

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность
Искусство
Археология

Ежегодник
1977



Издательство «Наука». Москва 1977

*

- ¹ Загорский музей (ЗИХМЗ), инв. № 2436; размер 117,5 см×76 см.
- ² Ю. А. Олсуфьев. Искусство XIV и XV вв. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в музее б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1924, стр. 12; В. И. Антонова. О первоначальном месте «Троицы» Андрея Рублева. — «ТТГ. Материалы и исследования», I. М., 1956, стр. 26; Н. А. Маясова. Художественное шитье. — «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, стр. 120.
- ³ Н. А. Маясова. Указ. соч., стр. 123—124, рис. 142.
- ⁴ Там же, стр. 120.
- ⁵ Опись 1641 г., лл. 117, 117 об. — ЗИХМЗ, инв. № 289.
- ⁶ Опись 1735 г., л. 113; опись 1737 г., л. 266 об. — ЗИХМЗ, инв. №№ 46, 54.
- ⁷ Опись 1805 г., глава 9, л. 547 об. — ЗИХМЗ, инв. № 32.
- ⁸ Опись ризничных вещей, исключенных из описи 1805 г., обветшавших и подлежащих уничтожению, 1848 г., стр. 14 об. — ЗИХМЗ, инв. № 36.
- ⁹ Дом призрения Троице-Сергиевой лавры с церковью Рождества Богородицы был построен в 1842 г. на посаде, с восточной стороны. См. Е. Е. Голубинский. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра. М., 1909, стр. 297—298.
- ¹⁰ Н. А. Маясова. Древнерусское шитье. М., 1971, табл. 10.
- ¹¹ Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI века. — «Свод археологических источников», вып. Е1-49. М., 1971, стр. 57, № 37, табл. 25.
- ¹² Н. А. Маясова. Древнерусское шитье..., табл. 24; Г. К. Вагнер. Рязань. М., 1971, №№ 20, 21.
- ¹³ Т. Н. Манушина. Произведение древнерусского лицевого шитья XV века. — «Памятники культуры. Новые открытия». Ежегодник 1974 г. М., 1975, стр. 265—270, рис. на стр. 266.
- ¹⁴ Н. А. Маясова. Древнерусское шитье..., табл. 29.
- ¹⁵ Вкладная книга 1673 г., л. 126 об. — ЗИХМЗ, инв. № 288.
- ¹⁶ Ю. А. Олсуфьев. Указ. соч., стр. 12.
- ¹⁷ Н. А. Маясова. Художественное шитье..., стр. 120.
- ¹⁸ В. И. Антонова. Указ. соч., стр. 26.
- ¹⁹ «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, табл. 92.
- ²⁰ Т. В. Николаева. О некоторых волоколамских древностях. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв.» М., 1970, стр. 367.
- ²¹ В. Н. Лазарев. Московская школа иконописи. М., 1971, табл. 21, 23, 24, 29; Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975, табл. 24, 27.
- ²² См., например: Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства..., стр. 18—19.
- ²³ В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись. М., 1969, табл. 71.
- ²⁴ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи, т. 1. М., 1963, стр. 344, табл. 232.
- ²⁵ Т. Н. Манушина. Указ. соч., стр. 266.
- ²⁶ Н. А. Маясова. Древнерусское шитье..., табл. 12.
- ²⁷ Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства..., табл. 38 (2).
- ²⁸ Т. В. Николаева. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. М., 1968, табл. 35.
- ²⁹ В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись..., табл. 72.
- ³⁰ В. Н. Лазарев. Московская школа иконописи..., табл. 80.
- ³¹ ЗИХМЗ, инв. №№ 2765, 2766.
- ³² Вкладная книга 1673 г., л. 114.
- ³³ С. Б. Веселовский. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969, стр. 252.
- ³⁴ Арсений, иеромонах. Летопись наместников, келарей, казначеев, ризничих, экономов и библиотекарей Свято-Троице-Сергиевой лавры. СПб., 1868, стр. 18.
- ³⁵ В этом плане интересна икона «Преображение с праздниками» начала XVI в. См. Н. В. Розанова. Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970, табл. 71.

О ПЕРВОНАЧАЛЬНОМ КОЛОРИТЕ РОСПИСЕЙ ДИОНИСИЯ

И. А. Кочетков

Стенные росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря — признанная вершина творчества Дионисия. Все, кто писал о колорите ферапонтовских росписей, отмечали нежность, приглушенность и предельную высветленность красок, мягкость цветовых переходов, стремление Дионисия избежать цветовых контрастов, резких сопоставлений. Современные исследователи замечают, что художник «заменял красный тон розовым или бледно-малиновым, зеленый — светло-зеленым, желтый — соломенно-желтым, синий — бирюзовым», поэтому «краски Дионисия почти утратили силу и мужественность, присущие живописи более раннего времени»¹. Такая характеристика колорита ферапонтовских росписей недостаточно учитывает утраты красочного слоя и естественные изменения цвета красок и потому нуждается в поправках. Считается, например, что Дионисий не пользовался чистым красным цветом, заменяя его красно-коричневым или розовым. Наблюдения, сделанные мною летом 1975 г. в связи с частичной реставрацией стенописей Рождественского собора, которую ведет бригада И. П. Ярославцева из Межобластной СНРПМ, показали что это неверно.

Выяснилось прежде всего, что все полосы разгранки были первоначально ярко-красного цвета, будучи выполненными, вероятно, киноварью. В настоящее время киноварь на разгранках почти полностью утрачена и обнажилась подготовка под нее красно-коричневого (вероятно, жженая охра), темно-лилового или серого цвета. Остатки киновари на разгранках можно видеть в углублениях штукатурных швов, где они иногда сохранили свой первоначальный цвет, а иногда покрылись светло-сиреневым налетом. В тех местах, где киноварь лежит толстым слоем, этот налет сильно распылен и снимается при малейшем прикосновении, открывая слой краски розовато-красного цвета. Это можно наблюдать, например, на нижней горизонтальной разгранке слева от южной двери

собора, под композицией «Первый вселенский собор».

Но этот цвет представляет собой уже изменение первоначального. Какой вид имели разгранки во времена Дионисия, можно видеть на нижней горизонтальной разгранке северной стены жертвенника, над нишей в стене. Участок стены над нишей густо покрыт жирной копотью (повидимому, в нишу ставились свечи). Эта восковая копоть образовала защитный слой, под которым прекрасно сохранились фрагменты первоначальной киновари. Здесь красный цвет очень насыщенный и холодного тона. Другое место, где можно видеть первоначальный цвет, — это ниша южной стены диаконника, где два пятна киновари, сделанные случайно, почему-то не утратились (может быть, они засалились).

На разгранках заметна киноварь в местах примыкания иконостаса на северной и южной стенах и близ западных граней алтарных столпов, на восточной стене прохода из центральной апсиды в жертвенник, под деревянной полкой, справа от окна центральной апсиды — т. е. в местах, лучше защищенных от прикосновений и воздушных потоков. Отдельные пятна киновари можно видеть в разных местах собора и на всех ярусах росписи. Сохранились, как правило, незначительные фрагменты ее, к тому же частично или полностью изменившие свой цвет из ярко-красного на светло-сиреневый или серый. Неудивительно, что их раньше не замечали^{1а}.

