

# НОВООТКРЫТЫЙ ПАМЯТНИК СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ ИВАНА ГРОЗНОГО

(ИКОНА «ИОАННА ПРЕДТЕЧИ» ИЗ МАХРИЦКОГО  
МОНАСТЫРЯ)

М. Е. ДАЕН

**С**реди произведений живописи, собранных за последнее десятилетие в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева, заслуживает особого внимания икона с изображением Иоанна Предтечи крылатого, так называемого «Ангела пустыни»<sup>1</sup>. Иконография произведения типична для XVI века. Иоанн Предтеча представлен в рост, облаченным в гиматий и власяницу. За плечами Иоанна мощные, широко раскрытые крылья. В левой руке, отведенной в сторону, — чаша с «усекновенной» главой и длинный крестчатый посох; правая — поднята к груди в именованном благословении (стр. 208, вклейка 211).

Подобная иконография, сложившаяся еще в византийском искусстве, получила название «Иоанн Предтеча с усекновением». По мнению Ф. И. Буслаева, крылатый тип Предтечи должен означать не лицо историческое, а «священный идеал, вознесенный из здешнего бытия в горний мир как существо небесное, ангельское. Поэтому, не подчиняясь закону природы, он имеет две головы: одна на нем, другую держит в сосуде или на блюде в руке»<sup>2</sup>. Основой символики крылатого Иоанна Предтечи явился текст самого Евангелия: «Яко же писано в пророках: се аз посылаю ангела моего пред лицом твоим иже уготовит путь твой пред тобою»<sup>3</sup>.

Крестчатый посох, так же как и чаша, символизирует мученичество Иоанна<sup>4</sup>. Развернутый вниз от чаши свиток раскрывает проповедь покаяния: «Покайтесь

<sup>1</sup> МиАР, инв. № 261, р. 156,5 × 98. Доска — липовая, шпонки встречные, врезные, левкас с паволокой. По стыку доски разошлись, образовав на лицевой стороне трещины. Икона происходит из Александровского краеведческого музея. Реставрация была произведена в 1961 году художником-реставратором А. В. Кириковым. На иконе имелись следующие записи: фон, доличное, лицо, ноги, руки имели двойную запись XVIII и XIX веков и слой олифы XIX века. Позем и чаша с «усекновенной» главой были прописаны в XVIII веке. Сохранность иконы неодинакова: наиболее сохранной оказалась живопись лица, рук, ног; на фоне, поземе и на одеждах много мелких утрат, крылья сохранились фрагментарно: начальны подпортки крыльев, остальное — запись XVIII века. Утрачена живопись на свитке. На нем оставлен текст XVIII века. Надпись гласит: «Се вдех и свидетельствах о мне яко се есть агнец божий вземляй грехи всего мира. Покайтесь приближе бося царство небесное, уже секира лежит при корне древа всяко убо древо посекается».

<sup>2</sup> Ф. И. Б у с л а е в. Общие понятия о русской иконописи. — «Сборник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее на 1866 г.». М., 1867, стр. 79.

<sup>3</sup> Марк, I, 1—2; Матфей, XI, 9—10; Лука, VII, 26—27.

<sup>4</sup> Emile M a l e. Le type de saint Jean Baptiste dans l'arts et ses divers aspects. — «La Revue littéraires, histoire, arts et sciences des deux mondes». Paris, 1951, № 5, стр. 51.



Икона «Иоанн Предтеча — ангел пустыни» из Махрицкого монастыря.  
60-е годы XVI века. МиАР



Голова Иоанна Предтечи. Деталь иконы из Махрицкого монастыря

приближе бо ся царство небесное, уже бо и секира при корне древа лежит, всяко убо древо посекается»<sup>5</sup>. В качестве иллюстрации этих слов в правом углу на фоне позема помещено условное деревце с коричнево-бурой, пронизанной светло-голубыми бликами кроной, и красная секира, прислоненная к стволу.

Одним из ранних иконографических изводов крылатого Иоанна Предтечи является греческая мозаика, на которую ссылался А. Уваров. Она находилась на фасаде монастыря св. Георгия в Палермо<sup>6</sup>. В конце XIII и в начале XIV века подобные изображения чрезвычайно распространились в Сербии, например во фресковых росписях церквей в Арилье (1297—1299 годы), Старо-Нагоричино — 1317 год, Лесново—1349 год, Псаче — вторая половина XIV века, в Чюрчере (1309—1314 годы), в Дечанах — 1348 год<sup>7</sup>. По свидетельству архимандрита Макария, иконы крылатого Иоанна Предтечи с «усекновением» находились в иконостасах церквей Феодора Стратилата на Софийской стороне в Новгороде и в церкви Покрова Богородицы в Новгородском кремле<sup>8</sup>.

Из близких аналогий нашему памятнику отметим небольшую икону миниатюрного и очень изысканного письма из ГТГ<sup>9</sup>. На ней Иоанн Предтеча изображен en face на светло-зеленом поземе, среди деревьев, разделенных тонким золотым ассистом, с высоко поднятыми, мягко очерченными крыльями, придающими его фигуре какую-то устремленность вверх. Кроме этого иконографического извода, существуют другие варианты. Так, зачастую вместо «усекновенной» главы в чаше, которую держит Иоанн Креститель, помещается изображение предвечного младенца<sup>10</sup>.

Среди прототипов подобной иконографии можно отметить рельеф на лицевой стороне кресла Максимиана в Равенне VI века, где Предтеча изображен в рост, en face, но без крыльев. Правая рука с вытянутым указательным пальцем высоко поднята кверху, в левой он держит диск с изображением агнца. По сторонам Иоанна в молитвенных позах стоят четыре евангелиста, держащие в руках евангелия<sup>11</sup>. Идея, вложенная в эту композицию, такова: Иоанн, обращаясь к предстоящим евангелистам, свидетельствует им агнца — Христа, или грядущего Мессию<sup>12</sup>. Известно также о серебряной латеранской статуе Иоанна, указующего перстом на агнца; статуя<sup>13</sup> погибла в 410 году во время разрушения Рима Аларихом. Он был представлен также указующим перстом на агнца.

<sup>5</sup> Хотя текст надписи относится в XVIII веку, однако смысл ее остается неизменным и для XVI века, что подтверждается многими произведениями с подобной иконографией.

<sup>6</sup> При перестройке монастыря в 1769 году эта мозаика погибла, но рисунок с нее был скопирован и приведен в сочинении о Крестителе итальянского учебного Пачиауди, см. А. Уваров. Сборник мелких трудов, т. I. М., 1910, стр. 105.

