Даниил Мамырев был заметной фигурой при дворе Ивана III, человеком, по долгу службы сталкивавшимся и общавшимся с итальянцами (в Италии он был в качестве посла в 1493–1494 гг.), греками, немцами, присутствовавшим на приеме иностранных послов. Как казенный дьяк (в этой должности он упомянут в духовной Ивана III 1504 г.) Даниил имел доступ к великокняжеской казне, к хранящимся там книжным богатствам и наиболее драгоценным произведениям искусства. Здесь могли сформироваться вкусы и повышенный интерес Мамырева к византийскому и южнославянскому рукописному и художественному наследию, которые выделяют его среди основной массы заказчиков и вкладчиков конца XV — начала XVI в.

Список московских «меценатов» времени Ивана III можно было бы продолжать. Однако он важен не сам по себе, а в связи с теми или иными сохранившимися произведениями. В данном случае существенно, что приведенный материал свидетельствует о той значительной роли, которую занимали в художественной жизни последних десятилетий XV в. представители правительственного аппарата — дьяки (начиная со Стефана Бородатого, заказчика ростовского белокаменного креста 1458 г., в Ростовском музее-заповеднике). С той же средой был связан и Герасим Замыцкий, владелец рукописи Лествицы и Паренесиса Ефрема Сирина начала XVI в. с двумя миниатюрами (РГБ, ф. 113, № 17).

Все они способствовали расширению тематики московского искусства, придавая ему дворцовый и отчетливо городской, книжно-интеллектуальный характер. Воздействие книжной культуры, глубокой богословской осведомленности, позднее приобретающей черты своеобразного духовно-догматического эстетизма, сказались на многих произведениях столичного искусства конца XV столетия.

Традиционные и устоявшиеся, заимствованные некогда из южнославянских стран и византийского искусства (циклы Вселенских соборов и Акафиста), переработанные и создаваемые заново («Символ веры», «Шестоднев», «Апокалипсис», житийные иконы московских митрополитов святителей Петра и Алексия и преподобных Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Дмитрия Прилуцкого), предельно простые и подчеркнута усложненные сюжеты, появившиеся в столичной живописи того времени, помимо традиционных в эпоху средневековья задач были призваны осветить многообразные проблемы. В их число входили и обоснование существующего положения Москвы как столицы и удела Богоматери, и прославление великокняжеской власти, и связанное с этим осмысление исторического (в рамках феодальных представлений) процесса централизации, и отпор еретическим «шатаниям». При осуществлении последней из названных целей московское изобразительное искусство, естественно, не могло избежать полемической направленности. Но до первой трети XVI в. ее проявления были ощутимы лишь в выборе тематики. Художественное решение большинства работ, выполненных в конце предшествующего столетия, продолжало базироваться на классических для древнерусского искусства принципах. Однако наблюдаемая в них тенденция к усложнению программы, лежащей в основе группировки сюжетов — своего рода отдельных «положений», — в единое целое как «систему доказательств» придавала им характер энциклопедической всеобщности, универсальности («Шестоднев», «Символ веры»). Подобные памятники — а их, судя по имеющимся нарративным материалам и источникам, было немного — послужили фундаментом для создания догматических «обзоров» середины XVI столетия.

Наличие в московском искусстве рассматриваемого периода реакции на еретическое «шатание» не подлежит сомнению. Однако названные сюжеты и тематические циклы, получившие распространение к концу XV — началу XVI в., или были уже достаточно известными русским художникам ранее, или затрагивали и иллюстрировали устойчивые, вполне общеизвестные ортодоксальные положения. В последнем случае они так или иначе должны были содержать ответ на антиклерикальные и еретические выступления. Но преувеличивать полемическую заостренность подобных памятников нет оснований. Центральным предметом споров, а следовательно, и реакции на них, были главным образом проблемы троичности, природы второго лица Троицы — Бога-Сына, и Богоматери.