Нетрудно себе представить, как меняется впечатление от цвета росписей собора при наличии ярких красных разгранок. Полосы разгранок достигают в ширину 10 см, а на углах столбов и арок почти вдвое шире и разделяют не только ярусы росписи, но и все архитектурные членения.

Сделанное наблюдение помогает понять одну особенность ферапонтовских росписей. Здесь разгранки весьма различны по цвету и тону, что бросается в глаза на границах участков штукатурки. Кроме того,

на разгранках краска часто положена крайне неравномерно, хорошо видны отдельные мазки широкой кисти. Раньше эту манеру объясняли спешным характером работы, заставлявшим мастера небрежничать во второстепенных частях росписи. Теперь такое объяснение кажется невозможным: чтобы Дионисий затруднился или не считал нужным подобрать подходящий колер? Обнаружение киноvari на разгранках ставит все на свое место: те разгранки, которые видим сейчас, есть не что иное, как подготовка под живопись.

Обнаружение киноvari на разгранках побудило поискать ее и на других элементах росписи. Сразу же выяснилось, что киноварь, притом в чистом, неразбавленном виде, широко использовалась в орнаментах на полотенцах, наряду с желтым и зеленым цветом, употреблявшимся для расцветки, и темносерым цветом, которым выполнен основной рисунок орнамента. На южной и восточной гранях северо-западного столпа и всех гранях юго-западного столпа, кроме западной, сохранились целые детали орнамента, выполненные киноварью, притом почти без изменения ее первоначального цвета, разве что краска слегка побурела под действием света. Цвет киноvari близок к тому фрагменту ее, который сохранился на северной стене жертвенника под копотью. На остальных участках яруса полотенец киноварь встречается в орнаментальных кругах в виде незначительных фрагментов, часто изменивших свой первоначальный цвет на светло-сиреневый, иногда лиловатый, но зато следы киноvari есть почти на всех кругах. Так, на западной стене собора следы киноvari обнаружены на всех восьми кругах, на южной — на всех семи, на северной стене и в жертвеннике — на восьми кругах из десяти, киноварь есть на всех трех гранях северо-восточного столпа.

Применение киноvari не ограничилось разгранкой и орнаментом. Укажем сначала такие случаи, когда употребление киноvari несомненно.

На северной грани юго-западного столпа изображен св. Георгий с наброшенным на плечи плащом. В настоящее время плащ красно-коричневого цвета, он закрашен свободными мазками широкой кисти, краска положена неравномерно, рисунок складок и разделка отсутствуют. Цвет плаща (жженная охра) тот же, что на разгранках, где он используется как подготовка под киноварь. Действительно, обследование по-

казало, что это только подмалевок, первоначально поверх него лежал слой киноvari. Незначительные остатки этой краски розового цвета просматриваются в углублениях штукатурки. Отдельные мазки серого, светло-сиреневого или бледно-розового цвета, которые лежат поверх коричневой охры, — это тоже остатки переродившейся киноvari. Кое-где (под правой рукой святого и несколько выше ее) видны незначительные остатки темно-коричневых линий складок, лежавших некогда поверх киноварного слоя и утраченных вместе с ним. Возможно, что кроме складок на киноварном слое лежали еще и пробела, тоже утраченные полностью. Таким образом, от многослойной живописи сохранился только подмалевок.

Изображение адского пламени из громадной композиции «Страшный суд» (западная стена, справа от портала) написано той же краской и в той же манере, что плащ Георгия. Кроме фигуры Сатаны с Иудой на коленях, написанной зеленовато-серой краской, здесь представлены многочисленные грешники в пламени. Их фигуры протерчены линиями графьи и смотрятся как контурные рисунки, выполненные белыми линиями по красно-коричневому фону. При первом взгляде кажется, что мастер просто с помощью широкой кисти перекрыв красной-коричневой краской участок стены, где должно быть изображено пламя, а затем процарапал по этому месту контурный рисунок по белому левкасу. Более внимательное наблюдение показывает, что техника была совсем другой. Белый цвет в углублении графьи — это не цвет левкаса, а светло-серая краска, заполнившая углубления. Рядом сохранились мазки этой краски, уже не связанные с графьей. Кое-где на них сохранились темно-коричневые линии рисунка, иногда совпадающие с графьей, а иногда нет. Сравнение с другими композициями, в том числе и с плащом Георгия, о котором уже шла речь, не оставляет сомнения в том, что светло-серая краска — это тоже переродившаяся киноварь. Это подтверждается и тем, что местами эта краска приобретает заметный розовый оттенок. Кроме того, фрагмент яркой киноvari сохранился внизу, под каплей белил. Здесь тоже художник сначала сделал в очень свободной манере подмалевок красной-коричневой краской, потом полностью перекрыв его слоем киноvari, а уже по ней коричневой краской выполнил рисунок, пользуясь хорошо заметной графь-

ей. Со временем киноварь утратилась почти везде, кроме углублений графьи, где она изменила свой цвет на светло-серый. Вместе с киноварью исчез и рисунок. Остался только подмалевок и графья с остатками переродившейся киноvari в ней.

В той же композиции «Страшного суда», но слева от портала, дана сцена «Шествие праведных в рай». Посредине ее изображены райские двери, которые охраняет серафим. В настоящее время крылья его темно-лилового цвета, поверх которого лежит налет сильно распыленной серой краски. При малейшем касании из-под верхнего слоя краски проступает розовый цвет. Это — несомненно киноварь. Крылья серафима были первоначально яркого красного цвета, как и полагается «огнекрылому». Лиловый же цвет здесь, как часто и на разгранках, употребляется как подготовка под киноварь. Переродившаяся киноварь того же светло-серого цвета лежит на темно-лиловом хитоне мужа за спиной апостола Петра, на темно-коричневой короткой рубахе старца, стоящего справа от апостола Павла, на красно-коричневых одеждах крайнего справа. Можно заметить, что в этой композиции яркие пятна киноvari размещены почти симметрично. Дав в центре яркое пятно, Дионисий подкрепляет его вспышками красного по сторонам: слева и справа от главных персонажей и по краям композиции. Как видим, красный цвет играет важную роль в архитектонике сцены. Чуть выше этой сцены изображена Богоматерь в раю, которой предстоят два ангела. Подушка, на которой она восседает, в настоящее время серо-лиловая, тоже первоначально была киноварной. На сером налете переродившейся киноvari хорошо виден коричневый рисунок складок.

Сделанные наблюдения помогают опознать сильно изменившую свой первоначальный цвет киноварь и на других композициях. Выясняется, что киноварь использовалась Дионисием почти во всех композициях. Всегда киноварно-красными были в ферапонтовских росписях велумы и завесы, которые встречаются здесь довольно часто, почти всегда — подушки (в том числе в композиции «Богоматерь на троне» в конхе алтарной апсиды), широко употреблялась киноварь в одеждах.