<sup>7</sup> Н. Л. Окунев. Арилье. Памятник сербского искусства XIII в. — «Seminarium Kondakovianum», v. VIII. Praha, 1936, стр. 235—236; «Starine Kosova i Metoxyie», т. II—III. Cetinje, 1963, илл. 34; G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, Paris, 1962, табл. 47.

<sup>8</sup> Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях, т. II. М., 1860, стр. 118.

<sup>9</sup> ГТГ, инв. № 14709, р. 26 × 21. В. И. Антонова и Н. Е. Мневая. Каталог древнерусской живописи, т. I. М., 1963, стр. 353, № 253.

<sup>10</sup> Такова, например, храмовая икона из церкви Иоанна Предтечи на Опоках в Новгороде, которая, по утверждению арх. Макария, была написана в XII веке неизвестным греческим мастером (см. Макарий. Указ. соч., ч. I. М., 1860, стр. 287, 289; ч. II, стр. 113). Такого же типа икона, по описанию Макария, находилась в местном ряду Успенской церкви, на Торговой стороне в Новгороде (1135—1144 годы); Д. К. Тренев указывает подобный же перевод в иконостасе Смоленского собора Новодевичьего монастыря (Д. К. Тренев. Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря. М., 1902, стр. 81—84, табл. IX, № 24). В настоящее время эта икона по-прежнему находится в иконостасе, но живопись ее в результате реставрации начала XX века грубо искажена и не дает достаточных оснований, чтобы определить время создания иконы.

<sup>11</sup> Л. А. Мациулевич. Византийские резные кости собрания М. П. Боткина. — «Сб. трудов Гос. Эрмитажа», вып. II. Пг., 1923, стр. 53; Е. Мале. Указ. соч., стр. 55—56; А. Уваров. Сборник мелких трудов, т. I, табл. IV, 7.

<sup>12</sup> Л. А. Мациулевич. Указ. соч.

<sup>13</sup> Е. Мале. Указ. соч., стр. 53; Мациулевич. Указ. соч., стр. 53.

Позже в связи с запрещением изображать Христа в виде агнца на Трулльском соборе 692 года такая композиция становится редкой. Однако в связи с учением о божественной литургии встречается агнец евхаристический — Христос-младенец, лежащий в чаше или на дискосе. Это изображение вошло в состав композиции «Служба святых отец», «Божественная литургия», в том числе и в композицию «Иоанн Предтеча — ангел пустыни»<sup>14</sup>.

Вполне вероятно, что чаша с изображением предвечного младенца указывает в подобной композиции на искупительную жертву Христа, так же как и «усекновенная» голова в чаше, как это видно на рассматриваемой иконе. Однако между этими атрибутами есть различие. Если в первом варианте Иоанн Предтеча свидетельствует Христа-агнца, что согласуется с текстом его проповеди: «се агнец Божий, взявляя грехи мира» (не случайно в иконах этого типа перст правой руки прямо указывает на чашу), то в иконах второго типа Предтеча становится одним из первых мучеников, пострадавших во имя истины, и его мученическая смерть в какой-то степени предназначает искупительную жертву Христа. Это важные различия для уяснения смысла иконографии Иоанна Предтечи.

Любопытна и символика дерева с секирой, изображенного в правом углу на фоне позема, — мотив, навеянный проповедью Иоанна о покаянии. Он часто встречается в таких композициях, как «Крещение», «Собор Иоанна Предтечи», «Усекновение главы Иоанна Предтечи». По мнению Н. В. Покровского, изображение дерева с секирой восходит к XI и XII векам<sup>15</sup>.

В Палатинской капелле в Палермо Предтеча, представленный в куполе среди других пророков, прямо указывает на стоящее рядом дерево с секирой, над которым надпись: «всяко убо древо не творящее плода добра отсекается и во огонь вметається» (Лука, X, 3)<sup>16</sup>, т. е. «неплодное древо» жизни неправедной должно быть посечено и истреблено с пришествием Мессии. Поэтому при корне дерева лежит секира — символ очищения человечества. Не случайно эта деталь так подчеркнута художником в нашей иконе — красное древко секиры на фоне глубокого темно-зеленого позема. Возможно, это намек на второе пришествие Христа, т. е. на «Страшный суд», как это явствует из проповеди самого Иоанна: «Я крещу вас в воде в покаяние, но идущий за мною сильнее меня, я не достоин понести обувь его, он будет крестить вас духом святым и огнем; лопата его в руке его, и он очистит гумно свое и соберет пшеницу свою в житницу, а солому сожжет огнем неугасимым»<sup>17</sup>. Влияние этого текста сказывается в композиции «Крещение», где иногда изображается пламень (например, в миниатюре «Менологи» рукописи Слов Григория Богослова<sup>18</sup>), имеющий, очевидно, тот же смысл, что и секира при корне дерева.

Таким образом, Иоанн Предтеча в данном произведении выступает не только как аскет — ангел пустыни, принявший на себя мученическую миссию, но также и как провозвестник «Страшного суда».

Усложненная символика иконы, совмещающая в себе несколько аспектов — мученическую миссию Иоанна Предтечи, ангельское или пророческое служение и

<sup>14</sup> Л. А. Мацулевич. Указ. соч., стр. 53.

<sup>15</sup> Л. А. Мацулевич. Указ. соч., стр. 54; Н. П. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, стр. 211; Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1902, стр. 172—173, 169, рис. 83, 89.

<sup>16</sup> А. А. Павловский. Живопись Палатинской капеллы в Палермо. СПб., 1890, стр. 148, рис. 41.

<sup>17</sup> Матфей, III, 11, 12, Лука, III, 16—17. Близкий этому смыслу текст содержится в книге пророка Малахии: «И кто выдержит день пришествия его, и кто устоит, когда он явится! Ибо он — как огонь, расплавляющий и как щелок очищающий» (Малахия, III, 2. Иоанн Златоуст. Толкование на св. Матвея Евангелиста. — В кн. «Творения Иоанна Златоуста», т. VII, кн. 1. СПб., 1901, стр. 117).

<sup>18</sup> Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 188.



«Усекновенная» голова Иоанна Предтечи. Деталь иконы из Махрицкого монастыря

преобразовательную жертвенность — типична для середины и второй половины XVI века и может быть объяснена общим ростом символично-аллегорических устремлений в живописи того времени. С другой стороны, ее распространение именно в эпоху Грозного связано с тем, что Иоанн Предтеча — небесный патрон царя. Как известно, на 29 августа, когда отмечается «Усекновение главы Иоанна Предтечи», приходится день его именин, а изображение небесного патрона царя в виде ангела должно было импонировать честолюбию «богоизбранного» и «боговенчанного» государя, каким мнил себя Грозный<sup>19</sup>.

