

# ДЕИСУСНЫЙ ЧИН ИКОНОСТАСА ТРОИЦКОГО СОБОРА ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ СОСТАВ, ИКОНОГРАФИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

**Богдан Богданович Гончарук**

магистр богословия

аспирант кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии  
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия bogdanmda@yandex.ru

## Аннотация

В статье дан анализ состава, иконографии и художественных особенностей икон деисусного чина иконостаса Троицкого собора. Несмотря на уникальность ансамбля и выдающуюся художественную ценность, комплексного изучения иконостаса не предпринималось, а некоторые данные в существующих исследованиях требуют уточнения. В статье представлен краткий обзор формирования полнофигурного деисуса на Руси, его литургическое основание и эсхатологический контекст. Рассмотрен состав и иконография икон Троицкого деисуса в сравнении с предшествующими комплексами. Сделано предположение о причинах перемещения замыкающих икон деисуса: великомучеников Димитрия Солунского и Георгия относительно предыдущих комплексов. Особое внимание уделяется анализу художественного строя (композиция, колорит) каждой из икон чина. В статье выявлены закономерности некоторых художественных особенностей икон. Автором статьи выявляется прямая связь некоторых художественных и композиционных приёмов (жесты, элементы рисунка фигур, одежд, типология ликов) с ранним «рублёвским» творчеством: фресками Успенского собора Владимира 1408 г., «Звенигородским чином», иконой Св. Троицы. Прослеживается процесс художественной «режиссёрской» работы ведущих мастеров над композицией деисусного чина.

**Ключевые слова:** Троицкий Собор, Троице-Сергиева Лавра, Андрей Рублёв, XV век, иконостас, ростовой деисусный чин, деисус, Спас в Силах, христианская иконография, история искусства, древнерусское искусство, иконопись.

**Для цитирования:** Гончарук Б. Б. Деисусный чин иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры: состав, иконография и художественные особенности // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 48–74. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-48-74

Один из самых выдающихся иконостасных комплексов XV века находится в древнейшем соборе Троице Сергиевой Лавры. Этот уникальный памятник древнерусского искусства является украшением Троицкого Собора (сооружённого в 1422–1423 гг.<sup>1</sup>), который возведён в похвалу преподобному Сергию Радонежскому и в котором покоятся нетленные мощи святого. Иконостас относится к числу наиболее известных памятников времени, которое принято называть «рублёвским», так как это единственный целиком сохранившийся ансамбль в искусстве Москвы первой четверти XV в. Сведения о художественных работах в Троицком соборе содержатся в разных редакциях житий прп. Сергия и прп. Никона Радонежских. На их основе исследователи датируют сохранившийся иконостас около 1425 г. Ныне существующая каменная алтарная преграда строилась одновременно с собором и предполагалась как мощная опора для нескольких рядов икон. На преграде сохранились каменные кронштейны, изначально держащие тябло деисусного чина, который, в свою очередь, включал пятнадцать полнофигурных икон.

---

<sup>1</sup> Голубинский Е. Е. Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра: Жизнеописание преподобного Сергия. Путеводитель по лавре. Сергиев Посад, 2012. С. 180; Огнев Б. А. Московское зодчество конца XIV и первой трети XV столетия // К 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря / сост. Е. А. Белов. М., 2008. С. 316.

То, что три древнейших ряда иконостаса дошли до нас практически в полном своём составе<sup>2</sup>, даёт возможность изучать художественные особенности как отдельных икон или рядов, так и всего комплекса. Троицкий иконостас более открыт для анализа общего композиционного замысла и связи с пространством храма, чем другие близкие по времени ансамбли. А достаточно точная датировка памятника позволяет соотносить и более смело сравнивать художественные особенности икон с комплексами, атрибуция которых не имеет однозначности.

Состав икон деисусного чина Троицкого иконостаса был близок нескольким более ранним комплексам — деисусному ряду Благовещенского собора Московского Кремля (конец XIV – начало XV вв.) и иконам иконостаса Успенского собора Владимира (ок. 1408 г.) (далее — «Васильевский чин»). Мастера Троицкого иконостаса пользовались иконографическими образцами, которые также близки и с кремлёвскими иконами, и с Владимирским иконостасом. Однако, помимо общности некоторых иконографических схем и состава икон, в Троицком иконостасе присутствует множество особенностей.

Рассмотрим формирование полнофигурного деисусного чина.

Первообразом полнофигурного деисуса на Руси, по мнению исследователей<sup>3</sup>, является деисусный чин конца XIV – начала XV вв., ныне находящийся в Благовещенском соборе Московского Кремля. Разработку иконографической схемы центральной иконы чина «Спас в силах» связывают с именем греческого живописца Феофана Грека<sup>4</sup>, работавшего в это время в Москве. К традиционному трёхфигурному, в собственном смысле «деисусу» (Христос и предстоящие Ему в молении Богородица и Иоанн Предтеча), и фигурам архангелов были присоединены парные изображения остальных ликов. Отдельные мотивы деисусного чина, такие как изображения апостолов Петра и Павла, были известны на Руси в более ранних памятниках («Высоцкий чин», 80-90-е гг. XIV в. (ГТГ, ГРМ); деисусный чин из собрания Н. П. Лихачёва, кон. XIV в. (ГТГ); «Звенигородский чин», нач. XV в. (ГТГ))<sup>5</sup>. Нововведением являлось включение в состав чина святителей и мучеников, так как иерархичность в изначальном ядре деисуса отчасти располагала к такому расширению.

Исследователи видят большое влияние Литургии на сложение данной иконографии. Среди богослужебных текстов выделяют те, которые наиболее точно, а зачастую буквально соответствует составу святых в деисусных композициях. Это начальные молитвословия литии, где Церковь прибегает к заступничеству Богородицы, св. Иоанна Предтечи, Сил бесплотных, апостолов, вселенских учителей, святителей, мучеников и преподобных<sup>6</sup>. Почти буквально состав деисуса перечисляется в чинопоследовании Проскомидии. Частица второй просфоры вынимается в честь Богородицы, из третьей просфоры вынимается 9 частиц: о Иоанне Предтече, пророках, апостолах, святителях, мучениках, преподобных, бесребрениках, святых праведных Богоотцах и о святителе, чья литургия совершается (Василия Великого или Иоанна Златоуста). Девять частиц, по словам толкователей, означают собой девять чиновангельских и, таким образом, вместе со святыми составляют

---

2 Исключение составляет средник пророческого ряда – икона Богородицы «Знамение», заменённая, видимо, в XVIII в.

3 Щенникова Л. А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: каталог. М., 2004. С. 121–125.

4 Кочетков И. А. «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: проблемы иконографии. М., 1994. С. 45–68.