Сильные удары киноварно-красного играют важную смысловую и композиционную роль в ферапонтовских росписях. Это особенно заметно в многофигурных компо-

зициях. Здесь отдельные сцены не разделены линиями разгранки. Возникает задача их разграничения. Она решается с помощью не только линейной, но и цветовой композиции. Например, в сцене «Христос и самарянка» фигура самарянки выделена не столько легким склонением навстречу Христу и жестом обращения, сколько красным цветом ее покрывала, который вместе с чистым голубцом гиматия Христа составляет два самых ярких пятна композиции. Без такого выделения фигура самарянки легко могла бы затеряться среди окружающих ее персонажей. Использование подобного приема можно заметить в сценах «Вечеря в доме Лазаря», «Покрытие смоковницы» и др.

Но возможно ли столь широкое использование киноvari в стеновых росписях уже в самом начале XVI века? Вспомним, что киноварь встречается уже в древнейших памятниках русской монументальной живописи XI—XII вв. Она обнаружена в росписях Софии Киевской и Георгиевского собора Юрьева монастыря², в росписи купола Софии Новгородской³. Русские иконописные подлинники XVI в. и более поздние ничего не имеют против применения киноvari в «стенном письме», указывая только, что ее следует творить на пшеничном отваре⁴. Да и греческая «Ерминия...» предостерегает только против употребления киноvari в наружных росписях⁵. Нет сомнения, что киноварь всегда достаточно широко использовалась в древнерусской монументальной живописи. Если сейчас мы встречаем ее преимущественно в поздних росписях, то это объясняется главным образом тем, что киноварь на стене со временем перерождается, сильно изменяя при этом свой цвет. Так, химический анализ пигментов, использованных в росписи купола Софии Новгородской, показал, что гиматий пророка Аввакума, который сейчас «выглядит серым с коричневыми светлыми и темными тенями», первоначально был интенсивно-розовым с красными линиями складок (ртутная киноварь, свинцовый сурик, известковые белила). Причем особенно сильно изменилась красная киноварь⁶. Переход красного цвета киноvari в серый или бледно-сиреневый наблюдается и в ферапонтовских росписях.

Наглядным свидетельством широкого применения Дионисием киноvari в стеновых росписях может служить живопись алтарной преграды и Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля.

Здесь первоначальная киноварь хорошо сохранилась на одеждах и полосах разгранки. Почему она не утратилась и не переродилась — неизвестно. Может быть, раньше, чем это произошло, живопись оказалась покрытой слоем записи, которую сняли, как известно, только в XX в.

Ограничиваются ли изменения колорита ферапонтовских росписей исчезновением красного цвета в результате утраты или перерождения киновари? Для ответа на этот вопрос рассмотрим только сохранность фона и позома, цвет которых играет значительную роль в общем цветовом впечатлении от росписи.

На участках хорошей сохранности фон в настоящее время насыщенного голубого цвета. Этот цвет создается краской лазуритового происхождения. Но на большей части поверхности фона красочный слой имеет утраты, на месте которых выступает рефть. Рефть всегда подстилали под лазурь, так как иначе эта плохо кроющаяся краска не дает глубокого тона. В настоящее время голубая краска фона распылена и продолжает медленно, но непрерывно утончаться. Нет сомнения, что этот процесс начался уже давно. Утраты больше в тех местах, где имеется ток воздуха, вот отчего возникает та небольшая разница в тоне, которую некоторые искусствоведы склонны объяснять сознательным замыслом Дионисия, менявшим, якобы, тон фона в зависимости от освещенности того или другого участка стены. Имеет место также и небольшое выцветание голубого фона в местах наиболее освещенных.

Наблюдения показывают, что лазуритовая краска существенно не меняет своего качества со временем, но несколько высветляется под действием света, а главным образом — в результате утоньшения красочного слоя. Лучше всего сохранился первоначальный цвет фона в углублениях люнетов и на прилегающих к ним склонах сводов, а также на порталной композиции. В последнем случае это объясняется тем, что верхняя часть этой композиции постоянно увлажнена попадающими сюда осадками, что способствует сцеплению частичек краски, предохраняя их от утрат (подобное явление можно наблюдать, например, на росписи середины XVII в. северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря: здесь первоначальный синий цвет фона хорошо сохранился только в северо-восточном углу, где стена увлажнена из-за протекания кро-

вли). В местах хорошей сохранности фон не голубой, а насыщенный синий. Это и есть его первоначальный цвет.

Такие же изменения произошли и с зеленым цветом позома. Как и лазурь фона, он был положен по серой рефти и с применением связующего (скорее всего того же пшеничного отвара). Сейчас в большинстве композиций позем кажется белесовато-зеленым, но это, как и на фоне, следствие утрат: краска распылена, верхний красочный слой осыпался, а сама краска несколько поблекла. По отдельным хорошо сохранившимся фрагментам видно, что позем первоначально был насыщенного темно-зеленого цвета.

Изменения цвета других красок росписи специально не рассматривались. Общее впечатление таково, что своего цветового качества они, как правило, не изменили, но во многих случаях поблекли, а разделка одежд была утрачена вместе с верхним красочным слоем.

Причину этих утрат мы поймем, если разберемся в технике ферапонтовских росписей. Анализ штукатурных швов нижнего яруса росписи показывает, что весь ярус росписи на северной стене был выполнен на двух кусках штукатурки, то же на западной стене. При высоте яруса в 230—239 см участки имеют длину от 430 до 659 см. Но самое удивительное — на южной стене: здесь вся роспись выполнена на одном куске штукатурки, размер которого 230 × 749 см! (отсюда нужно исключить только площадь портала). Здесь изображены вселенские соборы, включающие 33 фигуры и 44 лика. При такой фантастической скорости работы в технике чистой фрески могла быть выполнена только первоначальная прокладка. Все остальное должно было выполняться со связующим. Таким связующим для синей, зеленой и красной краски служил пшеничный отвар, а для остальных красок — яичный желток. Именно в этих частях росписи и наблюдаются утраты красочного слоя.

Итак, чтобы представить себе первоначальный колорит ферапонтовских росписей, нужно мысленно провести широкие красные полосы разгранок, восстановить насыщенные темно-синие фоны и такие же зеленые позома, ввести эти три цвета в одежды персонажей, где они утрачены полностью (как киноварь) или частично (как синий и зеленый), вдоль разгранок провести яркие белые филенки, восстановить наполовину утраченную разделку

одежд, вернуть орнаментам на ярусе полотенец их былую многоцветность. Впечатление окажется во многом непривычным: живопись яркая, радостная, мужественная. Останется благородство цветовых сочетаний, изящество композиционных решений, богатство и разнообразие линейных ритмов, — но без подчеркнутой изысканности и некоторой анемичности сочетаний блеклых тонов.

