



**РУССКОЕ
ИСКУССТВО
В КОНТЕКСТЕ
МИРОВОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ**

НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
К 70-ЛЕТИЮ МУЗЕЯ
ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

РУССКОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Научная конференция к 70-летию
Музея имени Андрея Рублева

12–14 декабря 2017 года

Тезисы докладов



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
ДРЕВНЕРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Директор музея
М.Б. Миндлин

Оргкомитет научной конференции,
приуроченной к празднованию
70-летнего юбилея Музея
имени Андрея Рублева:

Председатель оргкомитета
Г.В. Попов, доктор искусствоведения

Заместитель председателя
Н.И. Комашко
И.А. Орецкая, кандидат искусствоведения
М.И. Яковлева

© Центральный музей древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева, 2017
© Тексты: авторы, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

- 6 Л.И. Антонова
Миниатюры старообрядческой рукописи конца XVII – начала XVIII века из собрания музея имени Андрея Рублева и поморские художественные традиции
- 9 М.И. Антыпко
Иконография «Обрезания Господня». Некоторые наблюдения
- 11 Т.В. Барсемян
Андроникова икона Богородицы, с избранными русскими святыми конца XIX века
- 12 Н.В. Бартельс
Арзамасский иконописец первой трети XIX века Иван Лебедев
- 13 В.А. Беркович, К.А. Егоров
Саркофаги князей Шаховских из собрания Музея имени Андрея Рублева
- 16 Ю.Н. Бузыкина
Античное наследие в древнерусской живописи (на примере коллекции Музея русской иконы)
- 17 М.Н. Бутырский
Иконография Христа Халкитиса в свете нумизматических и сфрагистических источников
- 20 М.В. Вдовиченко
О возможности диалога между домонгольскими памятниками Древней Руси и соборами времени царствования Алексея Михайловича
- 23 К.В. Воронин
Фрагменты фресок из раскопок в Пятницком конце города Смоленска: химико-технологические исследования, радиоуглеродное датирование
- 26 А.В. Гамлицкий
Западноевропейские источники апокалиптических сюжетов в русской монументальной живописи второй половины XVII столетия
- 28 Э.К. Гусева
О сени царских врат иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря
- 30 Б.Н. Дудочкин
Об изображении «чуда-юда рыбы-кит» в росписи Андрея Рублева и Даниила 1408 года в Успенском соборе во Владимире и в миниатюрах Евангелий группы Хитрово

- 35 Л.М. Евсеева
Сцены чудес Христа в мозаиках Монреале 1180-х годов
- 36 А.П. Иванникова
Редкий образ преподобного Сильвестра Обнорского на фоне обители: датировка и атрибуция памятника
- 39 В.В. Игошев
Ранние вклады Строгановых в сольвычегодский Благовещенский собор, свидетельствующие об этапах его строительства в XVI веке
- 43 Н.В. Квливидзе
О некоторых литургических темах в русском средневековом искусстве
- 48 Н.И. Комашко
Влияние графики мастерской Питера Пауля Рубенса на русскую иконографию конца XVII – начала XVIII века
- 51 А.Ю. Кондратюк
К вопросу об афонских влияниях на росписи церкви Спаса на Берестове 40-х годов XVII века
- 54 А.М. Манукян
Композиция верхнего ряда клейм на западных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале
- 56 Л.К. Масиель Санчес
Архитектура Вологды второй половины XVII – начала XVIII века: между Москвой, Костромой и Ярославлем
- 57 М.А. Маханько
Образы вселенских святителей в новгородском искусстве второй половины XV века
- 59 Г.В. Попов
Тема Вселенских соборов в монументальной живописи Москвы рубежа XV–XVI столетий
- 60 А.С. Преображенский
Икона «Богородицы Одигитрии» из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры – памятник рублевского времени?
- 64 Ю.В. Ратомская
К вопросу о подколокольных храмах не столпообразной формы второй половины XV – первой половины XVI века
- 66 Т.Е. Самойлова
Икона «Архангел Михаил», около 1300 года, из Ростова: ее иконография и стиль в контексте византийского искусства XIII–XIV веков
- 68 С.В. Свердлова
Икона «Богородица» из диптиха XIII века в собрании Государственной Третьяковской галереи: результаты технико-технологического исследования

- 70 Д.Н. Суховерков
Результаты технико-технологических исследований двусторонней иконы Богородица Донская с Успением на обороте
- 71 Ю.В. Тарабарина
Теремной дворец царя Михаила Федоровича как памятник архитектуры позднего Ренессанса
- 74 Л.П. Тарасенко
К вопросу о датировке и атрибуции иконы «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие, с 56 клеймами жития»
- 77 Н.Я. Трифонова
Русская икона в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь (из довоенных фондов)
- 80 А.А. Турилов
О возможности надежной художественной (иконографической) датировки начала работы над Лицевым Летописным сводом (предсмертное открытие Ю.А. Неволодина)
- 82 Л.А. Черная
Борьба с «плохописанием» икон в России в XVI–XVII столетиях
- 88 В.Д. Черный
Пространственные и временные ассоциации в древнерусской литературе и их воплощение в изобразительном искусстве
- 92 Н.Н. Чугреева
Образы Богородицы в иконографии Древа Иисусова
- 96 И.А. Шалина
Древнейший комплекс русских икон-миней XV века: византийская традиция и национальные особенности
- 101 О.Е. Этингоф
Новые данные о фресках XII века в церкви Благовещения на Городище в Новгороде
- 102 А.И. Яковлева
Две иконы: Богородица из деисуса Благовещенского собора и Богородица Умиление Донская – один ансамбль или один комплекс?
- 106 М.И. Яковлева
Проблема локализации византийских мастерских по изготовлению мозаичных икон
- 108 Сведения об авторах
- 111 Список сокращений

Л.И. Антонова

МИНИАТЮРЫ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ РУКОПИСИ КОНЦА XVII –
НАЧАЛА XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА
И ПОМОРСКИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ

Среди наиболее значительных в собрании Музея имени Андрея Рублева лицевых рукописей – Апокалипсис конца XVII – начала XVIII века с прибавлением «Слова Палладия мниха на второе пришествие Христово» (МиАР. КП 4478). Вполне типичный образец относительно массового производства в среде старообрядцев, рукопись чрезвычайно интересна для изучения так называемого «поморского стиля».

Как известно, несмотря на развивавшееся книгопечатание, в России продолжалось распространение рукописных книг, которые с конца XVII века в большом количестве переписывали старообрядцы. В качестве источников для текстов и миниатюр они использовали рукописи дореформенной поры.

Рукопись из МиАР размером в лист, имеет 285 листов с филигранями: «Герб города Амстердама» и герб «Семь провинций». Одна из надписей прямо указывает на 1705 год как на самую позднюю возможную дату ее создания. Текст, написанный полууставом, и страничные миниатюры, расположенные перед текстом, заключены в двойные линейные рамки. Рисунок перовой, выполнен черными чернилами и расцвечен в акварельной манере жидкой темперой, частично использовано золото. Текст сопровождают семьдесят две миниатюры, расположенные на отдельных листах, перед каждой главой. В отличие от многих других подобных памятников к его началу добавлены три выходные миниатюры. Иллюстративный цикл выполнен в Филаретовско-Чудовской редакции (по классификации Ф.И. Буслаева)¹, восходящей к одной из частей так называемого Егоровского сборника (РГБ. Ф. 98. № 1844), миниатюры которой почти буквально передают содер-

¹ Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й / Сост. Ф.И. Буслаев. М., 1884. С. 468–525.

жание Книги Откровения Иоанна Богослова. В рукописи из фондов МиАР наблюдаются некоторые изменения в иконографии, привнесенные староверами, а также упрощенная изобразительная интерпретация, что могло быть воспринято от непосредственного образца.

Цикл «Слова Палладия мниха» состоит из двадцати трех миниатюр, выполненных в той же стилистике и аналогичных по принципам композиционного построения. В общем оформлении кодекса ярко проявились основные черты поморского стиля, известные по памятникам, созданным выговскими мастерами, среди которых: лицевой Апокалипсис (ГИМ. Хлуд. № 358), 1708 год; складень с резьбой по металлу (собрание И.Н. Заволоко), начало XVIII века; икона «Святые Артемий Веркольский и Иоанн Яренгский» (Вологодский музей-заповедник), первая половина XVIII века. Индивидуальная манера мастера рукописи из МиАР тяготеет к народному стилю, она самобытна и демонстрирует вполне устоявшуюся систему изобразительных приемов, что говорит о немалом опыте работы мастера над иллюстративными циклами.

Можно назвать целый ряд аналогично оформленных лицевых рукописей конца XVII – первой трети XVIII века, написанных на идентичной бумаге – с гербом города Амстердама, что позволяет сделать вывод о создании их в той же мастерской (ГПНТБ СО РАН; РГБ. Ф. 37. № 408; РГБ. Ф. 722. № 918; РГБ. Ф. 178. № 4297; РГБ. Ф. 755. № 10; ГИМ, Муз. Ф. 228. № 244; РГБ. Ф. 299. № 117; РГБ. Ф. 299. № 449; РГБ. Ф. 218. № 535; РГБ. Ф. 178. № 8582), причем иллюстративные циклы трех из них выполнены мастером рукописи из МиАР (РГБ. Ф. 37. № 408; РГБ. Ф. 722. № 918; РГБ. Ф. 755. № 10; РГБ. Ф. 178. № 8582). По стилистическим особенностям все они вписываются в круг памятников, созданных в крупнейшем центре старообрядчества – Выговской пустыни (1694–1857), которая была не только средоточием памятников древней книжности, но и местом, где сохранялись и продолжались традиции древнерусской культуры.

Тема Апокалипсиса и Второго пришествия Христова была чрезвычайно важна для выговцев, особенно в ранний период существования пустыни, когда весь окружающий мир казался им царством Антихриста, а единственным местом спасения – Выговская обитель².

² Журавель О.Д. Литературная культура старообрядцев XVIII–XX вв. Автореф. диссертации на соискание ученой степени докт. филол. наук. Екатеринбург, 2014. С. 32.

Этим во многом объясняется и массовое изготовление книг подобного содержания, и активное распространение их среди староверов по всей России.

Истоки стилистики нашего мастера восходят к искусству Архангельских земель и особенно Соловецкого монастыря. Во-первых, здесь с XVI века изготавливали лицевые Апокалипсисы, наиболее известный из которых Апокалипсис Филарета иконника конца XVI века (РНБ. Солов. 58), вошедший в название Филаретовско-Чудовской редакции, и послуживший образцом для других переводов³. Во-вторых, отдельные изобразительные мотивы в миниатюрах рукописи из МиАР явно перекликаются с такими памятниками, как иконы «Святые Прокопий и Иоанн Устюжские» конца XVII века из ризницы Соловецкого монастыря (АОМИИ), «Рождество Богоматери» конца XVII века, вывезенная из Холмогор (АОМИИ). Сюда же можно причислить иконы «Обитель святых Зосимы и Савватия Соловецких» второй половины XVII века (собрание М.Е. Елизаветина) и «Богоматерь Всех скорбящих радость» первой половины XVIII века (МиАР. КП 627). Кроме этого, в миниатюрах рукописи из МиАР отчасти сказалось и влияние стиля русского барокко, воспринимавшееся через столичные гравюры на меди, а также из произведений граверной мастерской того же Соловецкого монастыря в период игуменства Фирса Шарапова (1689–1718).

Таким образом, рассматриваемую нами рукопись из МиАР вполне можно считать одним из ярких образцов книжного искусства Выговской пустыни в период ее становления, формирования поморского стиля, о котором мы знаем еще очень немного. Выявленная индивидуальная манера мастера позволяет проследить во времени направление развития этого стиля.

³ Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й / Сост. Ф.И. Булаев. М., 1884. С. 477.

М.И. Антыпко

ИКОНОГРАФИЯ «ОБРЕЗАНИЯ ГОСПОДНЯ». НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Упоминание об Обрезании Иисуса Христа и наречении имени содержится в Евангелии от Луки (Лк. 2:21). Праздник был установлен в IV веке¹. Его древние изображения, однако, неизвестны. По-видимому, первое из сохранившихся изображений на этот сюжет – миниатюра из Минология Василия II (л. 287) конца X – начала XI века, где композиция сцены имеет сходство со «Сретением». В западноевропейском искусстве сюжет получает распространение с XII века, причем сразу в разнообразных композиционных вариантах. В дальнейшем он становится одной из привычных тем, чаще всего входящих в цикл Семи Скорбей Девы Марии. При этом в византийском искусстве сцена лишь изредка включается в обширные циклы миниатюр².

В русском искусстве первые изображения «Обрезания Господня» встречаются только на рубеже XVI–XVII веков в строгановских иконах, представляющих Богоматерь Владимирскую с клеймами праздников (ГТГ)³. Редчайшим примером включения его в праздничный цикл в искусстве середины XVII века остается икона из церкви Иоанна Предтечи в Весьегонске Тверской области (МиАР)⁴. Во второй половине XVII века изображение «Обрезания» может включаться в повествовательные циклы о детстве Христа, как в иконе конца XVII века «Рождество Христово, с 20 клеймами» из Балахны (МиАР)⁵; в цикл праздников, как в иконе «Воскресение (Сошествие во ад)» конца XVII – начала XVIII века (АОМИИ)⁶ или в произведения с такой необычной иконографической программой, как «Богоматерь

¹ Архиепископ Сергей (Спасский). Полный месяцеслов Востока. Т. 3. М., 1997. С. 1.

² Краткий обзор древнейших византийских и западноевропейских памятников см.: Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001. С. 191–193.

³ Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Каталог. М., 1995. Кат. № 19. С. 114–115. Кат. № 21. С. 118–119.

⁴ Лики русской иконы: Древнерусская живопись XVI–XVIII веков из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Каталог. М., 1995. Кат. № 18, 19. С. 94–95.

⁵ Тарасенко Л.П. Иконы из Христорождественского собора города Балахны в собрании Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева // Филевские чтения. Тезисы. М., 1997. С. 57–59.

⁶ Кольцова Т.М. Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. М., 2009. Кат. № 194–196.

Звезда Пресветлая» конца XVII века (МиАР)⁷. Во всех этих произведениях «Обрезание» следует традиционной иконографической схеме «Сретения».

Было бы преувеличением сказать, что в XVIII веке сюжет становится распространенным. Однако от этого времени до нас дошло большее число произведений. И можно заметить, что на рубеже XVII–XVIII века произошел перелом: иконописцы перестали повторять привычную схему Сретения. Они обращаются к европейским гравированным образцам, причем, как кажется, всякий раз самостоятельно⁸. Сохранившиеся иконы «Обрезания», созданные в XVIII столетии, не повторяют друг друга, а демонстрируют большое разнообразие композиционных вариантов.

⁷ Костромская икона XIII–XIX веков / Сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. С. 551–552. Кат. № 143. Ил. 239

⁸ Комашко Н.И. Русская икона XVIII века. М., 2006. С. 10, 338. Ил. III. Там же. С. 83. Кат. № 59. Icona Russa Ilonja maig-juni. 1994, № 33. P. 58; Большая Русская икона. 300 икон из коллекции Феликса Комарова. Избранные иконы / Сост. Н.И. Комашко М., 2014. Кат. № 120.

Т.В. Барсегян

АНДРОНИКОВА ИКОНА БОГОМАТЕРИ, С ИЗБРАННЫМИ РУССКИМИ СВЯТЫМИ КОНЦА XIX ВЕКА

Из Византии, хранительницы древних православных святынь, русские иконописцы восприняли образ Богородицы и пронесли его через столетия. На Руси было создано множество изображений Богоматери разных иконографических изводов, что составило целую область русского искусства.

Андроникова икона Богоматери, с избранными русскими святыми была создана для Вышневолоцкого монастыря в честь Казанской иконы Богоматери. Там находился единственный в России храм в честь Андрониковой иконы. Ныне икона хранится в музее Нило-Столобенской пустыни.

Икона размером 71 × 106,5 см, в среднике Андроников образ Богородицы по размерам повторяет древний – 33 × 24 см. Русский иконописец талантливо копирует древний образец (это вполне вписывалось в контекст русской иконописи второй половины XIX века). Особенности иконографии – отсутствие шрама на шее Богородицы, а также изображение золотого оклада с драгоценными камнями, пространная надпись под иконой.

С четырех сторон средника представлены Спас Нерукотворный, тверские святые и святитель Феодосий Черниговский. В отличие от образа Богородицы образы этих святых выполнены в академической манере.

Автор, создавая иконографическую программу иконы и представляя Спаса Нерукотворного и древний образ Богоматери, а также русских святых, несомненно, хотел продемонстрировать преемственность духовных традиций от Византии, стремился подчеркнуть значимость духовного подвига тверских святых и святого Феодосия Черниговского, который был прославлен в лике святых в конце XIX столетия.

Н.В. Бартельс

АРЗАМАССКИЙ ИКОНОПИСЕЦ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА
ИВАН ЛЕБЕДЕВ

Иван Алексеевич Лебедев – церковный живописец, живший и работавший в городе Арзамасе Нижегородской губернии в первой трети XIX века. В арзамасском Воскресенском соборе нам удалось выявить значительную группу написанных им икон и установить их датировки. По хранящимся в городском архиве описям храмового имущества и приходно-расходным книгам Воскресенского собора оказалось возможным составить их полный перечень.

Иван Лебедев был одним из первых воспитанников ставшей впоследствии знаменитой школы иконописного и живописного дела, основанной в городе А.В. Ступиним, по окончании которой преподавал рисование в местном уездном училище. В 1835 году он получил чин титулярного советника.

В 1830-е годы Лебедев в течение нескольких лет исполнял иконы для двух придельных соборных иконостасов. Его работам присуща индивидуальная живописная манера; число выявленных икон позволяет составить представление о почерке этого мастера. Иконы Лебедева отличает особый физиогномический тип – удлиненный лик с тонким носом и подчеркнута выразительными глазами; в написании стоп заметна архаизирующая линия (что весьма характерно для региональных школ).

Особый интерес представляет иконографический аспект творчества мастера. Большинство его икон имеют традиционную для своего времени иконографию; в качестве протографов некоторых из них очевидно использование западноевропейских гравированных образцов. Но в ряде случаев Лебедев создает свой вариант: таковы, например, образы преподобного Сергия Радонежского и святителя Митрофана Воронежского, прославленного в лике святых в те годы, когда обустроивался Воскресенский собор.

В.А. Беркович, К.А. Егоров

САРКОФАГИ КНЯЗЕЙ ШАХОВСКИХ
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Традиционными местами погребения московской знати и дворян являлись монастырские кладбища. Не был исключением и некрополь Георгиевского монастыря. В 1949 и 1990 годах на территории бывшей обители проводились археологические работы, в ходе которых были обнаружены надгробия и саркофаги. Среди последних выделяются три белокаменных саркофага князей Шаховских, найденные в алтаре церкви свв. праведных Захария и Елизаветы.

Саркофаг с крышкой княжны Прасковьи Никитичны Шаховской, 1743 год¹. Состоит из трех крупных фрагментов, крышка – из одиннадцати. Располагались они *in situ*, в северной части алтаря.

Саркофаг монолитный. Его размер: 211 × 88/67 × 63/65 см. Изнутри в дне саркофага вырублены шесть квадратных углублений. По классификации Т.Д. Пановой, саркофаг П.Н. Шаховской относится к типу 1, виду 2, подвиду А.

Торец изголовья саркофага украшен рельефами: круглый щит, ограниченный растительным «жгутом», с цветочными гирляндами, двумя путями, короной и символом смерти. Поверхность круглого щита занимает обронная надпись в восемь строк:

1743 го^м ма^тта 13
днѣ по пол^нноч^ь во 2^м
часѣ прѣ^дставилѣ Рѣва ѣ^жна
дѣ^вца кн^яжна прѣ^дке^вна н^и
кити^чна ша^хо^вска^я ѧ о^т ро^ж
деніѧ житиѧ ѣ^ж 20 лѣ^т
2 мѣ^сѣ і 13 дне^н і по^гре^б
ена гробѣ в си^и

¹ Княжна Прасковья Шаховская – дочь князя Никиты Андреевича Шаховского и княгини Прасковьи Петровны Шаховской.

Контур крышки повторяет трапециевидную конфигурацию саркофага. Ее размер: (227) × (92)/67 × 13-14 см. Внешняя сторона крышки пятигранная. На верхней грани резных изображений нет. Четыре боковые грани-откоса украшены тремя орнаментальными поясами. В археологическом отчете 1991 года отмечено, что на верхней грани крышки прослеживались следы выполненного краской изображения Голгофского креста.

Саркофаг с крышкой князя Ивана Никитича Шаховского, 1743 год². Собран из четырех отдельных частей. Боковые стенки состоят из пяти крупных фрагментов, изголовье – из семи фрагментов, крышка – из одиннадцати. Располагались они *in situ*, в южной части алтаря.

Саркофаг составной. Его размер: 210 × (80)/68 × 56 см. По классификации Т.Д. Пановой, саркофаг относится к типу 1, виду 2, подвиду Б.

Торец изголовья саркофага украшен рельефами, аналогичными предыдущему. Поверхность круглого щита занимает обронная надпись в семь строк:

1743̂ го^м ма^тта 21 дн^а
 прѣтавнѣа рл^ѣ бжїи кн^а³
 їва^н никити^ч ша^хо^вск[ой от ро]
 жденїа житн^а [...]
 лѣтѣ 2 мѣ^сц^а и [...]
 ї погребено ч^тѣл[о]
 [в с]нм^ѣ [гробе]

Контур крышки повторяет трапециевидную конфигурацию саркофага. Ее размер: 220 × (94)/66 × 13-14,5 см. Внешняя сторона крышки пятигранная. На верхней грани – рельефное изображение восьмиконечного Голгофского креста с орудиями Страстей Господних и главой Адама. Изображения дополнены каноническими надписями. Четыре боковые грани-откоса украшены тремя орнаментальными поясами. На отдельных элементах орнамента сохранились следы зеленой краски.

² Князь Иван Шаховской – сын и наследник князя Никиты Андреевича Шаховского. С его кончиной в 1743 году пресеклась одна из ветвей рода князей Шаховских.

Саркофаг с крышкой князя Никиты Андреевича Шаховского(?), 1747(?) год³. Саркофаг, как и его крышка, состоит из четырех крупных фрагментов. Располагались они *in situ*, в центральной части алтаря.

Саркофаг монолитный. Его размер: 242 × 97/(50) × 86 см. По классификации Т.Д. Пановой, саркофаг относится к типу 1, виду 2, подвиду А.

Торец изголовья саркофага украшен рельефами, схожими с двумя другими. Основные отличия: форма рамки щита, отсутствие цветочных гирлянд и четырехконечного креста над щитом. Щит в изголовье саркофага не имеет надписи. Возможно, она была нанесена краской. Текст ее в отчете не приводится, но есть прямое на нее указание.