Есть основание считать, что данная икона была написана по непосредственному заказу Грозного. Место ее происхождения связано со Стефано-Махрицким монастырем, расположенным в 12 км от бывшей резиденции Ивана Грозного — Александровской слободы. При внимательном осмотре памятника на обороте доски в левом верхнем углу научным сотрудником музея А. С. Куклес была обнаружена надпись, сделанная красным карандашом «XVI в. из Махрищев».

Известно, что наиболее значительные памятники, находящиеся в Махрицком монастыре, в 1926 году были вывезены экспедицией И. Э. Грабаря в Александровский краеведческий музей<sup>20</sup>. Очевидно, ко времени вывоза икон из Махрицкого монастыря относится эта карандашная пометка. Опись икон г. Александрова, составленная в 1930 году, также упоминает «Иоанна Предтечу» XVI века с размером 155 × 98, соответствующим нашему произведению<sup>21</sup>. Впоследствии почти все иконы Александровского краеведческого музея, имеющие художественную ценность, разошлись в другие музеи<sup>22</sup>.

Согласно описанию Троицкой церкви Стефано-Махрицкого монастыря 1642 года, икона «Иоанна Предтечи» значится в местном ряду иконостаса по левую сторону царских дверей рядом с иконой «Богоматери Одигитрии»<sup>23</sup>. Троицкой же собор Стефано-Махрицкого монастыря, по данным Синодика и Вкладной книги обители, случайно уцелевшим при пожаре 1609—1610 годов, был построен в 1557—1560 годы по заказу Ивана Грозного. «Лета 7065 [1557] июля в 4 день пожаловал Государь Царь и Великий Князь Иоанн Васильевич всея России в свое богомолье к Живоначальной Троице Стефанова монастыря на Махрище на каменную церковь и на сооружение двести рублев денег»<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> До середины XVI века такая иконография не находила большого распространения в русской живописи, что отмечают почти все исследователи. Число подобных памятников быстро начинает умножаться с середины XVI века. В качестве примеров укажем следующие памятники: икона «Иоанна Предтечи» из Ипатьевского монастыря г. Костромы (ГТГ, инв. № 28766, р. 165 × 85. В. И. Антонова и Н. Е. Мнев а. Каталог древнерусской живописи, т. II. М., 1963, стр. 155); икона «Иоанна Предтечи» из Ростова, вторая половина XVI века (Ростовский музей, р. 147 × 116. См. опись Ростовского музея Н. А. Деминной, 1954 год, в архиве МИАР); фресковое изображение крылатого Иоанна Предтечи в соборе ярославского Спасо-Преображенского монастыря, 1563 год; икона «Иоанна Предтечи» из Николо-Надеинской церкви г. Ярославля с клеймами жития (ЯРИАМЗ, № И-106, р. 124 × 103. См. «Каталог Гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, № 38). Следует указать и на изображение Предтечи на столбике Васильевских врат 1336 года, написанное уже после того, как врата были вывезены из Новгорода и установлены в Покровском соборе Александровской слободы, т. е. после 1570 года (см. В. Н. Лазарев. Васильевские врата. — «Советская археология», т. XVIII, 1953, стр. 400).

<sup>20</sup> И. Э. Грабарь. Вопросы реставрации, т. I. М., 1926, стр. 90—91.

<sup>21</sup> Архив ГТГ, ф. 64/440, л. 1. Иконный фонд Александровского краеведческого музея тогда располагался в колокольне XVI века при Троицкой церкви (б. Покровской). См. И. Э. Грабарь. Указ. соч. Часть икон в 1941 году была вывезена Л. С. Ретковской в ГИМ, часть в 1960 году была вывезена Н. А. Деминной в МИАР, в том числе и исследуемая икона.

<sup>22</sup> Значительная часть икон Александровского музея находится во Владимирском историко-художественном музее.

<sup>23</sup> «По левую сторону царских дверей местных образов: образ Пречистой Богородицы Одигитрия на прозелени, образ Ивана Предтечи, на прозелени...» (А. Л. [Архим. Леоид]. Махрицкий монастырь. — ЧОИДР, кн. III. М., 1878, стр. 16. См. также Опись Троице-Сергиевского монастыря. — ГБЛ, ф. 178, № 7397, л. 732).

<sup>24</sup> ЧОИДР, кн. III. М., 1878, стр. 5—6.

В 1559 году состоялось освящение престола Троицкой церкви: «Того же лета октября в... день [1559] помолися Государь царь Живоначальной Троице, у гроба Стефанова был и пожаловал дал в свою богомолью пятьдесят рублей на братью корм. Царица Великая Княгиня Анастасия пожаловала прислала на освящение престола индитию, воздух, покров, судари к образам, пелены бархатные и камчатые, да ризы камчатые, да бязинные, два стихаря бязинные, на чудотворца покров»<sup>25</sup>. Вклады в Махрищский монастырь делались Иваном Грозным неоднократно: в 1560 году, когда «преставилась царица Анастасия», в 1570 году — по смерти Марии Темрюковны, второй жены Ивана Грозного, в 1572 году — по смерти Марфы Собакиной — третьей супруги Грозного; в 1564 году — по смерти младшего брата царя Ивана Грозного — князя Юрия Васильевича<sup>26</sup>. Любопытно отметить, что наибольшее число царских вкладов в Махрищский монастырь приходится на период игуменства Варлаама, стоявшего во главе монастырской братии в период с 1556 по 1570 год<sup>27</sup>. Именно при содействии Варлаама были открыты моши преподобного Стефана Махрищского, на месте погребения которых и был построен Троицкий собор<sup>28</sup>.

Надо полагать, что, скорее всего, именно при Варлааме в местном ряду иконостаса Троицкого собора мог появиться образ царского патрона. Если это так, то икона может быть датирована временем игуменства Варлаама в Махрищском монастыре, т. е. 60-ми годами XVI века. Такая датировка подтверждается, кроме того, анализом стилистических особенностей памятника.

Фигура Иоанна Предтечи необычайно статична. Почти строгая симметрия соблюдена в верхней части иконы: в крыльях, в расположении прядей бороды, волос, в распределении световых бликов на плечах Иоанна. Для произведений середины и второй половины XVI века пристрастие к симметрии в однофигурных композициях характерно. Этот принцип в полной мере проявляется при изображении воинов и святителей на столбах Успенского собора г. Свияжска в 1561 году, фигуры которых изображены прямолично, в строго статических позах, с прямо устремленным перед собой взором, что придает им ощущение скованности и застылости. Так же строга композиция «Отечество» в купольной части храма (*стр.* 214).