5 Квливидзе Н. В. Деисус // Православная энциклопедия. Т. XIV. М., 2006. С. 316–319.

6 Там же. С. 316.

торжествующую Небесную Церковь<sup>7</sup>. В афонской и южнославянской традициях «Диатаксиста» (Устава Божественной Литургии) Патриарха Филофея XIV в. число частиц не уточняется, но присутствует воспоминание небесных Сил<sup>8</sup>. Это чинопоследование близко связано с «ходатайственной» молитвой последней части Евхаристического канона (Интерцессия), где также упоминаются все чины святых<sup>9</sup>.

Возможно, что формирование расширенного состава деисуса и иконографической схемы его средника иконы «Спас в Силах» происходило не без участия митрополита Киприана, с именем которого связывается введение на Руси Иерусалимского устава<sup>10</sup>.

Идейная составляющая полнофигурного деисуса, помимо пророческих видений Теофании и связи с Евхаристией, имеет также явный эсхатологический аспект. Так, в Евхари стическом каноне, и в литийных молитвословиях звучит тема Страшного Суда, о «добром ответе» на котором молится вся Церковь во главе с Богородицей и св. Иоанном Предтечей<sup>11</sup>. Также само формирование состава высокого иконостаса связывают с эсхатологическими ожиданиями 7000 года<sup>12</sup>.

Полнофигурный расширенный деисус после Благовещенского собора, был исполнен для иконостаса Успенского собора Владимира, над росписью которого трудились мастера под началом прп. Андрея Рублёва и прп. Даниила в 1408 г.<sup>13</sup> О непосредственном участии этих мастеров в написании икон иконостаса мнения учёных разнятся.

Следующим по времени полнофигурным чином является деисусный ряд Троицкого иконостаса, состав которого близок Васильевскому деисусу, который датируют 1408-м или 1410-ми годами<sup>14</sup>.

Троицкий чин состоит из 15 икон и включает в себя, помимо пятифигурного ядра, ещё четырёх апостолов — Петра, Павла, Иоанна Богослова и Андрея Первозванного, четырёх святителей — Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и Николая Чудотворца, и двух мучеников — Димитрия Солунского и Георгия Победоносца.

Л. В. Бетин, разбирая исторические аспекты расширенного деисуса Благовещенского собора, предлагает интерпретацию некоторых входящих в состав чина фигур, как патрональных святых московских князей<sup>15</sup>. Вряд ли этот аспект был также выражен в монастырском Троицком соборе, за исключением одной явной особенности. Все святые Благовещенского деисуса присутствуют в составе Троицкого чина в такой же конфигурации, за исключением замыкающих ряд икон великомучеников: Димитрия Солунского и Георгия Победоносца — в этом деисусе иконы поменялись местами. Так, икона великомученика Георгия находится прямо над ракой прп. Сергия. Можно

---

7 *Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. 1894. [Репринт]. М., 1993. С. 168.

8 *Афанасьева Т. И.* Литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого в славянской традиции (по служебникам XI–XV вв.). М., 2015. С. 373, 388, 410.

9 *Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 419.

10 *Кочетков И. А.* Указ. соч. С. 56.

11 *Квливидзе Н. В.* Указ. соч. С. 316.

12 *Евсеева Л. М.* Указ. соч. С. 419.

13 *Лазарев В. Н.* Андрей Рублёв и его школа. М., 1966. С. 23.

14 *Нерсесян Л. В.* Иконы из иконостаса Успенского собора во Владимире // Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника: каталог-альбом / сост. Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. М., 2010. С. 242–246.

15 *Бетин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.: сб. ст. Т. 5. М., 1970. С. 57–72.

предположить, что такое расположение иконы не случайно и связано оно с тем, что Георгий Победоносец являлся патрональным святым князя Юрия Дмитриевича Звенигородского, на средства которого был построен (и, возможно, украшен) Троицкий собор<sup>16</sup>. Таким образом, хотя в последующее время сведения о ктиторстве звенигородского князя уже не фигурировали в текстах житий, однако положение иконы его патронального святого в деисусе непосредственно вблизи раки прп. Сергия, в честь которого и был сооружён Троицкий собор, видимо, всё-таки было связано именем князя Юрия Дмитриевича.

Заметим, что в деисусном чине из Воскресенского собора Кашина («Кашинский чин», вторая четверть – середина XV в.)<sup>17</sup> положение иконы Георгия повторяет кремлёвский чин, который являлся первообразом высокого расширенного деисуса, что также косвенно свидетельствует об идейном перемещении иконы в Троицком иконостасе.

Центральная икона «Спас в силах» следует иконографии средника деисусного чина Благовещенского собора, в основе которой лежат тексты из Книги пророка Иезекииля (Иез. 1, 4–28; 10, 1–22) и из Откровения ап. Иоанна Богослова, описывающие явление Господа, сидящего на престоле в окружении 4 мистических животных (Откр. 4, 2–9)<sup>18</sup>. Все элементы, кроме фигуры Христа (престол, подножие, херувимы и серафимы в кругах мандорлы, символы евангелистов в угловых сегментах ромба), выполнены гризайлью, что не нарушает цельность цветных пятен ромбов и овала славы, но даёт возможность различить изображения на них.

Типологически изображение на иконе Троицкого собора восходит к более близкому по времени памятнику — среднику деисуса Успенского собора Владимира. Повторено положение фигуры Христа, фронтальный ракурс головы, изображение раскрытого кодекса Евангелия, практически идентичен рисунок складок одежд. Христос изображён сидящим на престоле, благословляющим и держащим Евангелие за верхний правый угол. Левая нога выдвинута вперёд, а правая стопа более отстоит в сторону, отчего точка зрения кажется немного пониженной. Более повышенный ракурс в иконе Васильевского чина, визуально делает фигуру как бы парящей, возможно этот ход связан с желанием облегчить саму фигуру в пространстве иконостаса (размер доски 312 x 105 см). В Троицком чине положение фигуры Спаса более конкретное, отчего есть ощущение существования фигуры в конкретной самодостаточной пространственной среде, что прослеживается во всех иконах не только деисуса, но и остальных икон иконостаса.

Правая рука Христа, так же как во Владимирском «Спасе», отведена локтем влево, но сам жест именованного благословления ближе Кремлёвскому памятнику (хотя в Благовещенском «Спасе» — двуперстие), так как на обеих иконах ладонь открыта к зрителю. Весьма близкой аналогией этого жеста с отведённым мизинцем может служить благословляющая десница Спасителя в иконе «Преображение» праздничного ряда Троицкого иконостаса, а также на композиции «Преображение» и фигуре апостола Луки из «Страшного суда» фресок Успенского собора Владимира, где трудились прп. Андрей и прп. Даниил.