Историки древнерусского искусства неоднократно отмечали, что колорит ферапонтовских росписей Дионисия отличается от его икон того же времени большей приглушенностью цветовой гаммы. Если вернуться к этому сравнению, то придется прийти едва ли не к противоположному выводу — ведь иконы не имеют такого насыщенного цвета фона и позома, как стенные росписи, и поля у них не такие яркие, как разгранки на стенах собора. Все же сходство в колорите стенных росписей Ферапонтова монастыря с иконами Дионисия окажется большим, чем думали раньше.

Наблюдения над колоритом ферапонтовских росписей подводят нас еще к одной проблеме. Всем известно, что при выполнении росписей собора Рождества Богородицы Дионисий готовил пигменты из цветных камней, которые находил у стен монастыря, на берегах Бородавского озера. Это предположение с такой страстью было высказано Н. М. Чернышевым⁷, что сразу же превратилось в аксиому. Исключение было сделано только для голубой и ярко-зеленой красок, поскольку природных красителей такого цвета на русском Севере не встречается. Обнаружение в росписи киновари заставляет сделать исключение еще и для этой краски. Если бы этими исключениями дело и ограничилось, то и гипотеза Н. М. Чернышева была бы верна в лучшем случае наполовину. Ведь указанными тремя красками написаны все фоны, позома, разгранки и значительная часть одежд, особенно если учесть, что красная и синяя краски широко употребляются здесь в разбелке.

Но, кажется, и этими красками исключения не ограничиваются. Уже П. М. Лукьянов, безоговорочно принявший гипотезу Н. М. Чернышева, после опытов с местными красителями пишет: «Все же полученная нами палитра красок, применявшихся для фресковой живописи Ферапонтова монастыря, более или менее однообразна: видимо мы располагали не всеми видами гальки, встречавшейся в районе Ферапон-

това монастыря, а лишь некоторыми, хотя и имели очень большое количество образцов»⁸. Он отмечает, что ферапонтовская галька очень твердая и в сухом виде непохожа на краситель.

Проверка гипотезы Н. М. Чернышева не только удовлетворяет любознательность. Ведь если Дионисий пользовался местными гальками, то его цветовая палитра должна быть столь же разнообразна, как разнообразен цвет камней в окрестностях Ферапонтова монастыря. Сам Н. М. Чернышев насчитывает здесь несколько десятков основных тонов. Предварительные наблюдения заставляют видеть в этом подсчете большое преувеличение. На самом деле их не более полтора десятков. Здесь один оттенок синего цвета, один — красного, не больше двух — зеленого, натуральные охра двух-трех оттенков, охра жженная, темно-вишневый (багор), темно-лиловый и, конечно, сажа и стенные белила. Словом, в распоряжении Дионисия было не больше красок, чем их имели иконописцы, расписывавшие в середине XVII в. соборы Московского Кремля. А те имели 14—16 красок, причем многие из них — привозные: бакан венецийский, вохра немецкая, празелень немецкая, черлень немецкая, багор немецкий, празелень грецкая, вохра грецкая. Интересно, что когда при росписи Успенского собора в 1642 г. не оказалось последних двух красок, иконописцы не знали, чем их заменить, заявив, что «без них стенное письмо не крепко» и что раньше эти краски привозили из Царьграда⁹. Конечно, Дионисий пользовался качественными привозными пигментами, а не тратил драгоценное летнее время на подбор подходящих камней по берегам озер. Напомним еще раз, что эти камни в сухом виде вовсе не похожи на красители, что нет никаких сведений об использовании ферапонтовской гальки для приготовления красок ни в эпоху Дионисия, ни в более позднее время. Зато известно, что в соседнем Кирилло-Белозерском монастыре в самом начале XVII в. иконописцы работали красками, купленными в Вологде, Москве и Ярославле¹⁰.

Использование местной гальки для приготовления красок должно было чрезвычайно усложнить работу иконописцев. Помимо трудностей поисков и трудоемкого процесса растирания твердых камней, особое неудобство представляло собой бесконечное разнообразие оттенков цвета полученных пигментов. Известно, что камень

имеет один цвет, полученный из этого камня порошок — другой, тот же порошок, разведенный в воде — третий, нанесенная на стену краска — четвертый, та же краска после высыхания — пятый. Когда художник много раз использует один и тот же пигмент, он привыкает к этим изменениям цвета и заранее знает, каков будет конечный результат. Но даже в этом случае некоторые иконописные подлинники советуют предварительно испробовать краски на кирпичках, специально для этого полевкашенных. А если каждый пигмент дан художнику в очень небольшом количестве? Ему придется, чтобы не работать вслепую, делать огромное количество проб. Но и после этого остается трудная задача согласования на стене бесконечного множества оттенков цвета.

Творческий процесс Дионисия был более прост и целесообразен. Он использовал небольшое число красочных пигментов, а впечатление разнообразия достигал путем добавления различного количества белил,

а также смешивая разные пигменты. Последняя возможность вовсе не учитывается Н. М. Чернышевым. Между тем во многих иконописных подлинниках имеется специальный раздел «О красках, которые с которыми спускать», содержащий советы по приготовлению красочных смесей¹¹. Да и без того такой способ работы очевиден при первом взгляде на икону или фреску. Однако можно заметить, что Дионисий вовсе не стремится к наибольшему разнообразию цвета. В орнаментальных кругах на полотенцах (а их несколько десятков, причем узор ни разу не повторяется) он использует всего четыре краски. В многофигурных композициях он много раз использует один и тот же цвет. Например, в «Страшном суде» много одежд синих и зеленых (цвет фона и позыма), а кроме них используются только киноварь и охра, в чистом виде или с добавлением празелени. Очевидно, художественный вкус предостерегает мастера от чрезмерного разнообразия цвета, приводящего к пестроты.

МОСКОВСКАЯ ИКОНА НАЧАЛА XVI В. В АРХАНГЕЛЬСКОМ МУЗЕЕ

В. М. Сорокатый

Из Архангельской обл. — древней Двинской земли — происходят многочисленные памятники искусства, созданные в разное время новгородскими, ростовскими, московскими и даже южнославянскими мастерами. Из Никольской церкви с. Ненокса экспедицией Архангельского музея изобразительных искусств вывезена икона «Сошествие во ад», как станет ясно из дальнейшего, незаурядное произведение столичного мастера¹.

Ненокса — одно из древнейших русских сел на побережье Белого моря. Уже в XV в. там существовала церковь Петра и Павла². Жизнь в Неноксе становится особенно оживленной с начала XVI в., когда здесь расширяется выгодный солеваренный промысел. На морском побережье находились владения Кирилло-Белозерского монастыря, а неподалеку от Неноксы на острове Белого моря располагался Соловецкий монастырь — два крупнейших северных центра, тесно связанных с Москвой в хозяйственном и культурном отношении. В 1615 г. была составлена «Книга ненотского усолья, как была Ненокса за Кирилов монастырь отведена»³, которая содержит опись всех существовавших в то время церквей села. Причем, сказано, что в церкви Петра и Павла по правую сторону от царских врат находился «образ Воскресения Христова на золоте»⁴. Возможно, это и есть наша икона, впоследствии перемещенная в Никольскую церковь.