Контур крышки повторяет трапециевидную конфигурацию саркофага. Размер крышки: 235 × 85/80 × 19 см. Внешняя сторона пятигранная. На верхней грани – рельефные изображения Голгофского креста, орудий Страстей Господних, главы Адама с набором монограмм и сокращений. Четыре боковые грани-откоса, как и у двух других крышек, украшены тремя орнаментальными поясами. На отдельных элементах орнамента сохранились участки красочного слоя зеленого цвета.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Богуславский В.В. Славянская энциклопедия. XVII век. В 2-х томах. Т. 2. М., 2004. С. 652.

Векслер А.Г. Отчет об археологических исследованиях на Пушкинской ул., 5/6 на исторической территории б. Георгиевского монастыря. Архив Мосгорнаследия. 1991. № 68. С. 290, 294.

Панова Т.Д. Царство смерти. Погребальный обряд средневековой Руси XI–XVI веков. М., 2004. С. 83.

Полное собрание законов Российской империи с 1649 года (ПСЗРИ). Т. XVI. СПб., 1830. С. 723.

³ По данным антропологии, в центральном саркофаге был похоронен мужчина средних лет. Вероятнее всего, это погребение отца Ивана и Прасковьи Шаховских – князя Никиты Андреевича Шаховского, умершего в 1747 году.

Ю.Н. Бузыкина

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСИ

На примере коллекции Музея русской иконы

В данном докладе автору хотелось бы обратить внимание научного сообщества на то, как интерпретировались в древнерусском искусстве элементы античного художественного и образного языка, унаследованные от Византии вместе с собственно иконописью. Силы природы, географические и абстрактные понятия получали в античном искусстве антропоморфное выражение. Среди традиционных сюжетов – Море и Океан в многочисленных мозаиках терм, времена года, богиня и персонификация судьбы и многое другое. Христианство воспользовалось многими из этих мотивов, присовокупив к ним свои. Так появилась София Премудрость Божия, диктующая евангелистам текст Откровения, а позднее – и особый сюжет с таким названием. Иногда античные персонификации вращались в новый контекст, практически не меняясь, в других случаях на их облик влияли оценочные суждения.

Из коллекции Музея русской иконы выбраны иконы с двумя сюжетами. Первый – Богоявление (Крещение Господне) как пример безболезненной интеграции в русскую иконопись античной греческой образности: Море сохраняет облик женской фигуры, хотя в русском языке это слово среднего рода. Второй пример – Космос в «Сошествии Святого Духа на апостолов», где фигура, персонифицирующая народ, который в греческом языке и сегодня обозначается словом *κόσμος*, имеет совершенно отличный от предыдущих персонификаций вид – это старец в богатом облачении.

Данный доклад представляет лишь часть обширной темы – античность в европейских культурах Средних веков и Нового времени, а также один из аспектов большой проблемы осмысления, адаптации и толкования реалий иноязычной культуры в Древней Руси.

М.Н. Бутырский

ИКОНОГРАФИЯ ХРИСТА ХАЛКИТИСА В СВЕТЕ НУМИЗМАТИЧЕСКИХ И СФРАГИСТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

Иконографическая традиция образа Христа Халкитиса¹ восстанавливается на основании крайне узкой базы источников, значительную часть которой, помимо произведений монументальной живописи XII–XIV веков, составляют памятники византийской нумизматики и сфрагистики того же времени. Несмотря на частные расхождения, все они представляют фигуру Христа Средовека в рост с крещатым нимбом, благословляющего правой рукой и держащего в левой Евангелие. Следовательно, иконография Халкитиса лишена иных, сколь-нибудь индивидуализирующих признаков и полностью встраивается в доминирующий тип Пантократора.

Тем не менее, в литературе сложилось устойчивое представление о том, что главным иконографическим отличием этого образа является отсутствие у Спасителя нимба, вместо которого изображаются лишь три видимые ветви креста («крещатый венец»): «распространенность – на монетах, на иконах, в пластике и на миниатюрах... – оплечного изображения Иисуса Христа с перекрестием, часто украшенным драгоценными камнями и вписанным в обрамление медальона, дала основание предполагать, что образ над воротами в Халке мог иметь и вид бюста»².

Такое неоправданное расширение источниковой базы основывается на тексте эпиграммы патриарха Мефодия, повествующей о совмещении воссозданной после 843 года иконы Халкитиса и креста иконоборческого времени над входом в царский дворец. Зримую реконструкцию этого синтетического образа можно увидеть на солидах эпохи правления Феодоры и Михаила III, отчеканенных в 843–857 годы, и в массовом сфрагистическом материале IX–X веков. Однако

¹ Mango C. The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen, 1959; Auzépy M.-F. La destruction de l'icône du Christ de la Chalké par Léon III: propagande ou réalité? // Byzantion 60 (1990). P. 445–492. Vasiliev A. Le Christ de la Chalce // Byzantion XXXIII (1963). Fasc. I. P. 107–120.

² Квливидзе Н.В. Иисус Христос. Иконография // Православная энциклопедия. Т. 21. 2009.

два очевидных соображения не позволяют принять эту гипотезу. Во-первых, при множественности подобных примеров, отсутствие рядом с образом Христа без нимба эпитета «Халкитис», единственного бесспорного индикатора связи между изображением и чтимым протографом. Во-вторых, известный факт появления в византийской нумизматике образа Спасителя без нимба в правление Юстиниана II (685–695; 705–711), причем в двух разных иконографиях портрета. Один из них послужил образцом для монет постиконоборческого чекана, что делает излишним поиски причинно-следственной связи между ними и восстановленной иконой в Халке.

Единственными подлинными свидетельствами остаются именные и анонимные монеты с подписными изображениями, представляющие единый нумизматический комплекс, относящийся к периоду правления Иоанна III Ватаца (1222–1254). В их число входят серебряные и биллоновые трахеи, а также медные тетартероны, все с полнофигурным изображением Халкитиса на лицевой стороне и различными вариантами оформления реверса – от дополнительной религиозной символики (Богоматерь Оранта, процветший крест и т.д.) до императорской персоны. Эти монеты являются беспрецедентным случаем воспроизведения чтимой иконы Спасителя в византийской нумизматике. На них мы видим неизвестную по другим источникам вариативность иконографии Христа: Он благословляет сложенной перед грудью рукой³; благословляет поднятой рукой⁴ или отведенной в сторону в складке одеяния⁵; держит над императором венец в композиции Божественной инвеституры⁶.

Эта вариативность не имеет ничего общего с механическим приложением в XIII–XIV веках эпитета «Халкитис» к любым изображениям Спасителя в рост. Ее можно объяснить своего рода «умножением» священной реликвии-иконы, подобное ее «реальному умножению» в иконах-списках константинопольских церквей. Вариативность достигалась различными положениями правой руки Христа,

то есть «умножение» святыни происходило через «оживление» Его жестикуляции. Возможно, таким языком жестов византийская иконография стремилась передавать различные действия Христа, его обращения к миру через Свой прославленный образ.

³ Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection / Ed. M. Hendy. Washington, 1999. Vol. 4, p. 2. Pl. XXXVII, El. 1, aspron trachy nomisma, (Богоматерь Агиосоритисса – Христос Халкитис) (эта монета у Манго приведена как серебряный медальон из б. коллекции Фотиадис-паши; *Mango*, fig. 17); AE 5.1–5.2, tetarteron ποσμμιον (пагриарший крест на базе – Христос Халкитис). Все предположительно датируются 1227–1261 годами.

⁴ Там же, Pl. XXXVII. B. 2, aspron trachy nomisma (Святой Георгий в полный рост – Христос Халкитис); ср. *Mango*, fig. 21.

⁵ Там же, Pl. XXXIII. B. 42.1, aspron trachy nomisma (Христос Халкитис – император в полный рост); ср. *Mango*, fig. 19.

⁶ Там же, Pl. XXXI, El. 21, aspron trachy nomisma (Богоматерь на троне с Христом в медальоне на груди – император, венчаемый Христом Халкитисом).

М.В. Вдовиченко

О ВОЗМОЖНОСТИ ДИАЛОГА МЕЖДУ ДОМОНГОЛЬСКИМИ
ПАМЯТНИКАМИ ДРЕВНЕЙ РУСИ И СОБОРАМИ ВРЕМЕНИ
ЦАРСТВОВАНИЯ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА

Предложенную тему автор рассматривает в качестве первичной постановки вопроса, не претендуя на утверждение истинности рассматриваемых тезисов, которые основаны исключительно на формальном искусствоведческом анализе и совпадении нескольких исторических фактов, но не на документальном материале.

Эпоха царствования первых Романовых, как отмечают исследователи, отличается своеобразным художественным ретроспективизмом, связанным с необходимостью легитимизации новой правящей династии, устанавливающей зримые связи с культурой и искусством предшествующей эпохи правления Рюриковичей. Не последнюю роль в этом процессе играет архитектура – один из самых сильных и наглядных инструментов репрезентации власти. Ретроспективизм можно считать также безусловным атрибутом средневекового строительства, непременно использовавшего авторитетные образцы для ориентации на них и поэтому постоянно обращавшегося к памятникам прошлого. Однако в отдельные моменты это обращение становилось идейно обусловленным и программным. Таким временем, устанавливающим художественные «мосты» (в основном с эпохой царя Бориса Годунова), было царствование первого Романова – Михаила Федоровича. Преемственность престолонаследия Алексея Михайловича уже не с такой силой нуждалась в подтверждении легитимности, поэтому обращение к образцам носило более вариативный характер.

При строительстве первого царского монументального собора в правление Алексея Михайловича – главного храма Новоспасского монастыря (1645–1647), зодчие обратились к памятникам конца XV – начала XVI века, времени Ивана III и Василия III, Архангельскому и Благовещенскому соборам Московского Кремля и композиции старого новоспасского собора. В храме XVII века использована плано-

вая и композиционная схема кремлевских соборов, но при этом его фасады украшены элементами современной декоративной системы, происходящими из североевропейского маньеризма. Этот памятник еще нельзя назвать безоговорочно ордерным, но он, безусловно, обладает отчетливыми признаками рациональности.

Тесные связи в храмовой архитектуре времени Алексея Михайловича выстраиваются с эпохой Ивана Грозного, которая привлекала молодого царя своими военными победами и территориальными прибавлениями. Построенный в волжской обители на Желтых водах Троицкий собор (1652–1664), заказанный царской семьей, одним из главных своих прототипов, кроме генерального – Успенского Фиораванти, имеет Софийский собор в Вологде (1568–1570), сооруженный Иваном Грозным в качестве кафедрального собора новой столицы, которую он планировал перенести в Вологду. Царь Алексей Михайлович постоянно подчеркивал символические связи с эпохой Ивана IV – через посвящения престолов своих храмов иконам Одигитрии (церковь в вяземском Иоанно-Предтеченском монастыре, церковь Тихвинской иконы Одигитрии в Алексеевском), любимым Иваном IV, а также через строительство в монастырях грозненского времени (вяземский Иоанно-Предтеченский монастырь).