Складки одежд Спасителя типологически восходят к прориси Владимирской иконы, однако общий рисунок более динамичный и беспокойный. Силуэт фигуры около правого

---

16 Известно, что Юрий Дмитриевич чеканил собственную монету с изображением Георгия Победоносца, поражающего змия.

17 Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979. С. 294.

18 Квливидзе Н. В. Иисус Христос. Иконография // Православная энциклопедия. Т. XXI. М., 2009. С. 705–713.

колена не такой плавный, как в Васильевском чине, присутствуют более острые переломы складок внутри драпировок.

Также Троицкого «Спаса в силах» от двух предыдущих иконостасных комплексов отличают двухцветные одежды, покрытые ассистом, что находит аналогию в изображении Христа на миниатюре Переславль-Залесского Евангелия начала XV в.<sup>19</sup> Сейчас цвет одежд Спаса трудно определить из-за потемневшего покрытия, остатков записей и реставрационных тонировок. Хитон выглядит тёмно-охристым, а гиматий — бурокоричневым, видимо, изначально одежды были традиционные для изображения Пантократора: пурпурный хитон и синий гиматий. О. В. Лелекова, исследовавшая иконостас, утверждает, что на гиматии Спаса не удалены записи он должен быть по цвету и интенсивности подобен синей одежде среднего ангела на иконе Св. Троицы<sup>20</sup>, то есть написан исключительно синими пигментами.

Ассист на гиматии Спасителя имеет дробный и ломано геометрический характер, что подчёркивает динамику переломов складок внутри формы. Особенно характерны геометрические формы самых осветлённых частей одежды, например, на правом колене. На глубоко-синем гиматии этот ассист, видимо, смотрелся ещё более динамичным и драгоценным.

Стоит сказать, что за образец для подражания в последующих деисусах был избран тип Спаса в охристых одеждах ассистом, как в среднике Васильевского чина.

Лик Спасителя изображён также фронтально, как на иконе из Успенского собора, но из-за плохой сохранности обоих памятников характер личного письма можно сравнить весьма поверхностно. На лице много реставрационных тонировок, видимо, искажающих первоначальный строй образа, например, внутренняя линия прядей волос должна была чуть больше закрывать лоб, на что указывает подготовительный рисунок. Некоторыми элементами лик Спасителя напоминает Звенигородского Спаса, весьма схож принцип расположения высветлений на лбу, надбровные дуги, изгиб бровей и общий абрис лика и шеи. Также аналогичен принцип поперечных белильных движений на правой скуле.

Так же, как во Владимире, края внутреннего ромба славы не перекрываются внешним кольцом мандорлы, но характер угловых концов ромба с символами евангелистов ближе Благовещенскому памятнику, что, видимо, также связано с разным масштабом икон.

Раскрытое Евангелие из-за складки гиматия, перекрывающей нижний торец, и небольшого наклона выглядит более погружённым в пространство, чем на иконе Васильевского чина, что также подчёркивает уже упомянутый ракурс всей фигуры Христа. На страницах кодекса Евангелия читается текст «Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененные...» (Мф. 11, 28–30), аналогичный отрывок встречается на иконе «Спас на престоле» из с. Кривое, XIV в. (ГТГ).

Колорит Троицкой иконы Спаса является камертоном всему чину. Яркие и чистые цвета: киноварь ромбов, светло-зелёный и звонко-синий, распространяются и дробятся на разные оттенки и сочетания в остальных иконах всех трёх рядов. Цвет волос Спаса имеет рыжеватый оттенок, гармонично сочетается с общей гаммой иконы и воспринимается как рефлекс цветового сияния славы.

---

19 *Popova O.* Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle. Leningrad, 1975. P. 112. III. 54.

20 *Лелекова О. В.* Материалы к изучению иконостаса из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Археология искусства: сборник статей и материалов памяти Ольги Владимировны Лелековой (1932–2015) / сост. Г. И. Вздорнов при уч. Л. А. Лупушор и Е. В. Предеиной. М., 2016. С. 105.

Образ Богоматери по пропорциям, силуэту фигуры и типу лица отдалённо напоминает икону из Благовещенского иконостаса, однако такая мало распространённая деталь, как свисающие по обеим сторонам фигуры концы складок мафория — очень близка иконе Успенского собора. Фигура Богоматери по абрису силуэта близка изображениям жён на иконах «Распятие» и «Явление ангела женам-мироносицам» из праздничного ряда иконостаса. Характерный наклон фигуры Богоматери, в котором В. Н. Лазарев видел неустойчивость<sup>21</sup>, напротив, вполне гармоничен, и включён в ритм всего деисусного чина, что только подчёркивает композиционную цельность ансамбля. Такая деталь, как стелящаяся небольшая складка туники, присутствует также на иконе «Сретение» данного иконостаса. Складка мафория, которая идёт наискосок от ближнего плеча к дальней руке, типологически повторяет мафорий Богоматери из кремлёвского памятника.

Композиционной и иконографической особенностью является жест рук Богоматери. Одна, дальняя рука изображена очень высоко. По наблюдениям Е. Я. Осташенко, то, что руки изображены по-разному, передаёт «разделённые на отдельные временные последовательные фазы жесты обращения, убеждения»<sup>22</sup>. Подобная значимость жестов присутствует в некоторых других иконах ряда.

Фигура Иоанна Предтечи не находит точных более ранних аналогий в целом, но некоторые элементы присутствуют в предшествующих памятниках. Так, Креститель изображён без свитка, в жесте моления — как на иконе Благовещенского иконостаса, но облачённый в милоть и гиматий — как в Васильевском чине. Некоторое сходство одежд и жеста рук присутствует в «Высоцком» чине — полуфигурном деисусе конца XIV в.<sup>23</sup> Характерной особенностью являются динамичные складки оливкового гиматия перед фигурой, что близко повторяется в некоторых более поздних памятниках<sup>24</sup>, однако характер этих складок напоминает некоторые драпировки из Владимирских фресок 1408 г., например, складки одежд ангелов, «свивающих небеса как свиток», и в композиции «Ангел ведёт младенца Иоанна в пустыню».

Жест Предтечи является практически зеркальным отражением рук Богоматери, что подчёркивает особую эмоциональную окраску ядра деисуса. Эти жесты, являясь важным смысловым и композиционным элементом, находят свои истоки в тех же фресках Успенского собора Владимира. В части композиции «Страшный суд» на западной щеке свода центрального нефа, где изображено поклонение Этимасии, фигуры Богоматери и Предтечи представлены в молении. Их жесты рук очень близки иконам деисуса, особенно положение рук Иоанна Крестителя, и эти элементы образного строя, которые были найдены во Владимире, вполне могли быть повторены в Троицком ансамбле.