При раскрытии иконы обнаружилось, что она сплошь переписана в XIX в. Тогда же по середине иконы был сделан клеевой шов, для пригонки шва доски стесаны вместе с живописью на 0,4—0,5 см. Золото на фоне и полях, контуры гор и крылья водружающих крест ангелов оказались сильно потертыми. В верхней части креста и на книге в руках одного из пророков, где совсем не сохранилась первоначальная живопись, при расчистке оставлено поновление XIX в. В нижней части иконы вдоль стыка досок, где живопись оригинала тоже не сохранилась, поздняя живопись не удалена, но разрезана.

В центре иконы в темно-зеленой с золотыми лучами и звездами мандорле изображен Христос, стоящий на скрещенных створах врат ада. На его руках и ногах красным отмечены язвы — следы гвоздей. К правой руке Христа припадает Адам, стоящий на коленях в гробу. Позади Адама стоят пророки, среди них цари Давид и Соломон. Левая рука Христа развернута ладонью к зрителю на фоне одежд Евы. Ниже Евы — праматери, одна из них припадает к ногам Христа. Позади праматерей изображены Иоанн Предтеча, пророки и праотцы, среди которых Авель и Ной с ковчегом. Вверху между крутыми горками, прорезанными пещерами, четыре ангела поддерживают голгофский крест. Внизу в черной пропасти ада два ангела поражают поверженных бесов. Справа и слева от этой сцены — две группы ветхозаветных праведников в белых одеяниях.

«Личное» письмо исполнено тонкими плавными охрами с подрумянками, по оливковому санкирю. Краски яркие, незамутненные, с преобладанием красных и зеленых.

Иконография памятника близка к иконе на тот же сюжет из иконостаса 1502—1503 гг. собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (ГРМ)⁵, которая, в свою очередь, обнаруживает сходство с иконой второй половины XIV в. (или, может быть, начала XV в.) из Коломны (ГТГ)⁶. Икона из Неноксы достаточно далека от первоначального иконографического варианта. Подчеркнута незавершенность действия — склонившиеся ангелы устанавливают голгофский крест, Христос только что опустился вниз, складки его гиматия еще развеваются. Между тем в ферапонтовской иконе представлено уже наступившее торжество, одержанная победа — новозаветная жертва принесена, герои Ветхого Завета свободны; ангелы стоят выпрямившись, едва придерживая крест руками, складки одежд Христа написаны плавно опустившимися. В иконе из Коломны иная трактовка: длящееся действие передано не только клубящимися одеяниями Христа, но и более высоким расположением

¹ Г. Бочаров, В. Выголов. Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966, стр. 229—232.

¹² Спектральный анализ, сделанный в лаборатории объединения «Госреставрация» Т. И. Берлин, показал, что это действительно ртутная киноварь.

² П. М. Лукьянов. История химических промыслов и химической промышленности России до конца XIX в. М., 1955, стр. 71.

³ В. В. Филатов. Манера живописи и первоначальный колорит росписи в куполе Софии Новгородской. — «Византизм. Южные славяне и древняя Русь. Западная Европа». Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, стр. 211—215.

⁴ Павел Симонов. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении. СПб., 1906, стр. 132—133, 140—142, 150—151, 229—239.

⁵ «Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701—

1733». — «Труды Киевской Духовной академии», т. I. Киев, 1868, стр. 311.

⁶ В. В. Филатов. Манера живописи..., стр. 214.

⁷ Н. М. Чернышев. Искусство фрески в древней Руси. М., 1954, стр. 75—82.

⁸ П. М. Лукьянов. История химических промыслов..., стр. 69.

⁹ «Материалы для истории русской иконописи» (собранные И. Забелиным). — «Временник имп. Московского общества истории и древностей российских», кн. 7. М., 1850, стр. 6.

¹⁰ Н. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625), т. I, вып. 1. СПб., 1897, стр. 96, прим. 3.

¹¹ Д. А. Ровинский. История русских школ иконописания до конца XVII века. — «Записки имп. Археологического общества», т. VIII. СПб., 1856, стр. 95. В других иконописных подлинниках этот раздел носит название «Разные составы». См. Павел Симонов. К истории обихода книгописца..., стр. 140—142.

*

- ¹ Архангельский музей, инв. 1115, размер 102×71×2,8 см. Написана на двух липовых досках, с двумя врезными сквозными шпонками. Доски с ковчегом, лужа пологая. Паволока полотняного переплетения. Грунт тонкий, белый, приготовлен очень тщательно. Икона раскрыта в 1974–1975 гг. автором настоящей статьи во Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ВЦНИЛКР).
- ² «Христианство в пределах Архангельской епархии». — «ЧОИДР», кн. 3. М., 1878, стр. 9.
- ³ ЦГАДА, ф. Соловецкого монастыря, оп. 1201/2, ч. II, в. LI/172, ч. 1, ед. 1520, лл. 478–500 об.
- ⁴ Там же, л. 478.
- ⁵ Г. В. Попов. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975, илл. 177–180.
- ⁶ В. И. Антонова, Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. I. М., 1963, № 212, илл. 160–161.
- ⁷ Согласно апокрифам, сошествие Христа в ад сопровождалось сиянием, ярким, как солнце. См. И. Я. Порфирьев. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890, стр. 24, 37. В иконе из Нёноксы исходящий от Христа свет обозначен золотыми лучами на фоне мандорлы.
- ⁸ Стихи Пруденция. См. «Светильник», 1914, № 7, стр. 21 (пер. Ф. Шмита).
- ⁹ Для истолкования подобного образного строя уместны слова апокрифа: «Как вы подверглись осуждению чрез древо (райское), диавола и смерть, так теперь осуждены древом крестным диавол и смерть...» (далее говорится о праведниках, припавших к ногам Христа). См. Н. В. Покровский. Евангелие в памятниках ико-

- нографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 414.
- ¹⁰ Ср. с ликом евангелиста Марка в миниатюре Евангелия 70-х — 80-х годов XV в. — Г. В. Попов. Указ. соч., табл. 106.
- ¹¹ Там же, табл. 174.
- ¹² Так, головы находящихся в глубине ангелов заслоняют крест, фигура Адама меньше заслоняемых им фигур пророков, и т. д.
- ¹³ Г. В. Попов. Указ. соч., стр. 93.
- ¹⁴ См. иконы этого времени: «Флор, Иаков и Лавр», «Параскева и Анастасия», «Варлаам Хутынский, Иоанн Милостивый, Параскева, Анастасия с Богоматерью Знамение». — «Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий». Каталог, вступит. статья В. К. Лауриной. Л., 1974, №№ 52, 53, 49.
- ¹⁵ Там же, № 105.
- ¹⁶ Там же, 102.
- ¹⁷ Ср., например, лики в иконе «Введение во храм». См. Г. В. Попов. Указ. соч., илл. 83–85. Более «московский» памятник, в котором можно отметить наложение московской манеры письма на новгородскую схему распределения светов, — икона «Троица» конца XV в. из собрания Загорского музея-заповедника. См. Т. В. Николаева. Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1969, № 36.
- ¹⁸ См. Э. С. Смирнова. Живопись древней Руси. Находки и открытия. Л., 1970, илл. 31, 32.
- ¹⁹ Г. В. Попов. Указ. соч., стр. 120, 122.
- ²⁰ См. Н. Е. Мнева. Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508 года. — «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.» М., 1970, стр. 186–188, илл. на стр. 180.
- ²¹ Г. В. Попов. Указ. соч., стр. 105, 112.