Завершающий царствование Алексея Михайловича Покровский собор в Измайлове (1671–1679) является, на мой взгляд, программным для царя; его композиция родилась в результате осмысления царем своих впечатлений 1650-х годов от соборов домонгольской архитектуры смоленско-полоцких земель: так называемых башнеобразных храмов (Михайло-Архангельская Свирская церковь, 1180–1197) и более ранних монументальных соборов Смоленска (церкви Петра и Павла, 1150-е и Иоанна Богослова, 1160-е). Важнейшей новаторской чертой измайловского храма является композиция его внутреннего пространства, в которой реализован принцип центричности: линия иконостаса в нем проходит по восточной стене, из-за чего центральный купол располагается строго по центру храма, и все пять световых барабанов выходят в пространство наоса. В измайловском соборе реализована схема византийского храма вписанного креста, которая в домонгольское время была использована в таких памятниках как Михайло-Архангельская церковь в Смоленске, где ее мог узнать царь Алексей Михайлович, и откуда она могла быть им заимствована для

своего главного собора. Церкви, подобные Свирской, получили название башнеобразных из-за своей пирамидальности и акцентированного вертикализма. Этих признаков нет в объемно-пространственной композиции Покровского храма в Измайлове, четверик которого, завершенный равновеликими закомарами и крупным пятиглавием, подчеркнуто уравновешен и статичен. Эти качества, на мой взгляд, он черпает в образах других смоленских соборов 1150–1160-х годов: церквях Петра и Павла и Иоанна Богослова, которые также могли быть объектами личного внимания государя во время его военных походов 1650-х года в западные пределы государства. И только монументальное пятиглавие измайловского собора является данью времени, не мыслившего без него не только царский памятник, но и посадский храм.

Подчеркнутый вертикализм башнеобразного домонгольского храма, на мой взгляд, также не остался без продолжения в царской архитектуре Алексея Михайловича, но был воплощен не в четырехстолпном соборе, транслирующем государственнические идеи, а в более камерных домовых церквях, сооруженных при путевых царских дворцах, – в подмосковных селах Алексеевском и Тайнинском.

Таким образом, две основные композиционные категории, ставшие отличительными признаками родившегося вскоре нарышкинского стиля (и, в целом, стиля царя Федора Алексеевича), центричность и вертикализм, отмечаются в царской архитектуре Алексея Михайловича, а их происхождение можно парадоксальным образом связать с домонгольскими башнеобразными соборами смоленско-полоцких земель.

К.В. Воронин

ФРАГМЕНТЫ ФРЕСОК ИЗ РАСКОПОК В ПЯТНИЦКОМ КОНЦЕ ГОРОДА
СМОЛЕНСКА: ХИМИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ,
РАДИОУГЛЕРОДНОЕ ДАТИРОВАНИЕ

В 2012 году экспедицией автора при проведении археологических исследований в городе Смоленске по адресу ул. Большая Краснофлотская, 1–3 были найдены остатки четырехстолпного одноглавого древнерусского храма с более поздними домонгольскими галереями. После обнаружения этого интереснейшего объекта его дальнейшее архитектурно-археологическое изучение проводилось Вл.В. Седовым. Наша экспедиция в последующем осуществляла консервацию обнаруженных архитектурных остатков, из которых в том числе были отобраны образцы для радиоуглеродного датирования, а также продолжила исследования на юго-западной части околохрамового пространства. На участке раскопов площадью 180 кв. м был обнаружен средневековый некрополь и раскрыты напластования культурного слоя XII–XVII веков. В числе прочих атефактов там было обнаружено около 1000 фрагментов фресок, в среднем размером около 5 кв. см, представлявших собой остатки нереконструируемых стеновых росписей, относящихся к декору «полотенец», фону композиций и драпировкам одежд.

Были проведены химико-технологическое исследование фрагментов фресок (анализ штукатурного основания, определение использованных пигментов) и их радиоуглеродное AMS датирование методом атомной масс-спектрометрии, результаты которого сравнивались с данными радиоуглеродного датирования аналогичным методом образцов, взятых из углеродосодержащих элементов архитектурных остатков храма – известкового раствора кладки и сгоревшей дубовой доски.

Установлено, что штукатурное основание фрагментов фресок – двуслойное. Нижний, основной намет штукатурки, состоит из неравномерно перемешанной смеси извести и глинисто-известковых

минеральных пород толщиной около 1,2 см с остатками соломенного наполнителя длиной до 0,15 см и толщиной 0,02 см. Второй слой штукатурки толщиной 0,15–0,2 см является затирочным слоем из известкового состава белого цвета с кремовым оттенком. В штукатурном основании присутствуют органические связующие, УФ-спектрометрический анализ определил значительное содержание клея на основе известкового казеина. Состав штукатурного основания фрагментов фресок и наличие в нем известкового казеина соответствуют технологии изготовления древнерусских стенописей эпохи византийского влияния X–XII веков.

Анализ пигментов показал, что основой красочной смеси, которой был выполнен подготовительный рисунок фресковых росписей, является черный тонкомолотый пигмент (сажа), основой красочного слоя голубого цвета – лазурит (минерал), основой красочного слоя зеленого цвета – глауконит (минерал), основой белого красочного слоя – известковые белила (минерал), основой красного красочного слоя – красная охра (глина), основой желтого красочного слоя – желтая охра (глина). Лазурит в красочном слое синего цвета изученных фрагментов фрески – одна из ранних находок этого минерала в росписях древнерусских храмов наряду с его присутствием в росписях барабана Софийского собора и на фрагментах фресок начала XII века из алтарной части Николо-Дворищенского собора в Великом Новгороде.

Радиоуглеродные даты фрагментов фресок, сделанные по содержащимся в штукатурном основании карбонатам и углю, оказались примерно на 30–160 лет моложе радиоуглеродных дат, полученных для раствора кладки храма, которая была датирована временем около середины XII века. Согласно результатам радиоуглеродного анализа фрагменты фресок оказались поделены на две хронологические группы, более ранняя из которых относится к последней четверти XII – первой четверти XIII века и в целом совпадает по возрасту с радиоуглеродными датами углей дубовой доски, найденной внутри храма; радиоуглеродные даты более поздней группы фресок – третья четверть XIII века. Рассмотрение всех радиоуглеродных датировок, связанных с обнаруженным древнерусским храмом, позволяет наметить хронологию его бытования. Возведение храма – около середины XII века, создание фресок – последняя четверть XII – первая четверть

XIII века. Вероятное поновление или дополнение настенных росписей храма – третья четверть XIII века.

Исследования в области исторической топографии города Смоленска, данные археологических раскопок территории возле храма, обнаруженного на Большой Краснофлотской улице, дают основания для интерпретации последнего именно как Пятницкой церкви на Малом Торгу. В пользу этого свидетельствует его расположение на правом борту Пятницкого оврага. Протекавший в нем Пятницкий ручей являлся западной границей Пятницкого конца Смоленска, упоминаемого в 1497 году, но возникшего, согласно исследованиям Н.В. Сапожникова, до 1197 года. Также при раскопках на околохрамовом пространстве обнаружены следы торговой и административной деятельности: свинцовые восточноримская и древнерусская актовая печать, неиспользованная заготовка таковой, значительное количество свинцовых пломб дрогичинского типа (17 экз.) и многочисленные бессистемно расположенные следы ямок диаметром 10–15 см, датируемых второй половиной XII–XIII веком и интерпретируемых как следы легких, часто заменяемых наземных конструкций (для торговли). В этом месте отсутствует классический городской слой домонгольского времени со следами жилых и хозяйственных сооружений. На сегодняшний день это единственный известный храм домонгольского времени, расположенный именно в границах Пятницкого конца. Храм, раскопанный И.Д. Белогорцевым в 1951 году, по данным исторической топографии возможно интерпретировать как церковь Николы Летелова на посаде, упоминаемую в 1488 году.

Благодарности: М.М. Наумовой (Государственный научно-исследовательский институт реставрации), Ю.М. Куксу (Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова), А. Cherkinsky (University of Georgia, USA), М.А. Гиршевичу (Столичное археологическое бюро).

А.В. Гамлицкий

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОЧНИКИ АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ
СЮЖЕТОВ В РУССКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII СТОЛЕТИЯ

Сюжеты Апокалипсиса получают широчайшее распространение в отечественном искусстве второй половины XVII века. Уже давно известно, что один из популярнейших циклов иконографии Апокалипсиса в монументальной живописи русские мастера заимствовали из западных гравюр – так называемой Библии Пискатора («*Theatrum biblicum*»), изданной в Амстердаме в 1639, 1643, 1650 и 1674 годах. Впервые данная иконография встречается в таких выдающихся памятниках начала 1650-х годов, как фрески на сюжеты Апокалипсиса в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря, церквях Троицы в Никитниках в Москве и Воскресения на Дебре, а во второй половине столетия – в целом комплексе московских, ярославских, ростовских и костромских храмов. И.Л. Бусевой-Давыдовой было замечено, что Апокалипсис Библии Пискатора представляет собой копии гравюр другого издания – увража на библейскую тематику, выполненного в Антверпене Петером ван дер Борхтом в 1580-е годы и много раз переизданного в Голландии XVII века разными издателями, в том числе, Николаем Пискатором в 1639 году (Библия Борхта-Пискатора).

Доклад посвящен малоизученным аспектам проблемы распространения в России во второй половине XVII столетия западноевропейской иконографии Апокалипсиса этой редакции. Обнаружено, что в ранних изданиях Библии Пискатора 1639 и 1643 годов представлен совершенно другой гравированный цикл на сюжеты Апокалипсиса, выполненный Адрианом Коллартом по рисункам Яна Снеллинка еще в 1580-е годы. Также установлено, что оригинальный цикл Петера ван дер Борхта и его копии в изданиях Библии Пискатора 1650 и 1674 годов не полностью тождественны между собой.

Анализ выявленных различий редакций Апокалипсиса Борхта и Пискатора позволяет точно установить, какой именно источ-

ник использовался русскими стенописцами в каждом конкретном случае, а также сделать ряд важных выводов о времени и месте появления, хронологии и географии распространения западных гравированных материалов в России XVII столетия.

Э.К. Гусева

О СЕНИ ЦАРСКИХ ВРАТ ИКОНОСТАСА ТРОИЦКОГО СОБОРА
ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА МОНАСТЫРЯ

Сень, находящаяся в экспозиции отдела древнерусского искусства Государственной Третьяковской галереи, происходит из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, созданного между 1425 и 1427 годами знаменитыми мастерами Даниилом и Андреем Рублевым по инициативе игумена Никона.

После польско-литовского разорения иконостас был частично перестроен в 40-х годах XVII века. Древние царские врата с сенью заменили новыми, вложенными царем Михаилом Феодоровичем, а прежние переместили в поздние монастырские строения. Так царские врата оказались в монастырской больничной церкви Зосимы и Савватия, а сень – в деревянной церкви села Благовещения, завещанного монастырю удельным князем радонежским Андреем Владимировичем.

Эту церковь в окрестностях Троице-Сергиевой лавры в 1919 году обследовал граф Ю.А. Олсуфьев, сотрудник комиссии по сохранению и раскрытию памятников древнерусской живописи. Он и обнаружил сень; исследователь определил, что она происходит из Троицкого иконостаса.

В 1933 году по инициативе дирекции ГТГ сень была вывезена и передана на реставрацию в ЦГРМ, откуда поступила в Третьяковскую галерею. Н.А. Демина, тогда сотрудник ГТГ, создавая экспозицию древнерусского отдела, поместила сень в зале рублевской живописи. Созданная Н.А. Деминой экспозиция была высоко оценена А.И. Некрасовым – его отзыв сохранился в отделе рукописей ГТГ.

В дальнейшем о сени как произведении «рублевского круга» неоднократно писали В.Н. Лазарев и В.И. Антонова, а в 70-е годы прошлого века – М.А. Реформатская и Г.В. Попов, которые, отделяя сень от Троицкого иконостаса, датировали памятник серединой XV века.

Неоднозначное отношение к сени объяснялось тем, что произведение находилось под прописью XVII века, сохраняющей при

этом особенности авторской «рублевской» композиции, артистично вписанной в сложный по конфигурации формат.

Тщательное визуальное обследование сени позволило выявить наиболее очевидные поновленные участки: это лики, разделка архитектуры, престолов, евхаристических хлебцев, пробела на пальцах ног апостолов.