Парные иконы архангелов Михаила и Гавриила повторяют иконографию и общую композицию одноименных икон Благовещенского иконостаса Кремля, однако присутствует ряд отличий и особенностей.

Так как Троицкие иконы намного уже, крылья архангелов не так свободно расставлены: крыло позади фигуры примыкает к лузге<sup>25</sup>, а дугообразный силуэт крыла перед фигурой,

---

21 Лазарев В. Н. Указ соч. С. 51, 144.

22 Осташенко Е. Я. Указ соч. С. 289.

23 В Высоцком деисусе плащ открывает только плечо, а в Троицкой иконе левая рука Предтечи полностью освобождена от плаща.

24 В изображении Предтечи на правой части небольшого деисуса перв. пол. XV в. (ГТГ) и в деисусе Софийского собора Новгорода 1438 г.

25 На иконе архангела Михаила в районе верхнего левого угла есть поновительский врезок основы. Видимо,

наоборот, касается лужи только в верхней части, открывая таким образом силуэт руки, держащей зеркало. Руки чётко читаются на фоне золота, и их деликатный жест с согнутыми пальцами напоминает изображения рук во Владимирских фресках. Композиционная важность жеста передаётся иконам архангелов от ядра деисуса, то есть изображений Богоматери и Предтечи.

Склонение архангелов менее выражено, чем в Кремлёвском памятнике. В Троицком чине головы фигур также склонены, но архангелы изображены в движении, что является исключением для этой иконографической схемы: облачённые в плащ и далматик архангелы обычно изображаются в контрапосте, склоняющимися по направлению к центру (иконы деисуса из Ростовской провинции середины – третьей четверти XIV в.<sup>26</sup>; иконы «Кашинского чина» середины XV в.<sup>27</sup>). Видимо, на композиционные решения Троицких архангелов оказали влияние иконы Васильевского чина. Там они, хотя и облачены в лоратные одежды, но их фигуры изображены в движении, а крыло также не перекрывает руки.

Рисунок одежд близок Благовещенским иконам, однако граница нижнего края плаща из-за собранных складок имеет ступенчатый контур. Также складки плаща, ниспадающие со спины, не обтекают фигуру, а немного отстоят, как при движении. Цвета одежд архангелов повторяют кремлёвский памятник отчасти: Михаил изображён в красном плаще и темно-синем далматике, Гавриил в похожем далматике, но зелёном плаще (в Благовещенском соборе плащ у архангела Гавриила коричнево-лиловый). Таким образом, решение связать оба плаща по цветовой полярности, свидетельствует о том, что колорит, как и все остальные художественные принципы построения икон (силуэты, ритм) работают в первую очередь на общую композицию чина.

Вероятно, как и в Благовещенских иконах, по краю плаща присутствовала полоса с орнаментом, выполненная ассистом (остались фрагменты на иконе архангела Гавриила), широкая полоса светло-коричневого цвета в нижней части далматика также украшена ассистом. Достаточно яркие пробелы на нижней одежде архангела Михаила выполнены мастерски, но чуть проще, чем на парной иконе Гавриила. На киноварном плаще описи усилены и искажены коричневыми записями, которые по сравнению с парной иконой имеют немного механический характер.

В вопросе авторства учёные прямо относят икону архангела Гавриила к письму прп. Андрея Рублёва, отмечая сходство линий и силуэтов головы с ангелами «Троицы»<sup>28</sup>. Однако исходя из того, что рисунок архангелов практически зеркально симметричен, а также есть ряд общих черт художественного строя (гармонизация колорита, жесты рук, крылья, форма ассиста на них), нельзя исключать, что обе парные иконы были написаны одним мастером, так как такой принцип распределения работ является естественным. Также вполне возможно, что сходство художественных приёмов связано с тем, что ведущий мастер (или мастера) контролировали не только выбор образцов и прорисей, но и весь художественный процесс в целом, о чём свидетельствует исключительная цельность ансамбля. Также можно отметить у обоих ангелов характерный для «рублёвской» живописи глубокий вырез далматика, открывающий шею.

---

поволение произвели после повреждений, полученных влетевшим в алтарное окно польским ядром во время осады Троицкого монастыря в 1608–1611 гг.

26 *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976. С. 206–207.

27 *Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979. С. 290–295.

28 *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 143; *Осташенко Е. Я.* Указ. соч. С. 295.

У архангела Михаила подкрылки, так же как в Благовещенском памятнике, сероголубого цвета, а у архангела Гавриила они красные, что гармонично контрастировало и дополняло тёмно-зелёный плащ.

Иконы апостолов Петра и Павла также следуют иконографической схеме Благовещенских образов, которые, в свою очередь, наследуют классические формы палеологовского искусства. Апостол Пётр облачен в охристый гиматий, из-под которого видны только кисти рук, часть хитона на груди и подол, левая рука обращена ладонью в сторону Спаса, локоть более отставлен в сторону. Через правую руку, держащую свиток с ярко-голубыми пробелами, перекинута складка гиматия. Апостол Павел двумя руками вертикально держит кодекс Евангелия; также характерны складки гиматия, строго вертикально ниспадающие с правого плеча.

Подобные иконографические особенности встречаются в более ранних византийских памятниках: гиматий и жест ап. Петра — в иконе ап. Петра и ап. Павла сер. XIV в.<sup>29</sup> и створки складня конца XIV в. из Синая<sup>30</sup>, икона из «Высоцкого чина» последних десятилетий XIV в. (ГТГ). То, как ап. Павел держит кодекс, близко изображению на складне конца XIV в. из Синая. Также композиционно весьма близким памятником является икона ап. Петра и ап. Павла первой четверти XV в. из Музеев Московского Кремля<sup>31</sup>, такие элементы, как: конфигурация складок гиматия ап. Павла, положение рук, строго вертикальное положение кодекса — практически аналогичны в Троицких иконах.

Несмотря на сходство с предшествующими памятниками, иконы апостолов имеют иную эмоциональную окраску. Их фигуры благоговейно склонены по направлению к центру деисуса, статуарность кремлёвских образов здесь нивелирована. Контур лица ап. Петра имеет характерный «прогиб» вовнутрь; выражение лица и абрис волос на затылке частично напоминают образ из владимирских росписей 1408 г. Кубовидная форма головы ап. Павла, тип вохрений на лбу и скулах близок изображению на миниатюре из Апостола первой трети XV в. (ГРМ)<sup>32</sup> и отчасти иконе Звенигородского чина нач. XV в. (ГТГ).

Говоря о колорите икон, учёные отмечают особенный цветовой аккорд в изображении ап. Павла (бордовый гиматий, тёмно-синий хитон, оливковый санкирь с розоватыми вохрениями и нежно-бирюзовый обрез Евангелия, перекликающийся с поземом). Практически единодушно исследователи приписывают этот образ ведущему мастеру<sup>33</sup>.