Наилучшим же ответом на иконоборческие воззрения по тем временам являлось само изобразительное искусство, не только его догматическая «чистота», но и его художественные достоинства (последнее положение определенно высказано в относящихся к концу XV в. и связываемых с прп. Иосифом Волоцким «Послании к иконописцу» и «Словах о почитании икон»).

При рассмотрении проблемы еретического движения того времени необходимо учитывать запутанность и даже некоторую искусственность данных, которые можно извлечь из анализа документов и сочинений представителей антиеретической группировки. Так, например, в Послании новгородского архиепископа Геннадия суздальскому епископу Нифонту 1488 г. имеются следующие строки: «А zde се обретох икону у Спаса на Ильине улице — Преображение з деянием, ино в праздницех обрезание написано — стоит Василие Кисарийский, да у Спаса руку да ногу отрезал...»¹⁰. Этот отрывок давно стал хрестоматийным примером новгородского еретизма. Между тем описанная Геннадием сцена представляет собой редкую, но известную на Балканах в XIII в. композицию (вариант так называемой Службы святых отец — «Служба Василия Великого»), где наглядность евхаристического акта, причащения телом Христовым, доведена до предельного натурализма. То, что эта сцена являлась одним из клейм храмовой иконы церкви Спаса Преображения на Ильине улице, расписанной Феофаном Греком в 1378 г., позволяет считать ее едва ли не принадлежащей кисти знаменитого византийца или одного из его помощников.

Таким образом, уже этот факт говорит о необходимости крайне осторожного подхода к материалам, касающимся ересей XV в. Полемический пыл, а иногда и полная беспомощность в вопросах иконографии (как в изложенном с новгородским архиепископом случае) или заведомая фальсификация — по соображениям чисто политического характера — делают их крайне уязвимым источником. Показательно, что связанные с еретическими либо близкими к их кругам произведения, предвосхищая общее развитие, сыграли (или должны были сыграть) немаловажную роль в последующем усложнении ткани изобразительного искусства. Основанием для этого гипотетичного заключения может служить один из немногих памятников того времени — миниатюра Сборника библейских книг 80–90-х гг. XV в. Ивана Черного (РГБ, ф. 310, №1, л. 2 об.), изображающая архангела Гавриила, вручающего свиток пророку Моисею. Сюжет миниатюры восходит к тексту апокрифического содержания из Повести временных лет, перифразой которого является надпись на свитке в руках архангела. Проявление интереса к летописной записи — сюжет миниатюры, несомненно, был продиктован художнику самим дьяком Иваном Черным — вполне закономерно для образованного переписчика и частично составителя Еллинского летописца (второго вида), помеченного им 1485 г.¹¹ Выбор апокрифического мотива в качестве иллюстрации — тем более библейского текста, послужившего источником многочисленных апокрифов, — не был ни принципиально новым, ни идущим в разрез с общепринятыми нормами древнерусского сознания и искусства актом. Он органично связан с общей направленностью искусства 80–90-х гг. XV в. к сюжетному и тематическому обогащению изобразительных форм.

Неизмеримо более важным представляется наметившееся в миниатюре стремление расширить границы ее художественного воздействия. Прихотливый рисунок свитка, ставшего как бы полноправным компонентом произведения, де-

ляет композицию перенасыщенной, динамичной, несмотря на статичность персонажей. «Драматизация» применяется здесь как средство, наиболее точно соответствующее раскрытию содержания, изображению «страшного», т.е. недоступного человеческому познанию видения. Данные качества, как и последовательно осуществленный принцип тщательного текстового комментирования сцены, предвосхищают художественные решения следующего столетия, вершиной развития которого явилась грозненская эпоха.

Показательно, что отмеченный эффект был достигнут далеко не первоклассным и, скорее всего, приезжим провинциальным художником, в то время как собственно московские мастера на протяжении конца XV и первых лет XVI в. сохраняют привязанность к гармонически ясным построениям. Не случайно спустя несколько десятилетий, во второй четверти — середине XVI в., столичные иконописцы, пытаясь выйти из-под обаяния творчества своих предшественников, преемников Дионисия, в поисках более острых художественных решений обращаются к традиции периферийных центров. Последние уже не могли оказать решительного воздействия на ход развития столичной живописи, но тем не менее значительно обогатили арсенал средств мастеров макарьевского и грозненского окружения¹².