Более отчетливое представление о характере живописной поверхности дают макрофотографии, выполненные в 2008 году В.А. Вороновым в отделе экспертизы ГТГ. Выявлены вставки позднего левкаса, на которые лег слой поновления.

Б.Н. Дудочкин

ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ «ЧУДА-ЮДА РЫБЫ-КИТ» В РОСПИСИ
АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ДАНИИЛА 1408 ГОДА В УСПЕНСКОМ СОБОРЕ
ВО ВЛАДИМИРЕ И В МИНИАТЮРАХ ЕВАНГЕЛИЙ ГРУППЫ ХИТРОВО

Едва ли не главным и наиболее достоверным произведением Андрея Рублева является частично сохранившийся цикл росписей 1408 года в Успенском соборе во Владимире, изображающий Второе пришествие Христово и Страшный суд.

Одной из наиболее загадочных и наименее исследованных сцен Страшного суда является плохо сохранившаяся композиция «Земля и Море отдают своих мертвецов» (или «Земля и Море отдают мертвых»), в которой во владимирском цикле Страшного суда в кратком варианте представлено Воскрешение мертвых. В основе сюжета лежит стих из Апокалипсиса (Откр. 20:13) и некоторые сочинения преподобного Ефрема Сирина, хотя неоднократно отмечалось, что подлинным их источником являются античные эстетические представления, художественные типы и иконографические элементы.

Владимирская композиция с персонификациями Земли и Моря расположена на трех сопрягающихся плоскостях в юго-западном углу среднего нефа под хорами. В основной, центральной и самой крупной части находятся олицетворения Земли и Моря, а также представители земного и морского животного мира. На левой плоскости сцены написаны несколько воскресших мертвецов в саванах, стоящих за Землей, и фрагменты пейзажа, являющиеся продолжением изображения в левой половине центральной части. На правой плоскости, под Этимасией, представлены различные, в значительной части неопределимые, морские обитатели.

Считалось, что написанная в технике гризайли роспись выполнена в холодной серебристой пепельно-серой гамме с зеленовато-голубоватыми и незначительными красновато-коричневыми тонами, тогда как в действительности эта гамма уходит в теплую область, поскольку ее основная часть исполнена натуральной умброй

с белилами по имприматуре из красноватой охры с тонкими коричнево-красноватыми и белильными линиями рисунка.

Наше внимание привлекло изображение в правой части композиции огромного морского чудовища, которое поднимается из морских глубин перед кораблем, поддерживаемым аллегорией Моря. Видна только передняя часть тела с большой, немного напоминающей дельфинью, головой, которая заканчивается длинным и мощным остроконечным клювом, со скошенным взглядом. Животное имеет наросты вокруг шеи и две могучие раскоряченные, очень похожие на крокодильи, лапы, которые завершаются кистями, каждая с четырьмя пальцами-когтями.

Это изображение до сих пор оставалось загадкой для специалистов. Еще в 1960 году Н.А. Демина обратила внимание на сходство этой твари с животным в одном из инициалов Евангелия Хитрово конца XIV – начала XV века (РГБ, ф. 304, III, № 3/М. 8657, л. 180в); это мнение было поддержано Г.И. Вздорновым и А.А. Салтыковым. Аналогичные инициалы имеются почти во всех Евангелиях группы Хитрово, за исключением так называемого Морозовского, – в Евангелии Кошки (РГБ, ф. 304, III, № 4/М. 8654, л. 189в), в Андрониковом Евангелии (ГИМ, Епарх. 436, л. 158в) и Климентьевском Евангелии (РГБ, ф. 304, III, № 23/М. 8656, л. 226б).

В инициале Евангелия Хитрово представлено полное изображение животного. У него крупное драконье туловище с перевитым жгутом хвостом, массивный изогнутый клюв и две лапы, заканчивающиеся клешнями. Вокруг шеи – «оперение», переданное исчерна-зелеными линиями (использование белил во всех других вариантах не оставляет сомнений, что это костяное «оперение»). Тело со стороны спины покрыто костяными наростами, переданными «сгущением» основного цвета, в области живота – крупными костяными пластинами, которые изображены широкими дугами охряных движков, а в других местах – чешуей в виде охряных колечек. Хвост завершается четырьмя крупными округлыми «лепестками» (как мы полагаем, хвостовыми плавниками) и расположенным справа длинным отростком в виде рога.

В Евангелии Хитрово чудовище – темно-зеленого, в Евангелии Кошки – синего, в Андрониковском и Климентьевском – голубого цвета.

В 2013 году Г.В. Попов обратил внимание на сходство этого драконообразного существа с так называемым китом в иллюстрации к истории пророка Ионы на л. 220 в Киевской Псалтири 1397 года.

Давно известно, что слово «кит» в славянском переводе использовано ошибочно. Еврейское слово оригинала «dag-dagol» означает «большая рыба», а для обозначения морских млекопитающих употребляются слова «levijatan», «tanijm». В греческом переводе использовано слово «κίτος», которое означает, прежде всего, «морское чудовище», включая и огромную морскую рыбу. В соответствии с основным греческим значением слова в раннехристианском и византийском искусстве существо, проглотившее пророка Иону, представлялось в виде чудовищного морского фантастического животного.

В раннехристианском искусстве можно видеть два основных типа изображения этого чудовища. Первый – в виде большого драконообразного змея или даже дракона с двумя лапами и зубастой мордой, с удлиненным, толстым, сильно извивающимся туловищем, завершающимся хвостом с хвостовыми плавниками. Так оно представлено в римских катакомбах, например, в катакомбах Каллиста около 230–270 годов, Петра и Марцеллина начала IV века (роспись свода «Крипты Богородицы»), Большого кладбища около 320–340 годов и Присциллы середины IV века, на рельефах саркофагов в церкви Санта Мария Антика в Риме середины III века, из некрополей Ватикана 280–300 годов (передняя крышка «саркофага Ионы» из музея Пио-Кристиано в Музеях Ватикана, Рим), из Британского музея конца III века, в небольших мраморных статуэтках из Малой Азии 280–290 годов (Художественный музей Кливленда, John L. Severance Fund 1965.237 и 1965.238) и др.

Другой вариант дает композиция с образом пророка Ионы среди сцен рыбной ловли и жизни морских обитателей в напольной мозаике начала IV века из патриаршей базилики в Аквилее. Здесь заглатывает и отдает Иону драконообразный змей с длинным и толстым, спиралевидно закрученным телом, хвост которого завершается плавниками, с двумя большими плавниками-ластами вместо лап, с многочисленными костяными наростами по позвоночнику, с небольшой головой без ушей, но с хохолком и бородкой, узкой длинной зубастой мордой, словом, какое-то древнее Лох-несское чудовище.

Усредненный и упрощенный вариант изображения «кита» представлен на статуэтке начала IV века из Малой Азии (Метрополи-

тен-музей, инв. № 77.7) – это драконообразный, похожий на мурену змей, с головой, имеющей два уха и зубастую пасть, с сильно извивающимся туловищем.

Еще большее разнообразие демонстрируют византийские памятники VI–XII столетий, например, пиксида VI века в ГЭ (инв. № W-6), миниатюры Хлудовской Псалтири около середины IX века (ГИМ, греч. № 129д, л. 157), Псалтири из монастыря Пантократора на Афоне около середины IX века (cod. 61, л. 217об.), Минология Василия II первой четверти XI века (Библиотека Ватикана, Vat. gr.1613, с. 59), Феодоровской Псалтири 1066 года (Британская библиотека, Add. 19352, л. 201), Псалтири 1070-х годов (РНБ, гр. 214, л. 313), мозаики амвона начала XII века в соборе Сан-Панталеоне в Равелло и др.

О неустойчивости иконографии «кита» пророка Ионы свидетельствуют и ближайшие по времени к нашим памятникам миниатюры Нового завета с Псалтирью 1330–1340-х годов из ГИМ (Син. греч. 407, л. 505об.) и Киевской Псалтири 1397 года (РНБ, ОЛДП Ф. 6, л. 220).

Хотя, как видно, изображение «рыбы-кита» в раннехристианском и византийском искусстве не имело устоявшейся иконографии, можно выделить некоторые схожие, постоянные элементы. Это драконоподобие животного, крутые дугообразные изгибы или спиралевидная закрученность нижней половины туловища-хвоста, вытянутость морды, наличие двух лап и обязательных хвостовых плавников.

В христианской символике эта рыба-дракон («рыба-кит») олицетворяла страдания, смерть, ад и самого дьявола; челюсти ее – это врата ада, а желудок – тьма, поглощающая могила, преисподняя, но одновременно – место перерождения. Быть проглоченным «китом» означало войти во тьму смерти, а появление из его чрева – переход из пещеры мучений и перерождения в новую жизнь, возрождение. Знамение пророка Ионы было также прообразом сошествия Христа во ад и Его воскресения, будущего воскресения мертвых и, наконец, спасения человека, который уже потерял надежду.

Вся эта символика как нельзя лучше подходит не только к фреске 1408 года, но и ко всем отмеченным этим инициалом текстам в Евангелиях группы Хитрово. Это рассказ в Евангелии Хитрово о воскресении Лазаря, в Евангелиях Кошки и Андрониковом (Лк. 18:35–43;

Мк. 10:46–52) – о физическом и духовном прозрении слепца, в Климентьевском Евангелии (Мф. 26:6–16) – о будущем распятии, погребении и воскресении Христа, а также об исцелении им прокаженного Симона от диавольской и гнусной болезни, и об отвержении помазавшей миром Иисуса женщины от душевной нечистоты и греха. Для текста о воскрешении Лазаря, также имевшего прообразовательное значение, этот символ был общепонятной аллюзией.

Итак, в росписи 1408 года и в инициалах Евангелий группы Хитрово представлен, как и полагал в 2013 году Г.В. Попов, «рыбакит» пророка Ионы. В рассматриваемой сцене он является одним из главных олицетворений ада («чрево адово»), символом наступления конца света. Одновременно он предстает символом возрождения, в том числе, несомненного «воскресения даже проглоченных тел» (Тертуллиан). Эта идентификация проливает дополнительный свет на многоплановую соотнесенность всех изображенных в композиции персонажей, имеющих одновременно несколько символических значений, с темой воскресения из мертвых и спасения души человека – главной темы рублевского Страшного суда.

Л.М. Евсева

СЦЕНЫ ЧУДЕС ХРИСТА В МОЗАИКАХ МОНРЕАЛЕ 1180-Х ГОДОВ

В соборе Монреале, декорированном византийскими художниками, сцены чудес Христа (числом 17) и три сцены деяний расположены на стенах боковых нефов. Они обособлены от основного новозаветного цикла, занимающего соборный трансепт. Особенностью цикла чудес является расположение сцен вне сюжетной последовательности евангельского повествования. В основу организации цикла положен топографический принцип, то есть объединение сцен местом произошедших сакральных событий. Перед нами пример воссоздания через изображение чудес Христа условной топографии Святой земли, которая имеет своим завершением и венцом образ Иерусалима, представленный на стенах трансепта. Созерцание мозаичных композиций в нефах собора можно назвать духовным паломничеством, сопоставимым с реальным посещением Святой земли, когда перед мысленным взором паломника возникали произошедшие здесь сакральные события.

Изображение персонажей в сценах чудес (классические пропорции фигур, их пластичность, динамика поз и движений, эллинская красота эмоционально выразительных ликов) типично для монументальной живописи мастеров из ведущих художественных центров Византии второй половины XII века. Однако высокая степень конкретности действия, как психологически-эмоциональной, так и пространственной, нехарактерна для византийского искусства. В столь развитом виде она незнакома и романскому искусству, которому в целом был присущ интерес к убедительной реальности. Здесь мы встречаем большую конкретность в изображении действий персонажей, и сцены в интерьере, но все это передано достаточно условно и однообразно. Можно считать, что развитые и выразительные своей наглядностью сцены в мозаиках Монреале созданы византийскими мастерами под влиянием романского искусства.