Иконы двух последующих апостолов Иоанна Богослова и Андрея Первозванного близки по иконографии одноимённым иконам Васильевского чина. Однако ап. Иоанн изображён не в движении, а в предстоянии, и склонённым, что подчёркивает обращённый жест правой руки. Кодекс Евангелия апостол придерживает левой рукой за нижний торец, красный обрез которого виден с данного ракурса. Положение ног и общая поза фигуры напоминают ангелов с композиции «Крещение» праздничного ряда Троицкого иконостаса. Острые геометрические складки, ниспадающие со спины, видимо, являются симметрическим ответом аналогичным складкам на парной иконе — ап. Андрея.

Контрастные плотные геометрические пробелы, параболические складки одежд и

---

29 *Evans H. C., ed. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2004. P. 382.*

30 *Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 169.*

31 *Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 299.*

32 *Порова О. Op. cit. P. 126.*

33 *Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 299.*

общий художественный строй иконы позволяли исследователям приписывать этому же мастеру икону праздничного ряда «Тайная вечеря»<sup>34</sup>.

Парная икона ап. Андрея худший сохранности, но по сохранившимся фрагментам живописи и общему силуэту фигуры можно судить, что рисунок и цветовое решение одежд практически идентичны иконе Васильевского чина: хитон — глубоко-синий, а гиматий — тёмно-зелёный (цвет также виден на расчищенных специалистами ГосНИИР микропробах). Апостол Андрей держит белый свиток за оба торца.

Хитон Иоанна Богослова также был синий, а цвет гиматия сложно определить из-за сильно потемневшего покрытия и утрат, контрастные геометрические пробела на нём явно были холодными. Апостол мог быть изображён в коричневато-бордовом или тёмно-зелёном хитоне. Лик апостола полностью утрачен. Далее следуют четыре иконы святителей.

Иконографический тип иконы свт. Василия восходит к рисунку Благовещенского памятника, но с существенными отступлениями. Святитель изображён в крещатой фелони, омофоре, держащим кодекс Евангелия левой рукой через фелонь (остальные святители держат кодексы непокровенными руками), правая рука обращена в жесте моления. Однако в сравнении с кремлёвским образом плечо отставлено назад и деисусный жест более выражен, также другое положение кодекса, с плеча ниспадает белый омофор, частично перекрывая епитрахиль. В Благовещенской иконе второй конец омофора ниспадает со спины.

Правая нога святителя слегка отставлена в сторону, это контрастное положение фиксирует пробел по форме ноги на лиловом подризнике. На фелони оставлена запись, которая, по-видимому, следует изначальному типу полиставрия с тёмными крестами на белой ткани, композиционно это решение перекликалось с иконой свт. Николая в правом конце деисуса.

Тип лика отличается от Благовещенской иконы, голова более круглая, с большим лбом и сужающимся книзу лицом, брови вздёрнуты, особенно правая, борода также сужается книзу. Такой типаж по эмоциональному строю близок изображению святителя на упоминавшемся складне конца XIV в. из Синая<sup>35</sup>. Черты лика усилены оставленными записями реставрационными прописями.

Иконы свт. Иоанна Златоуста близка Васильевскому чину такими чертами как: поза, тип и рисунок одежд (саккос и омофор), положение кодекса. В то же время такие особенности, как край омофора, ниспадающий со спины, тип орнамента саккосе (кресты в кругах), его общий синеватый цвет — восходят к Благовещенскому памятнику. Правда, колорит одежд святителя в Троицком чине более светлый, цветовые сочетания деликатнее, например, очень гармонично с цветом саккоса сочетается розовый цвет его внутренней стороны. Также саккос богато украшен изображениями камней и жемчуга. По манере вохрений и рисунку черт лик святителя Иоанна немного напоминает ап. Павла из Звенигородского чина, однако здесь нет такой скульптурной монолитности пластики. Положение и рисунок рук святителя весьма близки иконе ап. Павла из Троицкого же чина, однако правильные и деликатные вохрения несколько отличаются от подвижной манеры вохрений на иконе ап. Павла.

По наблюдениям Е. Я. Осташенко, образный строй иконы близок сербским фрескам

---

34 Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа. М.: Искусство. С. 145.

35 Лазарев В. Н. История византийской живописи. С. 169, табл. 551.

Каленича (ок. 1429 г.)<sup>36</sup>, например, изображениям преподобных. Нужно сказать, что рисунок, колорит и сам эмоциональный строй иконы позволяют отнести её к одному из ведущих мастеров иконостаса.

Икона святителя Григория Богослова по типу и рисунку одежд следует образу из Васильевского чина: святитель облачен в саккос и омофор. Однако такие элементы, как жест правой руки и кодекс Евангелия на левой стороне (который святитель держит непокровенной рукой), повторяют предыдущую икону Троицкого деисуса — свт. Василия Великого.

На одеждах находится поновительская запись, её основной цвет — густо-тёмно-зелёный, но, видимо, цветовое и тоновое решение саккоса изначально перекликалось с иконой свт. Иоанна Златоуста.

Сохранность личного весьма плохая, но по фрагментам потёртых вохрений и рисунка лика можно судить о высоких художественных достоинствах образа. Такие элементы, как посадка головы, правильные очертания лба, и благородные черты лика, близки иконе свт. Иоанна Златоуста Троицкого чина. Особую эмоциональную окраску имеет выражение лика: большие глаза и немного приподнятый у переносицы рисунок бровей — подчёркивают просительный характер предстояния святителя. Подобное выражение близко изображениям свт. Григория в композициях «Служба святых отцов» в росписях алтарных апсид, например, в церкви Николая Орфаноса 1310 г., на изображениях святителей в мозаиках Фетие Джамии 1310 г., а также на иконе «Три святителя» XIV в. из Византийского музея в Афинах. Среди икон Троицкого деисуса фигура святителя Григория наиболее монументальна. На парной иконе свт. Николай Чудотворец изображён в крещатой белой фелони и омофоре, так же, как и свт. Василий. В. Н. Лазарев относит икону самому слабому мастеру чина<sup>37</sup>. Однако, несмотря на тяжёлое состояние сохранности (почти полностью утрачено личное, черты лика грубо прописаны, потёртости красочного слоя) Е. Я. Осташенко подмечает продуманную композицию иконы<sup>38</sup>. В нижней части композиции, у правой ноги святителя, часть доски выпилена насквозь, в это отверстие заходит угол большой серебряной сени над ракой прп. Сергия. Видимо, отверстие было проделано во время установки сени в 1737 г.