Однако наряду с кажущейся симметрией и статичностью изображению Иоанна присущи элементы асимметрии. Так, голова его слегка повернута вправо. Еще сильнее асимметрия в нижней части композиции. В резком движении плаща, отброшенного в правый угол, в заходящем за фигуру левом крыле, в изгибе ствола дерева, как бы вторящем движению крыла, как и в противопоставленном этому движению жесте руки, держащей чашу, ощущается большая напряженность. Мощные крылья стеснены в узком иконном поле, они как бы не дают фигуре возможности развернуться в своем энергичном движении.

Характерно также активное приближение Иоанна к переднему плану, что роднит это произведение с фресками Свияжска. Правда, в свияжских росписях, благодаря более объемной моделировке фигур, этот принцип выявлен гораздо наглядней. Фигуры свияжских росписей, обведенные толстым четким контуром, кажутся как бы

<sup>25</sup> Там же, стр. 6.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Епископ Варлаам, умерший в 1585 году и погребенный в Стефано-Махрищском монастыре, принадлежит к числу канонизированных русских святых. См. П. М. Стр о е в. Список перархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877, стлб. 237. В 1570 году Иван Грозный взял игумена Варлаама на владычество в Суздаль, сделав его епископом суздальским и тарусским (см. ЧОИДР, кн. III. М., 1878, стр. 10). Будучи епископом г. Суздаля, Варлаам ходатайствовал перед Иваном Грозным о канонизации Евфросинии Суздальской, житие которой было найдено им в Махрищском монастыре (см. В. Г е о р г и е в с к и й. Суздальский Ризоположенский женский монастырь. Владимир, 1900, стр. 4).

<sup>28</sup> Им же были собраны в 1560 году сведения о чудесах преподобного Стефана Махрищского (см. В. К л ю ч е в с к и й. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 279—280).



«Отечество». Деталь росписи Успенского собора г. Свияжска.  
1561 год

выходящими за пределы плоскости стены. Здесь же приближенность к зрителю достигается тем, что художник вмещает в иконное пространство фигуру так, что она упирается прямо в поля.

Вместе с тем, приближая фигуру к переднему плану, художник сознательно уплощает ее. Складки гиматия и световые блики, моделирующие объем, по сравнению с мощными бликами — пробелами свияжских росписей (см. фрагмент композиции «Успения», *стр.* 215) производят впечатление схематизма. Очерчивающие их линии несколько утрируют форму. Эта ориентация на плоскость особенно заметна в трактовке чаши, боковые грани которой выявлены не контрастом света и тени, как обычно в живописи XIV—XV веков, а только линиями. По тому же принципу моделировано древо.

Более рельефно по сравнению с доличным написаны лик, руки, ноги. Контраст темно-зеленого санкиря и желтоватого охрения, исполненного плотной плавью, придает своеобразную материальность этим формам. Важную роль при этом играют линии. Они не только обобщают объем, но и усиливают его напряженность. Так, желая подчеркнуть волевое усилие руки, держащей жертвенную чашу, художник



Деталь композиции «Успение Богоматери» Успенского собора  
г. Свяжска. 1561 год

энергично обрисовывает выступающий мускул, взятый как бы в крайней степени напряжения. Благодаря линейному началу особую убедительность приобретает и лежащая в чаше голова, изображая которую, мастер стремился к исключительной концентрированности психологической силы образа. Такая утрированная подчеркнутость форм, их напряженность и вещественность имеет место и на других произведениях XVI века. Она наблюдается в росписях Успенского собора г. Свяжска, раскрытых в 1963—1966 годах группой реставраторов ЦНРМ под руководством Г. С. Батхеля, во фресках ярославского Спасо-Преображенского собора 1564 года (Саваоф в конхе диаконника, Иоани Предтеча в жертвеннике); аналогичный пример можно видеть и на иконе «Смоленской Богоматери» 1564 года из Спасо-Преображенского собора г. Ярославля <sup>29</sup> (стр. 217).

Однако даже по сравнению с вышеупомянутыми фресками Свяжска и иконой «Смоленской Богоматери» 1564 года форма лица и рук воспринимается не круглой,

<sup>29</sup> ЯРИАМЗ, пнв. № И-286, р. 138 × 95. «Каталог Гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, № 20.



Адам. Деталь росписи Успенского собора г. Свияжска. 1561 год

а скорее напоминает невысокий рельеф. Несмотря на убедительную материальность, они кажутся как бы нарочито распластанными. В теневых частях художник оставляет санкирь совершенно обнаженным. Теплые тени и красноватые описи, которые обычно в более ранних памятниках придают форме ощущение живой пластики, здесь совершенно отсутствуют. Лепка объема традиционным вохрением отступает от рисунка, выхватывая лишь наиболее броские детали — бугры лба, надбровные дуги, скулы, нос, подбородок, напряженные мышцы рук — подобно тому, как это бывает в рельефе. Ощущению плоскостности способствует также и резко выраженная графичность в передаче деталей. Уплощенность этого произведения, усиленная фронтальной постановкой фигуры, говорит о некоторой архаичности его стиля.

Все формы заострены необычно. Согнутые под резким углом руки и прямолинейно расчерченные складки одежд упрощают ритм композиции, делают его угловатым и резким. Угловатость ритма особенно выявляется в сравнении с памятниками более ранней эпохи — иконой «Иоанна Предтечи» из с. Городище близ Коломны<sup>30</sup> (стр. 218) конца XIV века, которая неизмеримо мягче и плавнее по своим очертаниям. В памятниках второй половины XVI века такая заостренность форм встречается повсеместно, например в свияжских росписях «Изгнание Адама и Евы из рая» и «Сотворение Адама и Евы» (стр. 216), на иконе «Иоанн Предтеча» из Ярославского музея-заповедника<sup>31</sup>, а также одноименной иконе из Благовещенского собора Московского Кремля (1566 год)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> ГТГ, инв. № 19749, р. 107 × 102. Реставрирована в 1950 году реставратором И. А. Барановым. См. В. И. Антонова, Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. I, стр. 331—332; В. И. Антонова. Новоткрытые произведения Дионисия в ГТГ. М., 1952, стр. 21.

<sup>31</sup> ЯРИАМЗ, инв. № И-234, р. 135 × 96. «Каталог Гос. Ярославско-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, № 38.

<sup>32</sup> Инв. № 5875, р. 100 × 75.