А.П. Иванникова

РЕДКИЙ ОБРАЗ ПРЕПОДОБНОГО СИЛЬВЕСТРА ОБНОРСКОГО НА ФОНЕ ОБИТЕЛИ: ДАТИРОВКА И АТРИБУЦИЯ ПАМЯТНИКА

Икона преподобного Сильвестра Обнорского, чудотворца, на фоне Воскресенской обители принадлежит к характерным образцам паломнической продукции, представлявшей одно из своеобразных явлений русской религиозной культуры. Малочисленность дошедших до нашего времени изображений святого связана как с особенностями почитания преподобного Сильвестра, носившего преимущественно местный характер¹, так и с малой популярностью самого монастыря, упраздненного в 1764 году. Деревянные постройки обители постепенно ветшали, а «заповедная роща» к середине XIX века пришла в запустение. Новая волна почитания обнорского святого вызвана чудесами, произошедшими в 1860 году при его гробе, когда были явлены нетленные мощи преподобного². Возросшее число исцелений многочисленных паломников, стекавшихся к стенам Воскресенского храма, привело и к увеличению количества икон чудотворца. В музейных и частных собраниях сохраняются в основном небольшого размера «расхожие» образы, созданные на рубеже XIX–XX столетий³. Дошедшие до нас памятники с изображением святого на фоне Воскресенской обители единичны⁴ и представляют важные свидетельства своего времени. Особенно велико их значение для реконструкции памятника, поскольку в годы советской власти архитектурный облик монастыря и окружающего его природного ландшафта претерпели значительные изменения. К таким редким произведениям как раз и относится икона

¹ В третьей четверти XIX века ректором Московской Духовной Академии С.К. Смирновым была составлена служба святому и написано его житие. Однако по решению Святого Синода в отправлении службы святому было отказано по причине того, что Сильвестр Обнорский не был причислен к лику святых. См.: *Кантерев П.Н.* Дело о несостоявшейся канонизации Сильвестра Обнорского // *Богословский вестник*. Т. 3. 1915. № 10–12. С. 545–562.

² Церковь села Воскресенского, на Обноре, где прежде был Воскресенский мужской монастырь. Ярославль, 1862. С. 4.

³ *Тарасенко Л.П.* Образы русских святых в собрании Исторического музея. М., 2015. Кат. № 50; *Русские святые*. Каталог / Авт.-сост. М.Н. Шаромазов, О.В. Силина. Ярославль, 2014. Кат. № 89.

⁴ В XIX веке такая икона находилась в церкви Рождества Богородицы в Старом Симонове монастыре. См.: *Сягаев Д.И.* Описание иконы преподобного Сильвестра Обнорского чудотворца, находящейся в старой Симоновской церкви. М., 1872.

из частного московского собрания⁵, созданная в период усилившегося интереса к личности преподобного и его чудотворным мощам; к сожалению, сведения о ее происхождении утрачены.

Рассматриваемое произведение, как и большинство известных икон святого Сильвестра Обнорского, восходит к шитому покрову, исполненному в 1664 году для раки преподобного (хранится в собрании Государственного Эрмитажа): он изображен в облике старца, в схиме на плечах, в опущенной левой руке держит свернутый свиток, поднятой правой благословляет. За спиной чудотворца – панорама архитектурного ансамбля обители в том виде, который она приобрела после существенной реконструкции 1820-х годов, когда по указу ярославского архиепископа Филарета вместо трех располагавшихся здесь и сильно обветшавших церквей (Покровской, возведенной над гробницей святого Сильвестра еще в 1656 году, древней Сретенской и Воскресенской) началось строительство внушительного по размерам каменного Воскресенского собора (закончен в 1825 году), в котором и установили нетленные мощи преподобного. Анализ архитектурного комплекса (появление южного придела, пристроенного к собору в 1864 году, а также жилых и хозяйственных деревянных сооружений, возведенных годом ранее) позволяет заключить, что икона была написана не ранее середины 1860-х годов, чему не противоречит и стиль произведения.

Художественные особенности этого небольшого образа также свидетельствуют о его создании в третьей четверти XIX века в стилистике, близкой работам пешехоновской мастерской. В первую очередь это проявляется в ювелирной чеканке и цировке по золоту. Одним из излюбленных технологических приемов этого иконописного заведения в 1860–1870-е годы стало украшение нимба чеканными расходящимися лучами с отточием по краю, а также использование трех параллельных линий при нанесении чеканного узора на поля⁶. Орнаменты на полях и фоне, еще не лишённые барочной вычурности, присущей многим памятникам второй трети XIX века, не находят аналогий среди подписных произведений артели Пешехонова, однако отмеченная близость технологических приемов и высокое мастерство испол-

⁵ 22,5 × 17,5 см. Дерево, оборот обтянут бархатом, без ковчега, паволока не просматривается, левкас, темпера, золочение, чеканка и цировка по левкасу.

⁶ См.: *Белик Ж.Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. М., 2011. Кат. № 29–41.

нения позволяют высказать предположение о возможности работы именно этой мастерской, принимавшей сторонние заказы по чеканке по золоту⁷.

Манера письма личного и доличного, при определенной стилистической близости «пешехоновским письмам», тяготеет к тверской иконописной традиции. Характерный признак произведений этого иконописного центра – рельефность письма лика, исполненного при помощи наложения многих слоев высветлений с тончайшими лессировочными отборками, проступающими тенями и активной подрумянкой. Работам тверских мастеров близки и физиогномические особенности округлого лика с широко раскрытыми глазами и опущенными вниз внешними уголками век, а также классические пропорции фигуры святого, скульптурная выпуклость, объемность и жесткость формы, подчеркнутой тяжелыми складками одежд. В литературе сохранились свидетельства о работе в Воскресенском соборе упраздненного Обнорского монастыря на протяжении 1860-х годов двух тверских иконописцев – Петра и Василия Дешевых⁸. Не исключено, что помимо иконостасов, они могли исполнить и несколько подносных образов для именитых гостей обители, во множестве приезжавших в это время из Санкт-Петербурга, Москвы, Ярославля, Костромы, Вологды и других губерний. Окончательно разрешить сомнения по поводу атрибуции рассматриваемой иконы сможет выявление подписных произведений продолжателей известной династии тверских иконописцев Дешевых, Петра и Василия, работы которых пока не обнаружены. В то же время, очевидная связь памятника с художественной культурой Твери позволяет заполнить существующие лакуны в изучении развития этого крупного иконописного центра в третьей четверти XIX века – в период, от которого сохранилось малое число произведений.

⁷ Там же. С. 66.

⁸ Братановский А. Приходской храм Воскресения Христова, что на р. Обноре, Ярославской губернии, Любимского уезда, где почивают мощи преподобного Сильвестра Обнорского. Ярославль, 1902.

В.В. Игошев

РАННИЕ ВКЛАДЫ СТРОГАНОВЫХ В СОЛЬВЫЧЕГОДСКИЙ БЛАГОВЕЩЕНСКИЙ СОБОР, СВИДЕТЕЛЬСТВУЮЩИЕ ОБ ЭТАПАХ ЕГО СТРОИТЕЛЬСТВА В XVI ВЕКЕ

С появлением в 1558 году у Строгановых пермских вотчин началось строительство многочисленных деревянных «клетских» и «шатровых» храмов. В 1558–1560 годах был основан Спасо-Преображенский Пыскорский монастырь, а в 1560 году в родовой вотчине – Сольвычегодске – заложен каменный Благовещенский собор. Для строящихся храмов и монастырей в 1560-е годы в Сольвычегодске создаются художественные мастерские, где изготавливались окладные иконы, предметы церковной утвари, резные образки-панагии, складни и др. Возникновение, становление и развитие таких мастерских связано с именами нескольких поколений Строгановых: Иоанникия (Аники) (1497–1569), его сыновей: Якова (1528–1577), Григория (около 1533–1577), Семена (около 1540–1586), внуков: Максима (1556–1624), Никиты (1560–1616), Андрея (1581–1649), Петра (1583–1639), а также правнуков: Дмитрия (1622–1670) и Федора (1628–1671). Благовещенский собор был родовым или «домовым» храмом Строгановых, поэтому во вкладных надписях многие произведения отмечаются как утварь «домовая церковная».

Началом строительства каменного Благовещенского собора ранее принято было считать 1560 год, а окончанием – время его освящения в 1584 году, что указано в настенной летописи храма и на обороте киота, стоящего перед иконостасом. В публикациях исследователей имеются также другие даты начала и завершения постройки собора. В.П. Выголов отмечал, что «заложенное в 1560 году здание было, очевидно, полностью возведено еще при жизни самого ктитора, к началу 1570-х годов»¹. Е.Б. Заручевская полагает, что строительство фамильного храма Строгановы начали в 1560 году, а закончили в 1563 году:

¹ Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотма. М., 1983. С. 27.

«В 1563 году каменное пятиглавое здание фамильного (домового) храма Строгановых невиданной архитектуры и высоты взметнулось над Вычегдой и посадом на тридцатиметровую высоту»². Другая версия хронологии строительства Благовещенского собора изложена Н.В. Пивоваровой, которая считает, что Благовещенский собор первоначально был деревянным и возведен Иоанникием Строгановым с сыновьями около 1558 года, а каменный храм на месте деревянного был начат в 1580 году и завершен в 1584 году³.

Однако, дата основания каменного Благовещенского собора с приделами (без указания на их число) имеется в Сольвычегодском летописце: «Лета 7068-го (1560) у Соли на посаде основан храм каменной Благовещение Пресвятыя Богородицы с пределы». Такая же дата закладки каменного Собора приводится в рукописи XVI века, содержащей Иерусалимский устав, из Библиотеки Папского института восточных исследований в Риме: «Лета 7068 (1560) индикта 3 месяца... основан сии храм соборной каменои Благовещение Пресвятеи Владычицы нашеи и Богородицы и Приснодвее (так!) Марии и с пределы ея у Соли у Вычегодцкие на посаде...».

В письменных источниках указано, что в 1580 году в Благовещенском соборе начались большие работы по восстановлению его убранства после пожара 1579 года. В это же время составлена «Соборная летопись 1579 года». Об опустошительном пожаре сообщается в документах: «В лето 7087 (1579) маиа в 25 день у Соли был пожар Строгонов, згорело на посаде 500 дворов да десять церквей».

Этапы строительства Благовещенского собора, наименование и число его приделов отражены в надписях и изображениях святых на ранних вкладах Строгановых в фамильный храм.

На обороте деревянной доски «начального» пядничного образа «Благовещение» (34,5 × 30,0 см) имеется надпись, где упоминаются два придела Благовещенского собора – Николая Чудотворца, Космы и Дамиана: «Образ церковной Благовещенья Пресвятыя Богородицы и Николы Чюдотворца и Козьмы Дамяна у Соли у Вычегодцкие на посаде соборново храма. Благословение архиепископа

² Заручевская Е.Б. Фамильный храм. В кн.: Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края. Пермь, 2017. С. 103.

³ Пивоварова Н.В. Основные этапы формирования убранства Благовещенского собора. В кн.: Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края. Пермь, 2017. С. 135–136.

Никандра Ростовскаго, а поставление в дом Аникея Федорова сына Строганова. Начальной образ лета 7066 (1557–1558) го». О вкладе этой иконы Иоанникием Строгановым в Благовещенский собор указывает Соборная опись 1579 года. Этой иконой архиепископ Никандр благословил Иоаникия Строганова на строительство в Сольвычегодске Благовещенского собора. На полотняной сорочке чернилами сделана схожая, но более поздняя надпись без упоминания приделов храма.