Икона имеет некоторые особенности, отличающие её от остальных изображений святителей в деисусе. Так, десница свт. Николая изображена не обращённой к Спасу или придерживающей Евангелие, а раскрытой перед грудью ладонью, в жесте «приятия». Е. Я. Осташенко подмечает соотношение этого жеста с наклоном головы<sup>39</sup>. Жест руки, которой святитель держит кодекс Евангелия, напоминает жест преподобного, держащего свиток (например, прп. Антоний Великий на Владимирской фреске 1408 г.). Само изображение Евангелия также отличается от остальных икон чина: на лицевой крышке изображены украшения камнями и жемчугом, в то время как остальные Евангелия разделаны ассистом. Перечисленные элементы по типологии напоминают фронтальные моленные образы святителя Николая. Так как данное полнофигурное изображение в Троицком деисусе является одним из наиболее ранних дошедших до нас, видимо, устойчивые мотивы изображения свт. Николы имели влияние на данное композиционное решение. Стоит сказать, что данная схема была повторена в иконе деисуса из церкви Покровасела Гуменец,

---

36 Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 304.

37 Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа. С. 51.

38 Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 307.

39 Там же. С. 307.

первой трети XVI в.<sup>40</sup>

Аналогии ритмического и пропорционального построения иконы находят в таких праздниках Троицкого чина, как «Распятие», «Снятие со креста» и «Явление ангела женам-мироносицам»<sup>41</sup>.

Все иконы святителей не только продуманны композиционно «сами в себе», но и композиционно связаны друг с другом. Так, в левой части деисуса фигуры святителей Василия и Григория имеют почти идентичный жест обращённой к Спасу правой руки и положение кодекса на левой; также их объединяют вертикальные белые ленты омофора. В правой части деисуса иконы святителей Иоанна Златоуста и Николая вертикально держат кодекс Евангелия левой рукой.

Также фигуры святителей имеют перекрёстные связи: святители Василий и Николай изображены в белых крещатых фелонях — полиставриях и светлых подризниках, а святители Иоанн Златоуст и Григорий — в украшенных и орнаментированных саккосах глубоких холодных цветов. Таким образом, очевидно, что ведущие мастера регулировали общую композицию чина решениями относительно образцов, рисунка, и колорита.

Закрывают деисусный чин две иконы мучеников: Димитрия и Георгия. Икона в мч. Димитрия является одной из наиболее известных в научной литературе об иконостасе, и начиная с первой публикации часто рассматривается как пример «графического» стиля раннего XV в.<sup>42</sup>. Однако такая точка зрения связана с необъективным восприятием сохранности иконы.

Иконографически обе иконы мучеников восходят к прорисям одноимённых икон Благовещенского собора. Вместе с тем в Троицких фигурах воинов более выражено склонение по направлению к центру, внешние края нимбов касаются боковой лузги, руки изображены немного ниже, тип ладоней деликатнее и ближе образам с Владимирских фресок 1408 г., рисунок складок более изящный, положение ног имеет некоторый пространственный ракурс. Близкой аналогией иконе в мч. Димитрия является небольшое одноимённое изображение из шитого иконостаса первой четверти XV в. из собрания Музеев Кремля<sup>43</sup>.

Несмотря на присутствующее в литературе различие манер написания икон, стоит отметить ряд общих черт. К ним относится практически зеркальная идентичность рисунка обеих фигур (которая всегда связана с композиционной потребностью закрепить, замкнуть фриз деисуса). Оба воина изображены в далматиках и плащах с «тавлионами»<sup>44</sup>. Край ткани плаща в мч. Димитрия имеет полосу с яркой белильной линией посередине, которая следует абрису складок внизу одежды, частично переходит в пробел на внутренней стороне плаща. Эта линия также присутствует и в иконе в мч. Георгия, но из-за плохой сохранности она практически неразличима. На иконе в мч. Димитрия край плаща в области шеи имеет более геометричный излом.

Часто говоря о «графичном» стиле, авторы приводят линии рисунка складок на

---

40 Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. Кат. № 26. М., 2006, С. 100–102, 115, 117.

41 Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 307.

42 Грабарь И. Андрей Рублёв: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации: Сб. ЦГРМ. 1. М., 1926. С. 89.

43 Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 309.

44 Тавлион — нашивка из драгоценной ткани на плаще римских патрициев. Традиционный в византийском искусстве иконографический элемент парадных одежд свиты императора, воинов, а в данном случае — великомучеников Георгия и Димитрия.

далматике вмч. Димитрия, однако эти линии являются прописью, имеют более позднее происхождение и просто утрируют изначальный художественный строй. На красном далматике еле различимы границы пробелов, которые не всегда совпадают с конфигурацией тёмных грубоватых описей. Вместе с тем некоторая геометризация форм присутствует в разделках одежд обоих воинов, например, похоже пробелами подчёркнуты ломаные складки плаща вмч. Димитрия и разделки одежд на синеватом далматике вмч. Георгия.

Цветовое решение одежд близко Благовещенским иконам, но в то же время оно продумано в соответствии с колоритом всего чина. Цвета плащей великомучеников (тёмно-зелёный у Димитрия и глубокий красный у Георгия) являются дополнительными по цветовому контрасту. Цвета далматиков (киноварный у Димитрия и глубоко-синий у Георгия) включены в ритм развития этих цветов во всем деисусе.

Несмотря на то, что черты юношеского лица вмч. Димитрия грубо усилены коричневыми описями, манера написания личного плавными вохрениями и общий образный строй позволяют говорить об особой красоте и камерности образа. Из особенностей можно выделить немного увеличенный силуэт шапки волос, рисунок ниспадающих на чело прядей и килевидно огибающих его.

В целом манера написания лица вмч. Георгия достаточно похожа, вохрения такие же плавные, однако белильные высветления на скуле более прямые и параллельны, схожис трактовкой света на памятниках времени Феофана Грека, в то время как на парной иконе Димитрия движки ложатся по форме. Нужно сказать, что общее состояние личного на иконе Георгия недостаточно хорошее для более подробного сравнения. Силуэт головы искажён тонировками на вставках левкаса, проходящих по стыку досок.

Нужно сказать, что расположенные практически над ракой прп. Сергия образы вмч. Георгия и свт. Николая являлись и являются одними из наиболее почитаемых в христианстве, и особенно на Руси. Весьма распространены были молельные и житийные иконы этих святых, есть примеры их парных изображений, например, икона конца XIV в. из Гуслицкого монастыря, икона «Богоматерь Великая Панагия, Никола и Георгий» конца XV в. из Пскова<sup>45</sup>. Соседство их икон в деисусном чине подчёркивает особый эмоциональный строй комплекса Троицкого собора.