Икона «Богоматерь Смоленская» из Спасо-Преображенского собора г. Ярославля.  
1564 год. ЯРИАМЗ



Средник иконы «Иоанн Предтеча — ангел пустыни» из г. Городище близ г. Коломны. Конец XIV века. ГТГ

Предложенной нами датировке отвечает и цветовая гамма иконы. Общий колорит ее довольно темный. Приглушенно-оливковые, теплые охристые и более холодные коричневатые, темно-зеленые цвета резко контрастируют с ярко-альби подпаортками и древком секиры, вызывая ощущение напряженности и драматизма. Контрастность цветовой гаммы, ее приглушенный темный тон в свое время отмечали многие исследователи как типичную особенность живописи второй половины XVI века<sup>33</sup>. Она характерна для таких произведений, как «Троица» из Ипатьевского монастыря г. Костромы (ГТГ)<sup>34</sup>, «Смоленская Богоматерь» из Преображенского собора г. Ярославля, 1564 год<sup>35</sup>, поясной «Иоанн Предтеча» из Ярославского музея-заповедника<sup>36</sup>. Число таких произведений можно еще умножить.

Таким образом, не только документы, но и стилистический анализ приводят к убеждению, что икона «Иоанна Предтечи» из Стефано-Махрищского монастыря может быть датирована 60-ми годами XVI века.

К сожалению, имя автора этого произведения неизвестно. Однако есть основание предполагать, что это был мастер столичной выучки, возможно, вышедший из круга «царских живописцев». В этом убеждает особая изысканность письма,

<sup>33</sup> Н. Е. Мнев а. Местные школы живописи. — «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 590.

<sup>34</sup> В. И. Антонова, Н. Е. Мнев а. Указ. соч., т. II, М., 1963, № 547, илл. 48; ГТГ, инв. № 28713, р. 151 × 110.

<sup>35</sup> ЯРИАМЗ, инв. № Н-286, р. 138 × 95.

<sup>36</sup> ЯРИАМЗ, инв. № Н-234, р. 135 × 96.

тонкость плавей, совершенство рисунка, наконец, внутреннее благородство образа, отмеченного печатью большой творческой индивидуальности.

К 60-м годам XVI века мастерская «царских живописцев» представляла собой уже сложившуюся школу со своими приемами и традициями. Толчок к сложению этой школы дал опустошительный пожар Москвы 1547 года, в результате которого пострадало и было уничтожено огромное количество памятников Московского Кремля. Из жалобницы протопопа Благовещенского собора Сильвестра, поданной митрополиту Макарию и «всему освященному собору», известно, что для восстановления этой колоссальной утраты «послал государь по иконописцев в Великий Новгород и в Псков и в иные города, и иконники съехались, и царь-государь велел им иконы писать, кому, что приказано, а иным подписывать»<sup>37</sup>. Таким образом, как полагают исследователи, было создано ядро той мастерской, которую принято называть школой «царских живописцев» или «Государевой палатой»<sup>38</sup>. В эту мастерскую вошли художники, воспитанные в разных традициях, с различными приемами письма, разной техникой исполнения, разной художественной образностью. И хотя все эти столь разнообразные традиции переплавились в общем горниле, подчиняясь официальному государственному направлению, однако стиль школы «царских живописцев» не представлял единства. «Повествовательность наряду со сложными аллегорическими сюжетами, грандиозность замысла, обусловившая сложные композиционные построения, отличавшиеся вместе с тем дробностью, мелочностью письма, запутанностью и перегрузкой деталями одинаково характерны и для фрески, и для иконы, и для миниатюры 50-х—80-х годов XVI века, вышедших из круга «царских живописцев»<sup>39</sup>.

Сложность и противоречивость стиля характерны и для махрицкой иконы «Иоанна Предтечи», в которой монументальность общего замысла не согласуется с его внутренней конфликтностью. Двойственность стиля заметна и в самих приемах исполнения, которые сочетают известную широту письма — например, в исполнении фона и позема, написанных «широкой» кистью «в приплеск», — и миниатюрную тщательность, даже измельченность, в разделке деталей — например, дробные пробыла на власянице, кроне древа, дробный рисунок пальцев рук и других деталей. Это стилистическое противоречие также является одним из признаков нашей иконы, позволяющих отнести ее к 60-м годам XVI века и связывающих ее с произведениями «царских живописцев».

Своеобразие этого памятника заключается не столько в формальных особенностях стиля, позволяющих ввести его в определенный круг и установить время его создания, не столько в повествовании о трагической судьбе человека, сколько в тонкой и проникновенной передаче внутреннего мира человека, сознающего неизбежность смертного приговора, взывающего к милосердию и состраданию. Отсюда лицо Иоанна — главный зрительный и психологический центр иконы. Изборженное глубоко врезавшимися морщинами, с глазами, полными боли, судорожно взведенными бровями, оно прямо обращено к зрителю. Другим изобразительным акцентом в произведении является жертвенная голова в чаше (стр. 211). След мучительной, насильственной смерти ощущается в изломе бровей, высоко поднятых к переносице, в резких тенях под глазами, в спутанной, почти нерасчлененной на отдельные пряди бороде. Обобщенность форм, их материальная убедительность придают исключительную выразительность произведению.

<sup>37</sup> Жалобница благовещенского попа Сильвестра.— ЧОИДР, № 13. М., 1847, стр. 19—20.

<sup>38</sup> О. И. П о д о б е д о в а. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, стр. 136; Н. Е. М н е в а. Московская живопись XVI в.— «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 542.

<sup>39</sup> О. И. П о д о б е д о в а. Указ. соч., стр. 137.

В связи с такой повышенно экспрессивной трактовкой образа Иоанна понятно отсутствие привычного в иконах золотого, либо охряного фона, в свете которого обычно предстает фигура святого. Написанный темной травянистой зеленью фон иконы не дает ощущения пространственности, он не излучает, а как бы поглощает окружающий свет. И фигура Иоанна, несмотря на мощные крылья, кажется скованной не только внешне, но и внутренне. Ноту напряжения вносят в эту темную гамму ярко-алые подпапортки крыльев, рассекающие фон изображения. Характерно, что золото в иконе применено крайне скупо, только на нимбах, и роль его в колорите существенно иная, чем в более ранних памятниках. Если в произведениях XV—начала XVI века сияние золота, гармонируя с их общим просветленным строем, вводило в мир возвышенный, идеальный, то здесь золотые нимбы, контрастируя с темным и скорбным ликом, только усугубляют его экспрессию. Сам выбор изобразительных средств способствует созданию в иконе настроения обреченности, а каждая деталь приобретает характер трагического предзнаменования. Смысл этих предзнаменований следует искать в главной иконографической детали Махрищской иконы, а именно: в «усекновенной» голове, являющейся и прямым указанием на трагическую судьбу Иоанна Предтечи.