Размах строительных и художественных работ требовал не только новых форм их организации (в этот период наблюдается некоторая стабилизация состава артелей — один из признаков их будущего перерождения в постоянные мастерские). Он делал внутренне закономерным вмешательство представителей великокняжеской и митрополичьей власти в художественную практику.

Внимание правительственных кругов и церкви к разрабатываемой заново на протяжении последней четверти XV — первых лет XVI в. тематике изобразительного искусства вполне объяснимо. Более того, можно предполагать, что им принадлежала инициатива возникновения многих новых тем или обращения к сюжетам, не входившим ранее в поле зрения древнерусских художников. Сказанное, естественно, может быть отнесено к наиболее крупным циклам, в том числе таким, как житийные иконы «устроителей» Московского государства, митрополитов святителей Петра и Алексия.

Подобное положение должно было привести — и в итоге привело — к постепенному перемещению мастеров на роль прямых исполнителей замыслов, рождавшихся вне художественной среды и нередко шедших в разрез с возможностями современного искусства. Сложность и многосоставность содержания новых композиций должна была отводить иконописцам при работе над ними область чисто ремесленную. Вызванная к жизни предшествующим этапом развития искусства категория художников-философов исчезает. Последним таким художником был Дионисий, собеседник и адресат прп. Иосифа Волоцкого, получивший в житийной литературе оценку «мудрого». С начала XVI в. труд художника перестает оцениваться с точки зрения его духовного содержания. Это положение, по существу, было узаконено Стоглавым собором 1551 г.

Указанный процесс был параллелен процессу снижения общественной значимости иконописцев, превращению их в одну из разновидностей мастерского люда. Достаточно вспомнить состояние семьи Дионисия — ей принадлежали деревни, высоко ценимые к концу XV в. произведения кисти Андрея Рублева, — наконец, вспомнить материальную оценку художественных работ в XV в., сопоставив ее с имеющимися материалами и документами следующего столетия, чтобы

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ГЕННАДИЙ ВИКТОРОВИЧ ПОПОВ

РУКОПИСНАЯ
КНИГА МОСКВЫ

МИНИАТЮРА И ОРНАМЕНТ

ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ

XV — XVI СТОЛЕТИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»

Редактор *А. Н. Торопцева*
Оригинал-макет *А. С. Старчеус*

По вопросу
приобретения книг
издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 938-01-00
indric@mail.ru

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции (ОКП) —
95 3800 5

Формат 70×100¹/₁₆. Печать офсетная.
28,0 п. л. Тираж 800 экз.



МѢСЯЦЪ МАРТЪ

ѢЗНАУААѢ БѢ СЛОВО . И СЛОВО БѢ
КЪ БОУ , И БѢ БѢ СЛОВО . СЕБѢ И
И С О Н И КЪ БОУ . ВЪ СѢ ТѢ МЪ БЫ
ША . И БЕЗ НЕГО , НИ ЧТО ЖЕ БЫ ,
ЕЖЕ БЫ . ВЪ ТО МЪ Ж ИВО ТѢ ,
И Ж ИВО ТѢ С ВѢ ТЬ Ч Л К О М
И С ВѢ ТЬ ВЪ ПѢ МѢ С В П И
Т С А , И ПѢ М А Е Т О Н Е О Б Ъ А
П Т Ъ . Б Ы Ч Л К Ъ П О С Л А Н Ъ Ш Б Т А , И
М А Е М О І Ѡ А Н Н Ъ . С Ѣ П Р І Н Д Е В Ѣ
С ВѢ Т Е Л С Т В О , Д А С Ѣ Т Е Л С Т В О