

целостны и упорядочены. В отличие от остроуховского «Сретения», в котором мафорий Марии насыщенностью тона не сильно превосходит плащ Симеона, в троицкой иконе Мария в темно-вишневом мафории резко выделяется своим силуэтом. Ради выделения Марии все остальные краски троицкого «Сретения» более светлы и подчиняются световой градации. В отличие от симметрического распределения световых пятен в остроуховской иконе, в троицкой ее левая и правая части и в цветовом отношении неоднородны. «Земные фигуры» входящих в храм Марии и Иосифа более плотны по цвету и более тяжеловесны, тогда как находящиеся в храме и стоящие на верху ступенчатого подножия Симеон и Анна более легки и воздушны. Общее красочное впечатление троицкой иконы более мягко и гармонично. Самое сочетание серебристо-сиреневых и серебристо-зеленых тонов более нежно, чем сопоставление звонкой киновари и холодно-синей в остроуховской иконе. Если в остроуховском «Сретении» подчеркнуты резкие, угловатые контуры, то в троицком, соответственно общему гармоническому колориту, контуры более мягкие, закругленные и плавные.

В остроуховском «Сретении» Мария — это полная, важная матрона, самая грузная из всех четырех фигур. Напротив, в троицком она стройная, хрупкая дева, и это придает «Сретению» известное сходство с иконами «Введения во храм», в которых Мария изображается девочкой, вступающей в храм и робеющей при виде того, как первосвященник оказывает ей высокий почет и ведет ее прямо в святая святых. Близость этих двух прадоников нельзя считать беспочвенным домyslom. В доказательство правомочности подобного сближения можно привести икону «Введение во храм» XIV в. (из села Кривого, ныне в Русском музее в Ленинграде), в которой помимо Иоакима и Анны бесхитростный мастер изобразил и Иосифа.¹⁸ Можно с другой стороны привести и новгородскую икону начала XV в., так называемую «Четырехчастную» (там же), в которой пророчица Анна превращена в Анну, мать Марии, и соответственно этому рядом с ней поставлен и отец Марии Иоаким.¹⁹ Новгородский мастер внешними мотивами выдал то, что при изображении «Сретения» он вспоминал о «Введении». Московский мастер более тонко, поэтически дал почувствовать эту же мысль в самой композиции, в характере фигуры Марии.

Для того чтобы оценить художественное значение такого шедевра, как троицкое «Сретение», необходимо остановиться на том, как решалась та же тема в средневековом искусстве других стран.

Близость древнерусских памятников к византийским не подлежит сомнению и бросается в глаза с первого взгляда. Однако в мозаической иконе флорентинского собора XIV в. в качестве главного действующего лица выступает не Мария, а Симеон. Это может напомнить основной замысел проповеди Фотия.²⁰ Симеон стремительно идет навстречу Марии, его фигура с развевающимся плащом пугает младенца своей патетикой. Он подавляет все остальные фигуры. В эрмитажной византийской иконе «Сретение» больше драматизма, чем в русских иконах на эту тему. Но в ней нет сдержанной внутренней силы и глубины чувства, которой отличаются русские

¹⁸ O. Wulff—M. Alpatoff. *Denkmäler der Ikonenmalerei*, рис. 35; А. И. Невский. Древнерусское изобразительное искусство. М.—Л., 1937, рис. 107; История русского искусства, II, стр. 120.

¹⁹ O. Wulff—M. Alpatoff. *Denkmäler der Ikonenmalerei*, рис. 69; В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 94; История русского искусства, II, стр. 223.

²⁰ Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV в. Пгр., 1917, табл. VIII—IX; O. Wulff—M. Alpatoff. *Denkmäler der Ikonenmalerei*, рис. 41—42; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, II, табл. 301—302.