Среди ранних вкладов Строгановых известны и другие «начальные» и «благословенные» пядничные иконы 1560-х годов. «Начальной» пядничный образ «Введение во храм» 1569 года (31 × 27 см) был вложен Иоанникием Строгановым в сольвычегодский Введенский монастырь. Пядничной иконой «Никита, побивающий беса» (18,0 × 14,5 см) в 1561 году игумен сольвычегодского Борисоглебского монастыря Иоасаф (в миру – Иоанникий Строганов) благословил своего внука Никиту Строганова «в первое лето его рождества».

На боковой поверхности серебряного напрестольного креста-мощевика (27,7 × 13,2 см), вложенного Иоанникием Строгановым в Благовещенский собор в 1560-е годы, гравирована вкладная надпись крупной вязью, где упоминаются три придела храма: Иоанна Богослова, Николая Чудотворца, Космы и Дамиана: «Си крест в Дом Пречистые Богородицы Честнаго и славнаго Ея Благовещения и Ивана Богослова и Николы Чюдотворца и святых чюдотворец безсеребренник Козьмы и Дамиана у Сол Вычеготцкие на посаде». В Соборной описи 1579 года этот крест отмечен самым первым: «Крест серебряной, Распятие Господне на резе и святые, позолочен с мощми с подписми. Поставление Ианикея Строганова».

На кресте имеются два одновременных «слоя» изображений и надписей, которые отличаются по стилю и технике исполнения. Изучение гравировки позволяют выделить резцы двух разных мастеров. Первый «слой» датируется XVI веком – временем создания креста. К первоначальному раннему «слою» относятся «Распятие» с предстоящими, ангелы с крестом, «Троица», «Благовещение», Иоанн Предтеча, Иоанн Богослов, Николай Чудотворец, Косма и Дамиан, свидетельствующие о вкладе креста в Благовещенский собор, когда он был только с тремя приделами: Иоанна Богослова, Николая Чудотворца, Космы и Дамиана. Изображение на обороте креста Иоанна Предтечи – патронального святого царя Ивана Грозного, могло появиться в связи

с грамотой царя Ивана Васильевича Грозного от 16 августа 1566 года о принятии Иоанникия Строганова с детьми, с их городками и промыслами в опричнину.

Второй «слой» гравированных изображений святых с надписями митрополита Алексия, святителей Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Богослова, святых Космы и Дамиана, преподобного Симеона отражает наименование приделов Благовещенского собора, появившихся на протяжении второй половины XVI – начала XVII века. В результате на кресте сделаны новые изображения святых с надписями, сочетающиеся с ранними, в том числе – две пары святых: Космы и Дамиана «иже в мире скончавшихся», Космы и Дамиана «иже в Риме пострадавших».

Вероятно, придел святителя Алексия, митрополита Московского, в Благовещенском соборе пристроен в начале 1580-х годов после того, как в 1581–1582 годах Семен Строганов вложил в храм шитый покров с мощей святителя Алексия, митрополита Московского. Шитый покров был им получен из храма Алексия Чудотворца Чудова монастыря по благословению митрополита Дионисия и архимандрита Чудова монастыря Христофора. Позднее, между 1628 и 1638 годами, на этот покров был нашит серебряный Голгофский крест и небольшая дробница с надписью о вкладе вдовы Семена Строганова – Евдокии Нестеровны Лачиновой с детьми и внуками.

Изучение надписей на ранних вкладах Строгановых, а также других документов, позволяет утверждать, что строительство каменного Благовещенского собора с двумя приделами – Николая Чудотворца, Космы и Дамиана было начато Иоанникием Строгановым с сыновьями в 1560 году. В период с 1566 по 1569 год в храме кроме уже известных – Николая Чудотворца, Космы и Дамиана, был построен третий придел – Иоанна Богослова, а в начале 1580-х годов – придел святителя Алексия, митрополита Московского. Каменный Благовещенский собор с подклетом и тремя приделами был завершён ещё при жизни Иоанникия Строганова (до 1569 года), но на протяжении второй половины XVI века храм перестраивался, появлялись новые приделы. Особенно большие работы по переделке Благовещенского собора велись после пожара 1579 года; они продолжались до его освящения в 1584 году.

Н.В. Квливидзе

О НЕКОТОРЫХ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ТЕМАХ В РУССКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ

В системе культурных ориентиров Древней Руси неизменно ведущей была роль Константинополя, его святынь, художественных памятников, литургических обычаев и церемониальных обрядов. В зависимости от церковно-политических особенностей эпохи обращение к Константинополю как к первообразу менялось в деталях и формах. В Киевский период – это сооружение Софийских соборов, во Владимирской и Московской Руси – формирование почитания Богородицы по образцу Влахернского культа, в эпоху позднего средневековья – собирание святынь, разработка особых чинопоследований, наконец, приведение чина венчания на царство московских государей в соответствие с византийским ритуалом и именованная Москва Царствующим градом по примеру Царьграда-Константинополя.

В русских сказаниях и «хождениях», начиная с Повести временных лет, нашли отражение многие важные для истории Константинополя и его искусства факты. Зачастую обращение к константинопольским реалиям являлось источником собственно русских художественных традиций. В этой связи особый интерес представляет история формирования оригинальной русской иконографии тех сюжетов, которые связаны с церковными праздниками константинопольского происхождения и литургическими обрядами византийской столицы.

К числу таких особых иконографических композиций, созданных на Руси, относятся образы «Похвалы Богоматери» – праздника, установленного в память чудесных спасений Константинополя от врагов благодаря заступничеству Богородицы, и «Происхождения Честных древ Креста Господня» – местного константинопольского праздника, ставшего со временем общецерковным.

Праздник в честь Богоматери, получивший на Руси название «Похвала Пресвятой Богородицы», отмечается в субботу 5-й седмицы

Великого Поста. Поскольку во время службы исполняется Акафист, праздник также именуется «Суббота Акафиста». В основе этого литургического обычая лежит воспоминание об историческом факте – пении Акафиста во Влахернской церкви в ночь осады Константинополя аварами в 626 году. В Типиконе Великой церкви праздничная служба так и названа: «собор Богородицы, совершаемый во Влахернах». В русских источниках упоминание праздника «Похвала Богородицы», а также посвященных ему храмов встречается с середины XII века.

Изображения шествий с иконой Богородицы Одигитрии и поклонения знаменитой константинопольской святыне в византийской иконографии Акафиста дает основание полагать, что праздничной иконой этого дня была икона Одигитрии.

Однако в русском искусстве с конца XV века под названием «Похвала Богородицы» получило распространение изображение Богородицы на престоле, окруженной пророками. Наиболее ранним примером, связывающим изображение Богородицы с пророками с праздником «Похвала Богородицы», является фреска на своде Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля 1481 года, на северной стене которого находится композиция «Собор Богородицы». Оба сюжета связаны с темой Рождества Христова и основаны на песнопениях, исполнявшихся в дни празднования этого события. Первый представляет собой иллюстрацию Канона пророкам («Свыше пороци Тя предвозвестиша», второй – иллюстрацию стихир Рождества («Что Ти принесем, Христе»). Выбор этих композиций для украшения придела, посвященного празднику «Суббота Акафиста», как и сам гимн, служит прославлению Богородицы в связи с воплощением Христа. Иконографическим примером, где представлено подобное сочетание иллюстраций Акафиста с изображением Богородицы с пророками, является икона византийского художника конца XIV века, находящаяся в Успенском соборе. Возможно, именно эта икона послужила образцом для мастера росписи Похвальского придела.

Кремлевская икона – наиболее ранний пример иконы с клеймами, где в среднике помещается богородичный праздник (Успение, Благовещение) или почитаемые образы Богородицы, а в клеймах иллюстрации Акафиста. В XV–XVII веках такие иконы получили широкое распространение в восточно-христианском искусстве. Не менее многочисленны поствизантийские: румынские, украинские, болгар-

ские иконы Богородицы с пророками. Но лишь в русской литургической и иконографической традиции, берущей начало в росписях Похвальского придела, за образом Богородицы с пророками закрепилось наименование праздника «Похвала Богородицы», то есть «Суббота Акафиста».

Еще более заметное влияние оказала икона из Успенского собора на формирование русской праздничной иконографии «Происхождение Честных Древ Креста Господня», основанной на композиции одного из акафистных клейм.

Почитание Животворящего Креста имело в Константинополе особо торжественный характер и сопровождалось пышными церемониями, в которых принимал участие император. Дерево Креста Господня, ставшего важнейшим символом христианской империи, хранилось в царской сокровищнице в Большом императорском дворце, откуда святыня выносилась несколько раз в году для всеобщего поклонения. Одним из таких константинопольских обычаев был вынос Честного Древа Креста 1 августа. Эта церемония всегда совершалась в воскресенье, и в зависимости от того, на какой день недели падало первое число, иногда начиналась за неделю до 1 августа, а завершалась 13 августа, когда крест возвращался в царскую сокровищницу. Она подробно описана Константином Багрянородным в сочинении «О церемониях». Указание на «изнесение» Честного Древа Креста 1 августа имеется в Уставе Великой церкви, согласно которому после выноса креста из дворца с ним ежедневно совершались крестные ходы по всему городу и городским стенам, а накануне Успения Богородицы крест возвращался во дворец. По мнению архиепископа Сергия (Спасского), такое празднование 1 августа не совершалось ни в каких других храмах и монастырях Константинополя, кроме Софийского собора. Лишь с XII–XIII веков в связи с распространением иерусалимского устава, оно становится общим и получает общецерковное значение. Праздник стал известен под названием «Происхождение (изнесение) Честных Древ Животворящего Креста Господня». Обнаружив в месяцеслове Константинопольского евангелия 1056 года указание на «погружение честного древа», а в греческой минее XII века Син. гр. 450, помещенный под 1 августа чин малого освящения воды, архиепископ Сергий пришел к выводу, что именно в этом и состояло праздничное богослужение.

На Руси празднование Происхождения Честных Древ Креста Господня появилось в конце XIV – начале XV века и также в связи с переходом на иерусалимский устав. Указание на этот праздник встречается в русских месяцесловах чрезвычайно редко. В отличие от Воздвижения, праздник «Происхождение Древ» не имел иконографического воплощения в византийском искусстве. Между тем, в конце XV – начале XVI века иконы «Происхождения Честного креста» появились в русском искусстве. В основу русской иконографии праздника была положена композиция «Исцеление у Спасова источника», являющаяся иллюстрацией 11 кондака Акафиста на иконе Успенского собора. Вопрос о том, почему для иконы праздника, посвященного выносу Креста Господня, русский художник избрал сцену исцеления у константинопольского чудотворного источника, остался нерешенным, так как версия об изображении на иконе освящения Спасова источника 1 августа приобрела статус общеизвестного факта. Между тем, эта интерпретация не представляется очевидной. Более того, утверждение о литийных шествиях с Честным Древом Креста к Спасову источнику, лежащее в основе ряда исследований сложения русской иконографии праздника, не подтверждается никакими историческими или литургическими фактами. Под влиянием обрядов празднования в Константинополе Происхождения Честных Древ Животворящего Креста Господня 1 августа в XI–XII веках сформировался чин малого Водоосвящения, заменивший собой литийные шествия с самим Древом Креста. В большинстве рукописей он так и называется «водоосвящение 1 августа».