ПОКРОВ ПАФНУТИЯ БОРОВСКОГО ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

Л. Д. Лихачева

Покров Пафнутия Боровского¹ можно поставить в ряд с наиболее значительными произведениями древнерусского шитья. Памятник обращает на себя внимание не только высоким художественным исполнением, прекрасным рисунком и гармоничным колоритом, но и представляет большой интерес как один из самых ранних, на наш взгляд, покровов Пафнутия Боровского.

Большинство лучших произведений шитья древней Руси, входящих в состав коллекции Гос. Русского музея, происходит из северных монастырей — Кирилло-Белозерского, Александро-Свирского, Соловецкого (поступили в 1923 г.). Предметов шитья из Пафнутьева монастыря в музее нет. Интересующий нас покров, без сомнения происходящий из этого монастыря, находился в собрании Наталии Михайловны Соллогуб и был принесен ею в дар музею в 1912 г.²

Памятник лишь два раза кратко упоминается в литературе³. Интересно, что в описаниях монастыря и в литературе о нем первым, самым ранним покровом на раку Пафнутия Боровского называется покров 1530 г. — вклад в этот монастырь Елены Глинской, второй жены Василия III⁴. Ю. А. Лебедева в неопубликованном каталоге древнерусского шитья собрания Гос. Русского музея, сопоставляя покров 1530 г., по краткому описанию его у Н. Феттера, с покровом Гос. Русского музея, приходит к мало обоснованному выводу, что это одно и то же произведение⁵. В описи монастыря 1859 г. покров вклада Елены Глинской (1530 г.) описывается следующим образом: «По зеленому шелковому штофу нашито изображение преподобного Пафнутия, отделанное живописью по полотну, ныне полинявшее. У подножия надпись вязаными буквами»⁶.

Нам представляется, что покров Пафнутия Боровского 1530 г. и покров, хранящийся в Гос. Русском музее, — различные произведения. В описях, как мы видим, отмечается, что покров 1530 г. исполнен по зеленому фону. Покров Гос. Русского

музея шит по темно-коричневой шелковой ткани, сохранившейся под шитьем частично вокруг нимба и около плеч святого. Изображение было переложено на зеленый бархат в XIX в., очевидно, в тот период, когда памятник находился еще в монастыре.

В 1929 г., уже в Гос. Русском музее, покров был оставлен без изменений как пример неправильной реставрации⁷. Бархат и поздняя надпись, находившаяся по сторонам головы святого, при реставрации 1963 г. были сняты, и изображение переложили на новый фон, подобранный по цвету и фактуре близко к первоначальному⁸. До последней реставрации памятник находился в плохом состоянии. Подлинная вкладная надпись до нас не дошла. Она располагалась под ногами преподобного, поэтому снизу покров как бы обрезан и теперь гораздо короче, чем был первоначально: ноги святого упираются в нижний край. По каймам шла литургическая надпись, в настоящее время также утраченная.

При последней реставрации 1963 г. были укреплены сильно обветшавшие шелковые и золотные нити, удалены старые грубые приштопки и заплатки. Так как при реставрации утраты шитья не восполняются, то из-под шелковых нитей во многих местах, особенно на исподе, просвечивает холст, который обычно подкладывался под ткань фона и шитье.

Преподобный на покрове Гос. Русского музея представлен традиционно, в рост, правой рукой он благословляет, в левой держит свернутый свиток. Согласно иконописным подлинникам и в соответствии с иконографическим описанием святой изображен старым, седым, борода его меньше, чем у Иоанна Богослова, «рассохата», ризы преподобнические⁹. На нем темно-коричневая, чуть лилового оттенка мантия с голубым откинутым куколем, более светлый, коричневый испод, голубой с малиновыми полосами (источниками), расположенными внизу в несколько рядов, аналав¹⁰.

Покров
Пафнутия
Боровского.
Начало
XVI в. Гос.
Русский
музей.
Общий вид.
Деталь.¹⁰