Лежащая в чаше голова, как уже говорилось, олицетворяет мученическую смерть Иоанна Крестителя и одновременно является символом жертвенности в общехристианском смысле этого слова.

Такая смерть, согласно средневековому представлению, должна иметь светлую окраску, ибо жертвенная чаша, в понятии христианина того времени — символ бес-смертия и спасения, залог жизни будущего века<sup>40</sup>. Таков ее смысл в «Троице» Андрея Рублева, где чаша являлась свидетельством жертвенной миссии Христа. Такой, казалось бы, смысл должна иметь чаша с «усекновенной» главой по отношению к образу Иоанна, ибо, согласно толкованию службы, Иоанн Предтеча предшествует Христу не только своим рождением, делами и учением, но и самой смертью<sup>41</sup>. Здесь же смертная чаша является символом трагедии и приносит ощущение смятенности в трактовку образа.

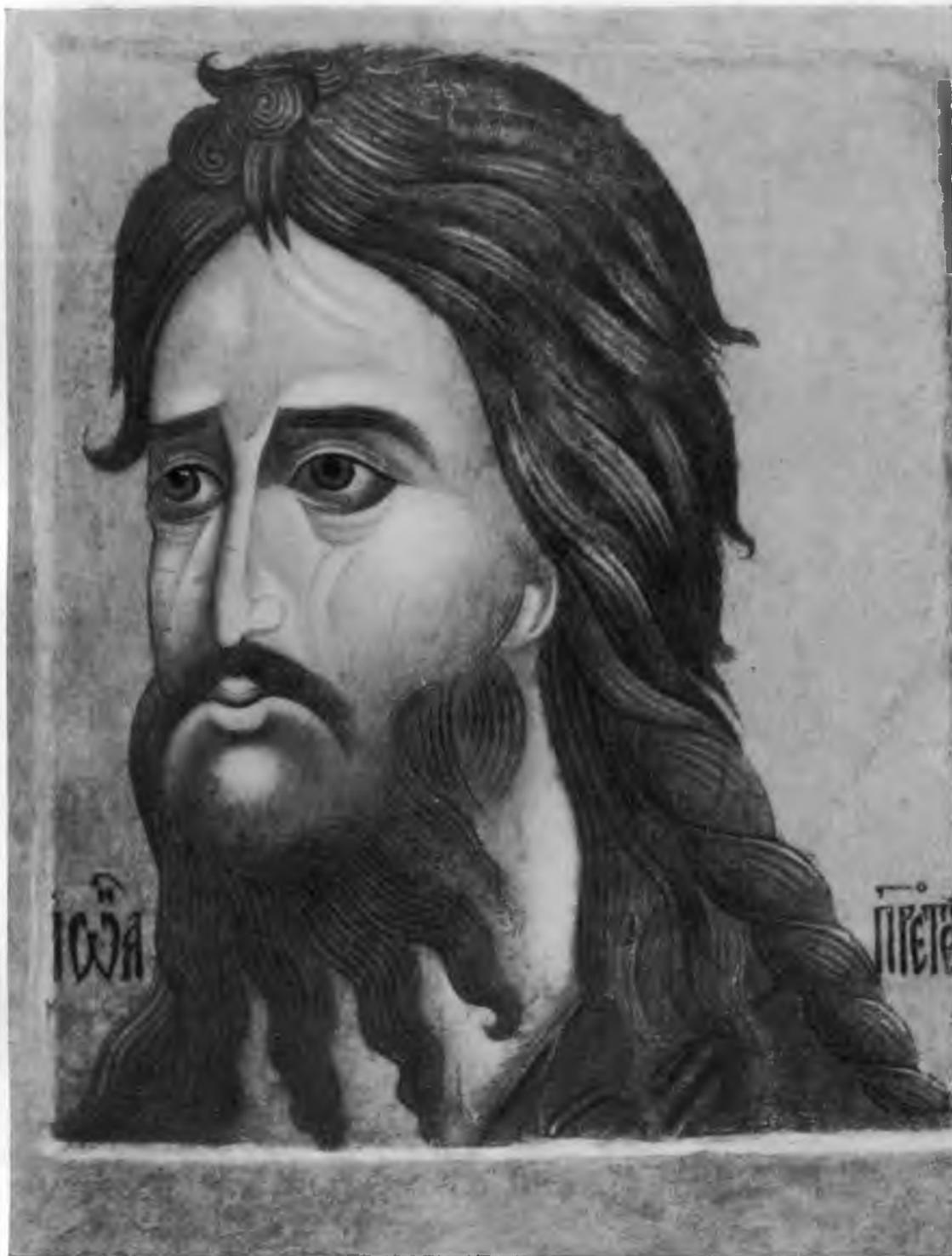
Естественно возникает вопрос: отражением каких перемен в мироощущении человека XVI века является столь мрачное истолкование этой обычно светлой в традиционном понятии православного христианина темы?

Напомним, что дата иконы «Иоанна Предтечи» — 60-е годы XVI века. Это время изнурительной для русского народа Ливонской войны (1558—1583 годы), создания опричнины, время безграничного произвола и жестокости. Уже в начале 60-х годов, после устранения Избранной рады, начались опалы и казни бывших «ближайших слуг» царя — князей Воротынских, Шаховских, Оболенских. Опалы и казни начала 60-х годов, однако, не явились завершением борьбы Ивана Грозного с «крамольными» боярами. В связи с неудачами в Ливонской войне (сдача крепостей Улы, Изборска — 1568—1569 года), частыми набегами крымских татар, нередко грозившими самому существованию Русского государства (например, нашествие Девлет-Гирея — 1571 год, испепелившего почти всю Москву), участились обвинения в заговорах и в покушении на царский престол. Теперь эти обвинения распространялись уже не только на отдельных лиц; опалам и казням предаются тысячи людей, населяющих такие города, как Новгород, Псков, Тверь с прилегающими к

---

<sup>40</sup> А. Н о р ц о в. Символ чаши в христианской иконографии и истории. Тамбов, 1906, стр. 76; Н. А. Д е м и я н а. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, стр. 62 (не следует забывать также и того, что для христианина того времени смерть означала не конец жизни вообще, а лишь конец земного существования и переход к новой жизни, на этот раз вечной); С. Б. В е с е л о в с к и й. Очерки по истории опричнины. М., 1963, стр. 327.