Несмотря на то, что при написании деисуса мастера Троицкого иконостаса ориентировались на иконографические схемы предыдущих комплексов, состав чина и составные элементы композиций икон тщательно продуманы. Присутствует некоторое различие в манере выполнения, но общие композиционные и колористические аспекты, очевидно, регулировались ведущими мастерами.

Особое значение в идейном и художественном строе имеют жесты святых. Камертоном эмоционального строя является ядро деисуса: фигуры Богоматери и Предтечи, предстоящие Христу, в пророческо-эсхатологическом типе «Спаса в Силах». Жесты Богоматери и Крестителя необычайно схожи с аналогичными жестами в композиции «Поклонение Этима-сии» во Владимирских фресках 1408 г.

В образах предстоящих чинов святых присутствует индивидуальность, как и в Благовещенском соборе, но в то же время все фигуры объединены общим движением и обращением к центру деисуса, что близко «евхаристическому» шествию святых в

---

45 Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000. С. 79.

Васильевском чине. Этот аспект связан с общими пропорциональными соотношениями фона и фигур на иконах и образованной от этого особенной пространственной средой, в которую погружены все святые.

В плане колорита некоторые иконы поражают гармоничными сочетаниями цветов, например, образы ап. Павла, свят. Иоанна Златоуста. Однако гармоничность цветовых решений присутствует не только в отдельных иконах, но и в деисусе в целом. Например, красный и синий цвета начинают развитие в иконе Спаса в центре чина, дробятся и варьируются в остальных иконах святых и большими цветовыми пятнами закрепляются в замыкающих композицию иконах великомучеников.

Исходя из анализа художественных особенностей каждой иконы чина, нельзя исключать, что некоторые парные образы могли быть выполнены одним мастером (например, иконы архангелов, воинов). Такое распределение работы в художественных мастерских является вполне естественным в условиях наличия определённого количества мастеров и регламентированных сроков. Также, возможно, мастера, исполнявшие парные иконы, чётко согласовывали композиционные и колористические вопросы между собой или следовали конкретным установкам ведущих художников.

Художественные и композиционные приёмы, которые унаследованы от раннего «рублёвского» творчества и развиты в Троицком деисусе, а также некоторые «прогрессирующие» тенденции являются органично существующими именно в своей стилистической среде, не выходя за её пределы.

Деисус Троицкого иконостаса, являясь важнейшей смысловой частью всего ансамбля, имеет поразительную композиционную цельность. Это обусловлено не только сформировавшимся к этому времени составом чина и иконографией икон, но и продуманными художественными решениями. Проведённый анализ Троицкого деисуса, находящегося ныне в храме, для которого и был написан, весьма важен для изучения искусства Москвы XV века.

## **Библиография**

*Афанасьева Т. И.* Литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого в славянской традиции (по служебникам XI–XV вв.). М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2015.

*Бетин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. [Сб. ст. Т. 5.] Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв., М.: Наука, 1970. С. 57–72.

*Вахрина В. И.* Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2006.

*Голубинский Е. Е.* Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра: Жизнеописание преподобного Сергия. Путеводитель по лавре. Сергиев Посад: СТСЛ, 2012.

*Грбарь И.* Андрей Рублёв: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации: Сб. ЦГРМ. 1. М., 1926. С. 7–112.

*Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. 2-е изд. 1894. [Репринт:] М., 1993.

*Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000.

- Квливидзе Н. В.* Деисус // Православная энциклопедия. Т. XIV. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2006. С. 316–319.
- Квливидзе Н. В.* Иисус Христос. Иконография // Православная энциклопедия. Т. XXI. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2009. С. 705–713.
- Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М.: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. С. 45–68.
- Лазарев В. Н.* Андрей Рублёв и его школа. М.: Искусство. 1966.
- Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство. 1986.
- Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000.
- Лелекова О. В.* Материалы к изучению иконостаса из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Археология искусства: сборник статей и материалов памяти Ольги Владимировны Лелековой (1932–2015) / сост. Г. И. Вздорнов при уч. Л. А. Лупушор и Е. В. Предеиной. М.: Индрик, 2016. С. 103–116.
- Нерсесян Л. В.* Иконы из иконостаса Успенского собора во Владимире // Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника: [Каталог-альбом] / сост. Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. М.: Красная площадь, 2010. С. 242–246.
- Огнев Б. А.* Московское зодчество конца XIV и первой трети XV столетия: диссертация // К 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря / сост. Е. А. Белов. М.: Лето, 2008. С. 313–368.
- Осташенко Е. Я.* Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005.
- Попов Г. В.* Андрей Рублёв. М.: Северный паломник, 2007.
- Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М.: Наука, 1979.
- Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976.
- Щенникова Л. А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: каталог. М.: Красная площадь, 2004.
- Evans H. C., ed.* Byzantium: Faith and Power (1261–1557). The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2004.
- Popova O.* Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle. Leningrad, Éditions d'art Aurore, 1975.

## **Deesis of the iconostasis of The Trinity Cathedral of Holy Trinity-St. Sergius Lavra: composition, iconography and artistic features**

**Bogdan B. Goncharuk**

MA in Theology

Postgraduate Student of the Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia bogdanmda@yandex.ru

### **Abstract**

This article analyzes the composition, iconography and artistic features of the icon in the Deesis row of the iconostasis of the Holy Trinity Cathedral. Despite the uniqueness of the ensemble and the outstanding artistic value, the iconostasis has not been comprehensively studied, and some details in the existing research of academics require clarification, and sometimes correction. This

article presents a brief overview of the formation of the full-length Deesis in Rus, its liturgical basis and eschatological context. This article deals with the composition and iconography of the icons of the Trinity Deesis row in comparison with Deesis rows of former times. A theory is also suggested about the reasons for moving the final icons of Deesis: the martyrs Demetrius of Thessalonica and George (relative to previous complexes). Special attention is paid to the analysis of the artistic system (composition, colour) of each of the icons in the row. The article reveals patterns of some artistic features in the icons. In the course of analysis by the author revealed a direct link was revealed between some artistic and compositional techniques (gestures, elements of the drawing of figures, garments, typology of the faces), and the early “rublev’s” works: the frescoes of the Dormition Cathedral of Vladimir 1408., the Deesis of Zvenigorod, the icon of the Holy Trinity. The author traces the process of artistic “directive” work of the foremost masters on the composition of the Deesis row of the Holy Trinity Cathedral.

**Keywords:** The Holy Trinity Cathedral, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Andrey Rublev, XV century, iconostasis, full-length Deesis row, Christ in Majesty, Christian iconography, art history, old Russian art, iconography.