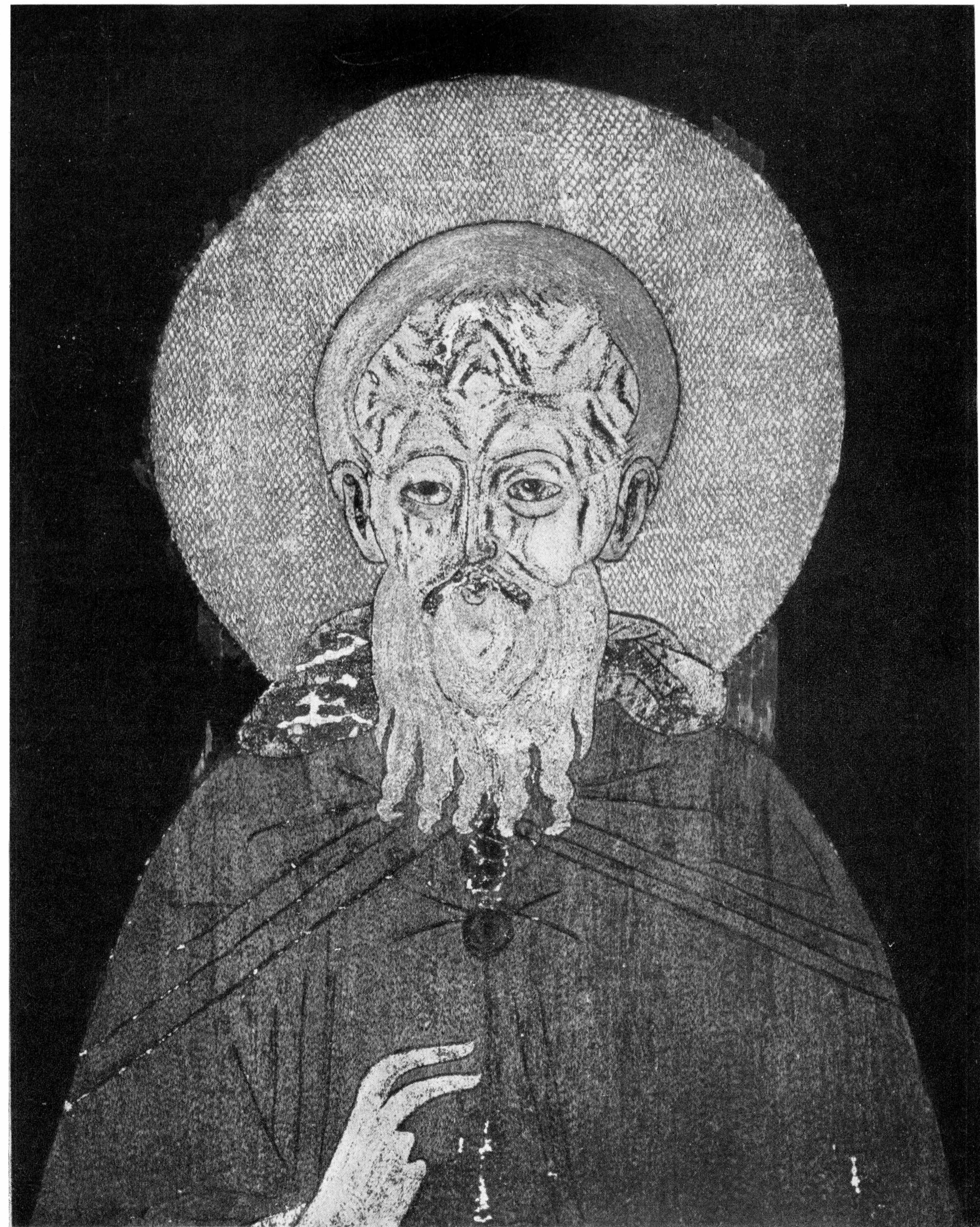


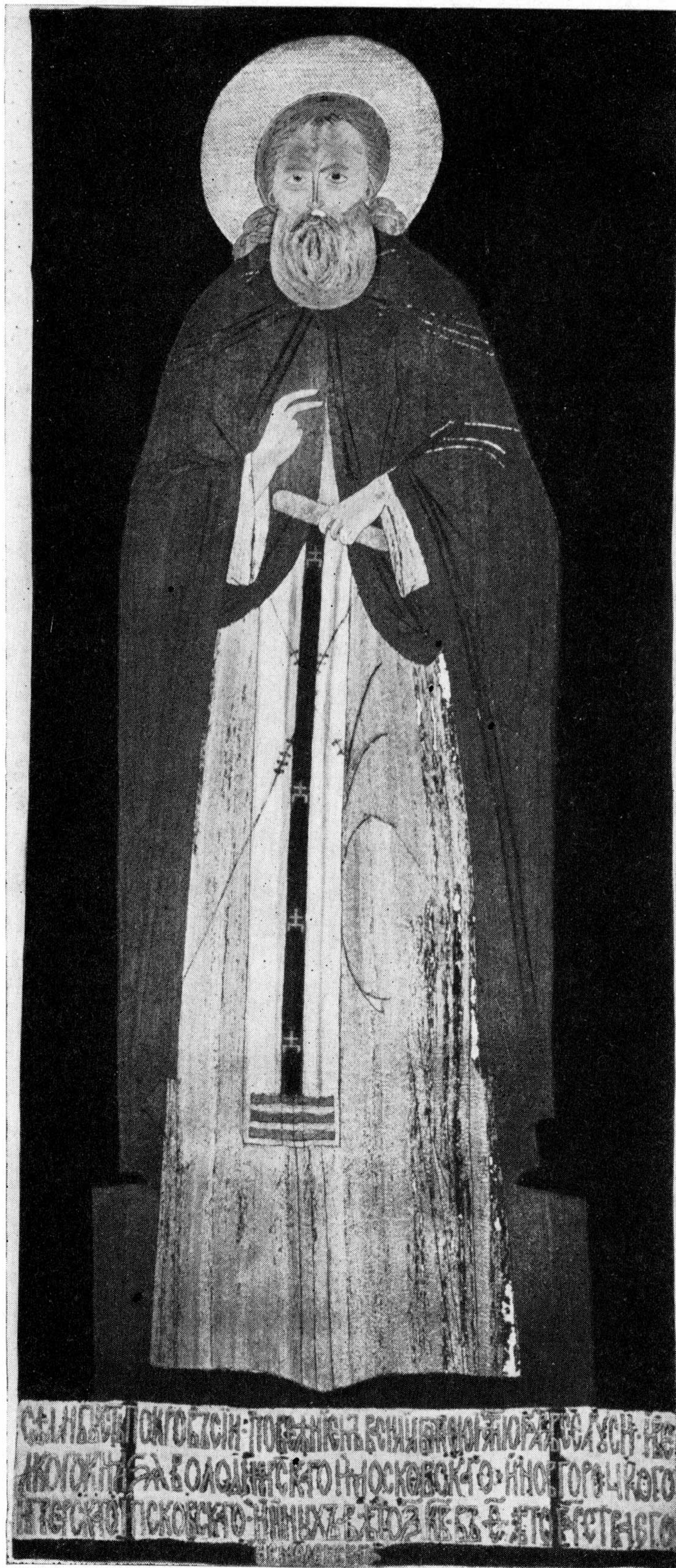
Шитье исполнено тонко, преимущественно шелками, по хорошему рисунку, сделанному опытным художником. Лик с четкими выразительными чертами, изящная постановка и силуэт фигуры с покатыми плечами, руки с удлиненными пальцами, сдержанный гармоничный колорит — все это говорит о том, что покров создан в первоклассной художественной мастерской.

Памятник сопоставим с другим выдающимся произведением собрания Гос. Русского музея — покровом Кирилла Белозерского 1514 г. — вкладом Василия III и его жены Соломонии Сабуровой в Кирилло-Белозерский монастырь¹¹. Этот покров также потерял первоначальный фон, а вместе с ним и литургическую надпись, окружавшую центральное изображение. Сохранилась только вкладная надпись, располагающаяся под поземом.

При сравнении этих двух покровов заметно большое сходство. Оно наблюдается в рисунке, колорите, технике шитья, трактовке отдельных деталей и свидетельствует о том, что памятники были созданы в одной мастерской. Фонами их служит одинаковая темно-коричневая шелковая ткань; шитье исполнено шелковыми нитями «в раскол» и золотыми «в прикреп» с применением самого простого и распространенного в древнерусском шитье узора «ягодка»¹² (им шиты нимбы и свернутые свитки в руках преподобных). Схож принцип шитья ликов и рук «по форме», без теней. Употреблены одинаковые по цвету шелковые нити, создающие неяркий колорит, несколько оживленный малиновыми источниками и голубыми куколями и аналавами. В колористическом строе памятников отсутствуют яркие звучные краски, свойственные дионисиевским иконам и фрескам Ферапонтова монастыря. Очевидно, вышивальщицы употребили шелковые нити приглушенных тонов, которые отражают назначение предметов как покровов на гробницы.