<sup>41</sup> См. Сказание об усекновении главы св. пророка и крестителя Господня Иоанна Предтечи.— Минеи Четьи. М., 1898, Август 29.



Икона «Иоанн Предтеча» из Успенского собора г. Дмитрова. 60-е годы XVI века.  
МИАР

ним районами. О чудовищных размерах этих репрессий свидетельствуют не только преувеличенно саркастические записи иностранцев и красноречивые памфлеты Курбского, но и деловитые и скорбные сведения официальных земельных обысков 60-х — 70-х годов XVI века, а также сведения царских синодиков, в которых сохранились обрывочные, но страшные своей холодной деловитостью записи о казни простых людей, крестьян, холопов, горожан.

В применении к нашей теме нет надобности останавливаться на подробностях и причинах массовых казней — важно подчеркнуть другое: ту атмосферу ужаса, которую он породил. С. Б. Веселовский отметил, что Грозный, в согласии со своими представлениями о загробной жизни и в согласии с таковыми же у современников, не просто казнил опальных, но сознательно лишал их возможности предсмертного покаяния, т. е. лишал их последней надежды на спасение души<sup>42</sup>. А это, в свою очередь, наносило сильнейший удар по психике людей того времени, ибо перспектива умереть без христианского покаяния и отпущения грехов казалась современникам Грозного страшнее, чем самая мучительная смерть. «Чтобы человек не успел покаяться и сделать предсмертные распоряжения, его убивали внезапно, чтобы его тело не могло получить выгод христианского погребения, его разрубали на куски, спускали под лед, или бросали на съедение собакам, хищным птицам и зверям, запрещая родным и посторонним лицам их погребать»<sup>43</sup>. Осужденные на смерть часто не знали своей вины, еще меньше — время своей смерти, шли на работу, в суды и канцелярии и погибали от рук убийц, вооруженных секирами и длинными ножами, на улицах и рынках, и трупы их оставались лежать и ни один человек не должен был предавать их земле<sup>44</sup>.

Это страшное по своей жестокости время нашло отражение не только в литературных источниках — летописях, воспоминаниях и в частной переписке. Оно нашло отражение и в искусстве. Нет надобности говорить о том, что каждый художественный памятник, тем более живописный, так или иначе связан с настроением общества своей эпохи. Икона «Иоанна Предтечи» из Троицкого собора Махрицкого монастыря выделяется среди других произведений XVI века тем, что в ней выразилось то настроение страха и оцепенения, которое очень образно характеризовал Курбский словами Иоанна Златоуста: «Днесь нам Иоанново преподобие и Иродова лютость егда возвещался, смутились и внутренние, сердца вострепетали, зрак помрачился, разум притупилась, слух skutался»<sup>45</sup>.

В истории древнерусского искусства исследуемый памятник не одинок. В свое время Н. А. Маясова, исследовавшая произведения шитья мастерской князей Старицких, отметила усиление психологической напряженности и трагизма в памятниках шитья 60-х годов XVI века — плащанице из Успенского собора Московского Кремля 1561 года, плащанице Троице-Сергиева монастыря 1561 года (Загорский музей-заповедник), плащанице Кирилло-Белозерского монастыря 1565 года (ГРМ), справедливо связывая этот трагизм не только с личными переживаниями, которые испытывали князья Старицкие накануне своей гибели, но с настроением эпохи в целом<sup>46</sup>.

Подобные же тенденции сказались и в живописи. В Музее им. Андрея Рублева имеются два памятника, чрезвычайно близкие по своей образности к иконе «Иоан-

<sup>42</sup> С. Б. Веселовский. Указ. соч., стр. 333—336.

<sup>43</sup> Из посланий Н. Таубе и Э. Крузе. См. С. Б. Веселовский. Указ. соч., стр. 334.

<sup>44</sup> Н. Таубе и Э. Крузе. Послания. — «Русский исторический журнал», кн. 8. Пг., 1922, стр. 36. О запрещении предавать трупы земле без особого царского распоряжения свидетельствуют также и показания Шлихтинга. — А. Шлихтинг. Новое известие о России времен Ивана Грозного. М. — Л., 1934, стр. 45—49.

<sup>45</sup> «Князь А. Курбский и царь Иван Васильевич IV». Избр. соч. СПб., 1902, стр. 3.

<sup>46</sup> Н. А. Маясова. Мастерская художественного шитья князей Старицких. — «Сообщения Загорского музея-заповедника», вып. III. Загорск, 1960, стр. 51—52, 57—60, табл. 2, 3, 9, 10, 11; Н. М. Щекотов. Русское шитье. — Избранные статьи. М., 1963, стр. 34.

на Предтечи» из Махрищского монастыря — это икона «Владимирской Богоматери» с предстоящими двумя святителями московскими Петром и Ионою (происходит из местного ряда Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря<sup>47</sup> и икона оглавногo «Иоанна Предтечи» из Успенского собора г. Дмитрова<sup>48</sup> (*вклейка*). Эти произведения еще до конца не исследованы. Однако в связи с нашей темой следует обратить особое внимание на икону оглавногo «Иоанна Предтечи» из г. Дмитрова, которая близка к иконе «Иоанна Предтечи» из Махрищского монастыря не только психологическим настроением, но и самой манерой исполнения. Крупное, повернутое в три четверти лицо Предтечи, отличается предельной обобщенностью форм. Графическая разделка лица, столь свойственная махрищской иконе, в полной мере проявляется и здесь: такими же энергичными линиями очерчены нос, глаза с черными зрачками и тревожным взглядом, выпуклый лоб с двумя глубокими бороздами, морщины щек. Остро прочувствована контурная линия лица: ломаная и угловатая в профиле правой щеки и напряженно изогнутая около шеи, где она подчеркивает выступающий мускул.

Здесь так же, как и на махрищской иконе, тревога, взволнованность проявляются почти во всех деталях: в выражении задумчивых скорбных глаз, оттененных красными бликами на белках, в тяжелых складках нижних век, подчеркнутых тройными дугами, в резкой косо́й линии, проведенной от внутреннего угла правого глаза, и в припухших углах рта, которые с выражением скорби опущены вниз. Особо следует отметить напряженно изогнутую линию бровей, приподнятых над переносицей, которая придает глазам выражение скорбной патетики. Этот прием, в равной степени характерный и для «Владимирской Богоматери» из Иосифо-Волоколамского монастыря, и для махрищской иконы «Иоанна Предтечи», и для плащаниц из Троице-Сергиевской лавры 1561 года (Загорский музей-заповедник) и из Иосифа-Волоколамского монастыря 1565 года (ГРМ), стал своего рода формулой для выражения скорбности чувства. Трагическая напряженность образа здесь даже более ощутима благодаря красноватому оттенку «вохрения», которое по контрасту с темно-зелеными санкирными тенями и плотным темно-оливковым фоном озаряет лицо зловещим светом.