**For citation:** Goncharuk, Bogdan B. “Deesis of the iconostasis of the Trinity Cathedral of Holy Trinity-St. Sergius Lavra: composition, iconography and artistic features”. *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 48–74. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-48-74

## References

Afanas'eva, T. I. *Liturgii Ioanna Zlatoustia i Vasiliia Velikogo v slavianskoï traditsii (po sluzhebnykam XI–XV vv.) [Liturgy of John Chrysostom and St. Basil the Great in the Slavic Tradition (according to the Missals of the 11th – 15th Centuries)]*. Moscow, Russkii Fond Sodeistviia Obrazovaniiu i Nauke, 2015. (In Russian)

Betin, L. V. “Istoricheskie osnovy drevnerusskogo vysokogo ikonostasa” [“Historical Foundations of Old Russian High Iconostasis”]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Xudozhestvennaia kul'tura Moskvy i prilozhashchikh k nei kniazhestv. XIV–XVI vv. [Artistic Culture of Moscow and the Principalities Adjacent to it XIV–XVI centuries]*, vol. 5, 1970, pp. 57–72. (In Russian)

Dmitrevskii, I. *Istoricheskoe, dogmaticheskoe i tainstvennoe iz'iasnenie Bozhestvennoï liturgii [Historical, Dogmatic and Mysterious Explanation of the Divine Liturgy]*. 2nd edition, reprint, 1894, Moscow, 1993. (In Russian)

Evans, Helen C., editor. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2004.

Evseeva, L. M. “Ėskhatologiiia 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa” [“Eschatology of 7000 Years and the Emergence of a High Iconostasis”]. *Ikonostas. Proiskhozhdenie — razvitie — simbolika [Iconostasis. Origin — development — symbolism]*, edited and compiled by A. M. Lidov, Moscow, Progress-Traditsiia, 2000. (In Russian)

Golubinskiĭ, E. E. *Prepodobnyiĭ Sergiĭ Radonezhskii i sozdannaia im Troitskaia lavra: Zhizneopisanie prepodobnogo Sergiia. Putevoditel' po lavre [St. Sergius of Radonezh and the Trinity Lavra Created by him: The Biography of St. Sergius; Guide to the Monastery]*. Sergiev Posad, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, 2012. (In Russian)

Grabar', I. “Andreĭ Rublev: Ocherk tvorchestva khudozhnika po dannym restavratsionnykh rabot 1918–1925 gg. 1918–1925” [“Andrei Rublev: Essay on the Artist according to the Restoration

- Works of 1918–1925”]. *Voprosy restavratsii: Sat. CRGR*, vol. 1, 1926, pp. 7–112. (In Russian)
- Kochetkov, I. A. “‘Spas v silakh’: razvitie ikonografii i smysl” [“Savior in Forces: The Development of Iconography and Meaning”]. *Iskusstvo Drevnei Rusi: Problemy ikonografii [Art of Ancient Russia: Problems of Iconography]*, Moscow, NII teorii i istorii izobraz. iskusstv, 1994, pp. 45–68. (In Russian)
- Kvividze, N. V. “Deisus” [“Deesis”]. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. XIV, 2006, pp. 316–319. (In Russian)
- “Iisus Xristos. Ikonografiia” [“Jesus Christ. Iconography”]. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. XXI, 2009, pp. 705–713. (In Russian)
- Lazarev, V. N. *Andreĭ Rublev i ego shkola [Andrei Rublev and his School]*. Moscow, Iskusstvo, 1966. (In Russian)
- *Istoriia vizantiĭskoĭ zhivopisi [The History of Byzantine Painting]*. Moscow, Iskusstvo, 1986. (In Russian)
- *Ruskaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI Veka [Russian Iconography from the Beginnings to the Beginning of the XVI century]*. Moscow, Iskusstvo, 2000. (In Russian)
- Lelekova, O. V. “Materialy k izucheniiu ikonostasa iz Troitskogo sobora Troitse- Sergievoĭ lavry” [“Materials for the Study of the Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra”]. *Arkheologiia iskusstva: sbornik stateĭ i materialov pamiati Ol'gi Vladimirovny Lelekovoĭ (1932–2015) [Archeology of Art. Collection of Articles and Materials in Memory of Olga Vladimirovna Lelekova (1932–2015)]*, comp. by G. I. Vzdornov, L. A. Lupushor, E. V. Predeinoĭ, Moscow, Indrik, 2016, pp. 103–116. (In Russian)
- Nersesian, L. V. “Ikony iz ikonostasa Uspenskogo sobora vo Vladimire” [“Icons from the Iconostasis of the Assumption Cathedral in Vladimir”]. *Andreĭ Rublev. Podvig ikonopisaniia. K 650-letiiu velikogo khudozhnika [Andrei Rublev. Feat Icon Painting. For the 650th Anniversary of the Great Artist]*, comp. by G. V. Popov, B. N. Dudochkin, N. N. Sheredega, Moscow, Krasnaia ploshchad', 2010, pp. 242–246. (In Russian)
- Ognev, B. A. “Moskovskoe zodchestvo kontsa XIV i pervoĭ treti XV stoletii: dissertatsiia” [“Moscow architecture of the end of the XIV and the first third of the XV century. Thesis”]. *K 600-letiiu Rozhdestvenskogo sobora Savvino- Storozhevskogo monastyria [To the 600th Anniversary of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery]*, compiled by E. A. Belov, Moscow, Leto, 2008, pp. 313–368. (In Russian)
- Ostashenko, E. Ya. *Paleologovskie traditsii v moskovskoĭ zhivopisi kontsa XIV – pervoĭ treti XV Veka [Paleological Traditions in Moscow Painting of the Late XIV – First Third of the XV Century]*. Moscow, Indrik, 2005. (In Russian) Popov, G. V. *Andreĭ Rublev [Andrei Rublev]*. Moscow, Severnyĭ palomnik, 2007. (In Russian)
- Popov, G. V., Ryndina, A. V. *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI veka [Painting and Applied Art of Tver of the XIV–XVI Centuries]*. Moscow, Nauka, 1979. (In Russian)
- Popova, O. *Les Miniatures Russes du XI-e au XV-e siècle [Russian Miniatures of the 11th to the 15th Centuries]*. Leningrad, Éditions d’art Aurore, 1975.
- Shchennikova, L. A. *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremliia. Deisusnyĭ i prazdnichnyĭ riady ikonostasa: katalog [Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Deesis and Festive Rows of the Iconostasis: Catalog]*. Moscow, Krasnaia ploshchad', 2004. (In Russian)
- Smirnova, E. S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – Nachalo XV Veka [Painting of Great*

*Novgorod. The Middle of the XIII – the Beginning of the XV Century*. Moscow, Nauka, 1976. (In Russian)

Vakhrina, V. I. *Ikony Rostova Velikogo [Icons of Rostov the Great]*. Moscow, Severnyĭ palomnik, 1970. (In Russian).