Преподобные представлены фронтально, в рост. Характерна постановка фигур с упором на правую ногу, левая при этом немного отставлена. Сходны изысканное расположение складок мантии и удлиненные силуэты фигур с небольшими головами и покатыми плечами. Одинаков рисунок изящных кистей рук с тонкими пальцами, сложенными в жесте благословения. Произведения имеют много общего с известной иконой Гос. Русского музея, на





которой представлен Кирилл Белозерский в рост¹³. Литургические и вкладные надписи располагались однотипно, как и на всех покрывах, вышедших из мастерской Соломонии Сабуровой: таких как покровы Леонтия Ростовского 1514 г.¹⁴ и Евфросинии Суздальской начала XVI в.¹⁵ Единственный памятник такого рода, сохранивший первоначальный фон, а вместе с ним все надписи, — одно из последних произведений этой мастерской — покров Сергия Радонежского 1525 г.¹⁶

Удивителен лик Пафнутия с несколько асимметрично поставленными глазами, «рассохатой» бородой и тонким носом. Лицо настолько выразительно, что по значительности его можно сравнить с ликом Сергия Радонежского на самом раннем покрове 1424 г.¹⁷ Можно предположить, что лик преподобного имеет портретные черты. Пафнутий умер в 1477 г., и знаменщик, делавший рисунок, вполне мог знать его внешний облик. Портрет отчасти передает энергичный, настойчивый характер Пафнутия. В. О. Ключевский отмечает, что «около половины XV века начал подвизаться в основанном им монастыре инок Пафнутий Боровский, один из самых своеобразных и крепких характеров, какие известны в древней Руси»¹⁸. Недаром из Пафнутьева монастыря вышли такие известные личности, как Иосиф Волоцкий; Макарий, архиепископ Новгородский, позднее ставший митрополитом всея Руси; Вассиан, архиепископ ростовский и ярославский. Характер Пафнутия хорошо описан в записке его ученика Иннокентия о последних восьми днях жизни святого, при этом Иннокентий стремился как можно точнее передать все, что знал о своем учителе¹⁹.

Лик Пафнутия Боровского на покрове выразительнее лика Кирилла Белозерского на покрове 1514 г., где ощущается некоторая сухость и схематичность. Еще более условно и безжизненно лицо Сергия Радонежского на покрове 1525 г. В этом сказались естественный процесс развития искусства шитья, в котором стремление к определенной конкретности образа постепенно сменяется отвлеченностью.

Покров Пафнутия Боровского был, очевидно, создан в самом начале XVI в., вскоре после женитьбы в 1505 г. Василия III на Соломонии Сабуровой. Из ее мастерской вышло значительное число известных произведений шитья. Кроме уже упоминавшихся покровов, мастерицы Со-

ломонии исполнили пелену 1525 г., в центре которой — голгофский крест и «Явление Богородицы Сергию Радонежскому», по сторонам — клейма с изображениями на тему «Рождества»²⁰.

Возможно, в создании рисунка для произведений, исполненных в мастерской Соломонии Сабуровой, в том числе и для покрыва Пафнутия Боровского, участвовал сын прославленного Дионисия — Феодосий. Т. В. Николаева пишет по этому поводу: «В начале XVI в. в Московском Кремле работают иконописцы из артели Дионисия. Его сын Феодосий в 1508 г. расписывает Благовещенский собор. Скорее всего именно эти ведущие иконописцы приглашались в светлицы великой княгини знаменить покровы и пелены. Высокие художественные достоинства покровов Леонтия Ростовского, Кирилла Белозерского и Сергия Радонежского и пелены 1525 г., вышедших из мастерской Соломонии Сабуровой, подтверждают такое предположение»²¹.

*

¹ ГРМ, инв. № Т 297; размер 168×69 см.

² «Отчет Русского музея императора Александра III за 1913 год». СПб., 1915, стр. 17.

³ В. И. Антонова, Н. Е. Мнев. Каталог древнерусской живописи [ГТГ], т. II. М., 1963, стр. 172 (примечание); Н. А. Маясова. Древнерусское шитье XVI в. (автореферат диссертации). М., 1971, стр. 12.

⁴ «Историческое описание Пафнутьева монастыря». М., 1859, стр. 84; Н. Феттер. Древности Пафнутьева монастыря. — «Исторический вестник», 1891, II, стр. 597—598; М. Т. Преображенский. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891, стр. 50.

⁵ Рукопись. — ГРМ, Архив отдела древнерусского прикладного искусства.

⁶ «Историческое описание Пафнутьева монастыря», стр. 84.

⁷ ГРМ, Архив отдела древнерусского прикладного искусства. Реставратор А. Суворова в протоколе реставрационного совета (Протокол № 10, 1929 г.) отмечает, что ткань, на которой был шит покров, истлела и заменена ярко-зеленым бархатом.

⁸ Там же (Протокол № 17 от 10 октября 1963 г.). Реставраторы М. М. Чутникова и Т. М. Бургазлиева.

⁹ См. Н. Барсуков. Источники русской агиографии. СПб., 1882, стр. 424—425.

¹⁰ Аналав — принадлежность монашеского облачения, небольшой четырехугольный плат, который привязывается шнурами.

К концу XV — началу XVI в. относятся первые литературные памятники из многочисленных житий и записок, вышедших из среды учеников Пафнутия Боровского и Иосифа Волоцкого и посвященных описанию подвигов учителей²². В рассматриваемый период возникает интерес к Пафнутьеву монастырю, делаются в этот монастырь крупные вклады, и в начале XVI в. вполне возможен вклад Василия III в Пафнутьев Боровский монастырь.

По стилю и манере исполнения покров мог быть создан в начале XVI в., и, если это так, то он, наряду с покровом Антония Печерского²³, — древнейший из многочисленных покровов в собрании Гос. Русского музея. В этом памятнике еще отсутствуют черты, которые станут характерными для шитья развитого XVI в., и во многом ощущается связь с искусством XV в. Художественный строй произведения говорит о его создании в тот период, когда основным иконописцем был Дионисий.

Покров Кирилла Белозерского. 1514 г. Гос. Русский музей.

¹¹ ГРМ, инв. № Т 306; размер 207×97 см.

¹² См. Е. В. Калинина. Техника древнерусского шитья и некоторые способы выполнения художественных задач. — «Русское искусство XVII века», 1929, стр. 140—142.

¹³ ГРМ, инв. № ДРЖ 2733.

¹⁴ Ростовский музей, инв. № 921/51. См. Т. В. Николаева. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. — «Археология СССР». Свод археологических источников, вып. Е 1—49. М., 1971, стр. 71—72, № 64.

¹⁵ Владимиро-Суздальский музей, инв. № 1036. См. А. И. Антонова. Новый памятник художественного шитья XVI века. — «Культура древней Руси». М., 1966, стр. 26—29.

¹⁶ Загорский историко-художественный музей-заповедник, инв. № 410.

¹⁷ Загорский историко-художественный музей-заповедник, инв. № 412.

¹⁸ В. О. Ключевский. Курс русской истории, ч. 2. — Сочинения, т. II. М., 1957, стр. 25.

¹⁹ См. В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871, стр. 439—453.

²⁰ Загорский историко-художественный музей-заповедник, инв. № 409.

²¹ Т. В. Николаева. Указ. соч., стр. 22.

²² В. О. Ключевский. Древнерусские жития святых..., стр. 204.

²³ ГРМ, инв. № Т 305.