Происхождение этой иконы, связанное с Успенским собором г. Дмитрова<sup>49</sup>, заставляет сделать некоторые предположения относительно его заказчика. Как известно, в 1566 году город Дмитров вместе со всем уделом был отдан Иваном Грозным князю Владимиру Андреевичу Старицкому в обмен на его прежнюю родовую вотчину — г. Старицу, взятую царем в опричнину.

В 60-х годах XVI века, когда угроза нависает над жизнью Старицкого князя, княгиня Ефросиния, в иночестве Евдокия, и ее сын делают крупные вклады в монастыри и храмы, причем часть этих вкладов представляла из себя выдающиеся произведения искусства — иконы, плащаницы, воздухи пр.<sup>50</sup> В связи с этим возникает вопрос, не является ли и дмитровская икона оглавногo «Предтечи» вкладом князя Владимира Андреевича и его матери, не вышла ли она из одного круга памятников, что и знаменитое шитье Старицких? Документальных подтверждений этому нет. Однако сравнение этой иконы с произведениями шитья, например с плащаницей

<sup>47</sup> МнАР, инв. № 23, р. 108 × 73,5. Доска липовая, шпонки встречные, врезные. Реставрирована В. Е. Брягиным в 1959 году. Упоминается в книге «Летописи Волоколамского Иосифова монастыря собр. Петром Виноградовым». М., 1888, стр. 25. В. И. Антонова, занимавшаяся исследованием этой иконы, датирует ее началом 70-х годов XVI века и связывает с заказом Малюты Скуратова. Доклад В. И. Антоновой, читанный в МнАР в 1965 году.

<sup>48</sup> МнАР, инв. № 173, р. 52 × 42. Доска липовая, шпонки встречные, врезные. Реставрирована в 1963 году А. В. Кириковым. Эта икона, очевидно, входила в состав трехчастного «Денсуса», на что указывает трехчетвертной разворот лика Иоанна.

<sup>49</sup> Опись Успенского собора г. Дмитрова, составленная в 1921 году Ю. А. Олсуфьевым, Н. Н. Померанцевым и др. в архиве Дмитровского краеведческого музея.

<sup>50</sup> Н. А. М а я с о в а. Указ. соч., стр. 45—46.



Икона «Богоматерь Владимирская» из Иосифо-Волоколамского монастыря.  
Вторая половина XVI века. Деталь. МИАР

цей 1561 года из Загорского музея-заповедника и с плащаницей 1565 года из ГРМ, делает такое предположение вполне закономерным. Объединяющими моментами в этих произведениях являются большая творческая индивидуальность исполнения, обобщение форм и драматическая напряженность образа.

С этим кругом памятников отчасти связана икона оплечного «Иоанна Богослова» «в молчании» в ГТГ<sup>51</sup>, являющаяся своего рода провинциальным отголоском одних и тех же живописных тенденций. Так же, как и на иконах «Иоанна Предтечи» из Махрицкого монастыря и из г. Дмитрова, линейное начало доминирует в живописном строе этого произведения. Но линия здесь гораздо сильнее стилизует форму, придавая ей самодовлеющий орнаментальный характер (например, суставы на пальцах превращаются в геометрические окружности, ушная раковина и нос имеют вид какого-то орнаментального знака)<sup>52</sup>. Подобная стилизация может быть

<sup>51</sup> ГТГ, инв. № 12055, р. 102 × 85. Доска еловая, шпонки врезные, сквозные. Поступила в 1929 году из собрания И. С. Остроухова. Ср. В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. II, № 639.

<sup>52</sup> Следует также отметить, что данная икона пострадала от различных поновлений. Верхний красочный слой ее сильно смывает, сухие линейные движения на лице и на волосах — вероятно, след реставрации конца XIX — начала XX века.



Евангелист Марк. Миниатюра из Евангелия 1551 года Соловецкого монастыря. БАН

объяснена влиянием местной северной школы, для которой пристрастие к орнаментальному началу особенно типично.

Вместе с тем общая система живописи и эстетический характер образа в достаточной мере сближают эту икону с рассмотренными выше памятниками. В дальнейшем, по мере раскрытия и изучения памятников древнерусской живописи, круг этот, возможно, пополнится новыми произведениями и аналогиями.

Истоки зарождения памятников подобного типа, которыми, конечно, не исчерпывается представление об искусстве середины и второй половины XVI века, проследить довольно трудно. Можно лишь ориентировочно указать на преемственность традиций, связывающих их с более ранними произведениями. Одним из таковых является иконостас Спасо-Преображенского собора г. Ярославля: иконы деисусного чина («Апостол Павел», «Петр», «Иоанн Предтеча»), а также храмовая икона «Преображение»<sup>53</sup>. Необычность этих памятников в особой напряженности цветового строя, эмоциональной взволнованности образов, больше связанных с традициями эпохи XIV века, нежели с ближайшими к ним по времени традициями искусства Дионисия с его спокойным просветленно-созерцательным строем<sup>54</sup>.

Из числа других памятников, близких по своей образности к рассматриваемым иконам, следует отметить иконы деисусного чина из Успенского собора г. Тихвина середины XVI века<sup>55</sup> (ГРМ), для которых также характерна драматическая взволнованность, приглушенный, основанный на контрастных сочетаниях темно-зеленого и красного цветов, колорит. В этой же связи следует отметить и изображения евангелистов в Евангелии 1551 года (БАН, Соловецкое собрание, № 1; *стр.* 224).

Сопоставляя все эти памятники между собой, невольно приходишь к заключению, что художники второй половины XVI века — авторы исследуемых икон, как и ярославские мастера в начале XVI века, и неизвестные художники, исполнившие иконостас для Тихвинского монастыря, черпали вдохновение в искусстве XIV века, близком по своему живому ощущению трагических столкновений, пусть в иной исторической обстановке и иных конкретных взаимоотношениях, но столь же остро отраженных в памятниках искусства, созданных современниками.

---

<sup>53</sup> «Каталог Гос. Ярославо-Ростовского историко-архитектурного и художественного музея-заповедника». М., 1964, стр. 17.

<sup>54</sup> Не случайно икона «Преображение» из Спасо-Преображенского собора г. Ярославля композиционно почти точно повторяет аналогичную икону из Переславля-Залесского круга Феофана Грека (ГТГ).

<sup>55</sup> Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиции музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Л.— М., 1966, стр. 29—30.