Обзор свидетельств русских паломников конца XIV – начала XV века позволяет сделать вывод о том, что им остались неизвестны какие бы то ни было шествия к Спасову источнику, водоосвящения, а также выносы реликвий Креста, находившиеся в этот период в монастыре св. Георгия в Манганах и доступные для поклонения только один раз в году на Страстной неделе. К тому времени, когда константинопольский праздник «Происхождение Честных Древ Животворящего Креста Господня» вошел в русские месяцесловы, торжественные и пышные императорские обряды безвозвратно ушли в прошлое.

Сложение русской иконографии, по-видимому, прямо связано с Дионисием, который во второй половине 80–90-х годов расписал монастырскую церковь Всемиловитового Спаса «в Чигасах», находив-

шуюся напротив Кремля за Яузой. Возможно, уже тогда была написана храмовая икона, положившая начало данной иконографии. Среди сохранившихся икон «Происхождения Честных Древ» самой ранней является икона из собрания Владимиро-суздальского музея, 1515 года, вложенная великим князем Василием III и княгиней Соломонией Сабуровой в Рождественский собор Суздаля. Почитание константинопольских святынь и праздника 1 августа имело особое значение для Великого князя московского Василия III и княгини Соломонии, день ангела которой приходился на 1 августа. Обращение к теме целительной святыни обусловлено личными обстоятельствами великокняжеской четы и молением о «чадородии».

В дальнейшем иконография развивается в сторону усиления литургической темы. Так, на иконе-хоругви XVII века из собрания Музеев Московского Кремля крестообразная форма колодца – иордани, символизирует освящение водной стихии, что усиливается также изображением четырех вытекающих из колодца рек, намекающих на четыре райские реки. На иконе строгановского письма XVII века композиция дополняется изображением шествия. Уникальной особенностью отличается икона «Преображение» середины XVI века из Соловецкого монастыря, хранящаяся в Музеях Московского Кремля, в которой сцена исцелений у Спасова источника сопровождается текстом притчи о ветхих мехах и новом вине. В конце XVII века появляются иконы, на которых изображена только служба Кресту, то есть водоосвящение.

Н.И. Комашко

ВЛИЯНИЕ ГРАФИКИ МАСТЕРСКОЙ ПИТЕРА ПАУЛЯ РУБЕНСА
НА РУССКУЮ ИКОНОГРАФИЮ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА

Круг западноевропейских гравюр, которые доступных русским иконописцам рубежа XVII–XVIII столетия, был очень широк. Они использовали в своих произведениях не только работы мастеров конца XVI – начала XVII века, которые вследствие своих художественных особенностей не представляли сложности в копировании, но и графику, выполненную с оригиналов Рубенса и других европейских художников первой половины XVII столетия, более сложную для восприятия и репродуцирования русскими иконописцами в силу художественных особенностей, сближавших ее с произведениями живописи: активного использования светотеневой моделировки, передачи фактуры предметов и пространственной глубины.

Гравюры мастерской Рубенса оказали заметное влияние прежде всего на русскую богородичную иконографию, дав начало нескольким новым изобразительным типам. К их числу относится Богоматерь Звезда Пресветлая, известная по иконе конца XVII века муромского иконописца Александра Казанцева из Благовещенского монастыря в Муроме. Изображение фигуры Богоматери восходит к разработанной Рубенсом композиции, которую воспроизвели в своих гравюрах два художника из его окружения – Шелте Адамс Болсверт (1586–1659) и Корнелиус Галле Старший (1575–1650). На обеих гравюрах имеется латинская надпись «*Ipsa conteret caput tuum*» («Поражающая в голову»), поясняющая смысл композиции как иллюстрацию католического догмата о Непорочном зачатии Богоматери.

Одна из гравюр Шелте Болсверта с изображением Богоматери с Младенцем по оригиналу Рубенса легла в основу гравюры 1695–1697 годов московского мастера Василия Андреева, поместившего композицию в овал и дополнившего ее силлабическими виршами. Этот лист был воспроизведен на чудотворной иконе Богоматери Трубчевской в 1765 году, а также дал начало богородичной иконографии, извест-

ной под названием Богоматери Германовской, изображение которой вошло в состав иконописных и гравированных сводов чудотворных образов Богородицы с 1720-х годов.

Другая гравюра Шелте Болсверта была в 1714–1715 годы скопирована Григорием Тепчегорским. Это изображение получило название Богоматери Византийской. Московский мастер внес в него небольшую правку – голова Марии покрыта мафорием, а Младенец увенчан короной. В обратном изводе этот же лист Болсверта был повторен Леонтием Буниным, поместившим полуфигуру Богоматери с Младенцем в овальную раму с надписью, первые слова которой дали название этому изводу – Прежде Рождества Дева. Гравюра послужила образцом для чудотворного образа с таким названием из Николо-Песношского монастыря, прославившегося в 1848 году. Ту же иконографическую схему повторяла чудотворная икона Богоматери Чубковской.

К рубенсовскому оригиналу восходит гравюра Григория Тепчегорского с изображением Богоматери Словинской, иконография которой носит фантастический характер и не имеет отношения к реальному облику чудотворной иконы с таким названием из Словинской пустыни. Эта гравюра входила в тот же цикл изображений икон Богородицы 1714–1715 годов, что и Византийская, которыми был проиллюстрирован рукописный сборник кратких сказаний о чудотворных богородичных образах «Солнце Пресветлое» (НБ МГУ). Ее первоисточник – изображение Богоматери с Младенцем Питера Пауля Рубенса (Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Гравюра, послужившая передаточным звеном к гравюре Тепчегорского, пока не выявлена.

Живописный оригинал Рубенса 1615 года (ГЭ) лежит также в основе одного из вариантов иконографии Богоматери Взыскание погибших, бытовавшей в нескольких близких, но различающихся деталями изводах, происходивших от разных образцов. Рубенсовская композиция в России стала известна благодаря одной из многочисленных гравюр, выполненных Болсвертом или Николасом Рюкманом (около 1595–1626 годов). Она же легла в основу гравюры с изображением Богоматери Цесарской Григория Тепчегорского 1714–1715 годов.

Гравюры Шелте Болсверта по оригиналам Рубенса были источником и ряда других изображений в русской иконе XVIII века. В частности, это особый вариант иконографии святого семейства,

изображение Чуда святителя Николая о трех отроках, Жертвоприношение Авраама. По-видимому, именно к гравюре Шелте Болсверта «Кающаяся Мария Магдалина» восходит русская иконография Богоматери Ахтырской.

А.Ю. Кондратюк

К ВОПРОСУ ОБ АФОНСКИХ ВЛИЯНИЯХ НА РОСПИСИ ЦЕРКВИ СПАСА
НА БЕРЕСТОВЕ 40-Х ГОДОВ XVII ВЕКА

В помещении внешнего нартекса церкви Спаса на Берестове находится ктиторская надпись на греческом языке. В этом тексте указано, что живопись была выполнена «перстами греков», и восстановительные работы в храме завершены в ноябре 1644 года. Однако, для атрибуции памятника этого свидетельства недостаточно.

В отечественной науке по поводу национального и географического происхождения исполнителей стенописи Спаса на Берестове 40-х годов XVII века существует несколько гипотез. В XIX веке исследователи И.А. Лашкарев (Киев, 1867) и Н.И. Петров (Киев, 1908) считали, что росписи интерьера Спасо-Перображенського храма выполнены афонскими мастерами. Этому же мнению придерживался и К.В. Шероцкий (Киев, 1917), отмечавший, что расцвет греческой живописи в условиях турецкой неволи в этот период мог происходить только на Святой Горе. Следовательно, исполнителями живописи в церкви Спаса могли быть лишь мастера с Афона. Так же считали многие отечественные ученые второй половины XX века, в частности Г.Н. Логвин (Киев. М., 1960 и 1982), С.К. Килессо (Киево-Печерская лавра, М., 1975), П.М. Жолтовский (Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. К., 1983), В.А. Овсийчук (Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. К., 1985.).

Параллельно бытовала противоположная гипотеза. В частности, Д.В. Антонович (Киев, 1993) утверждал, что храм расписан «в древних украинских традициях», которые только считались греческими. И именно таким образом нужно трактовать фрагмент ктиторской надписи о том, что живопись выполнена «перстами греков». Этой точки зрения придерживался Л.П. Скоп (Киев, 1996), писавший о национальной самобытности росписей могилянської эпохи. Греческое влияние, по его мнению, выступает в киевском храме только как своеобразный культурный фон.

По мнению Л.С. Миляевой (Киев, 2004), некоторые композиции храма напоминают работы болгарских мастеров. С точки же зрения стилистики росписи церкви не являются чем-то оригинальным в искусстве поствизантийской традиции, отражая общий, достаточно высокий уровень этой живописи в первой половине XVII века.

Отметим, что архаичные для первой половины XVII века росписи Спаса на Берестове стилистически близки к стенописи середины XVI века монастыря Дохиар на Афоне. «Наместная» организация стенописи внешнего нартекса Спаса на Берестове (композиции «Христос Пантократор», «Богородица Пантанасса» и храмовый образ «Преображение») имеет очень близкую аналогию в росписях второй половины XVI века церкви Святого Николая в Верии (Греческая Македония). Эти примеры можно приумножать. Они свидетельствуют о том, что памятники искусства поствизантийской эпохи не имели национального характера.

Среди недавних публикаций по данному вопросу отметим исследование А.В. Лопухиной, А.В. Питателевой и В.И. Ченцовой (М., 2015), которые приписывают росписи церкви Спаса двум греческим мастерам Иоанну и Георгию, работавшим в молдавских землях. Киевскому митрополиту Могиле, восстанавливавшему храм, по их мнению, художников рекомендовал лично знакомый с ними протосинкел константинопольской епархии Мелетий Сириг, посетивший Киев и Печерский монастырь в 1643 году. Однако эта гипотеза требует более серьезной доказательной базы, так как многие утверждения авторов строятся на не подтвержденных документально сведениях.

Отметим, что до сих пор не был проведен обстоятельный стилистический анализ стенописи Спаса на Берестове, хотя в хрестоматийных работах по истории украинского искусства XVII века этот вопрос неоднократно поднимался (упомянутые исследования Г.Н. Логвина, В.А. Овсийчука, П.Н. Жолтовского). Ситуация усугубляется тем, что значительная часть композиций 40-х годов XVII века до сих пор находится под записями.

Добавим также, что связывать мастеров-исполнителей стенописи храма с афонской традицией исследователям давали основание особенности не только ее стиля, но и иконографии. При этом, проблема иконографии изображений церкви в отечественной науке разработана еще меньше, чем вопросы стиля и атрибуции. Об их истоках

М.И. Петров (Киев, 1908) ограничился утверждением, что росписи Спаса на Берестове в целом соответствуют греческим Эрминиям.

В наибольшей степени проблема иконографии была разработана П.Н. Жолтовским (Киев, 1983), обозначившим иконографические новации в стенописи церкви, в частности, наличие не характерных для украинского искусства предшествующих периодов изображений святых греческого пантеона, страстных сцен и др.

Однако все вышеупомянутое не дает оснований говорить о значительном влиянии афонской живописи на росписи киевского храма. Следует, скорее, утверждать, что росписи представляют пример мультикультурных влияний: в этом архаичном для своего времени памятнике поствизантийского искусства очень явно выражены черты маньеристического стиля.

А.М. Манукян

КОМПОЗИЦИЯ ВЕРХНЕГО РЯДА КЛЕЙМ НА ЗАПАДНЫХ ВРАТАХ
СОБОРА РОЖДЕСТВА БОГОМАТЕРИ В СУЗДАЛЕ

Клейма верхнего регистра западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале следует рассматривать не как самостоятельные образы, а как единую композицию, обретающую смысл лишь в совокупном звучании всех ее элементов. Композиционное ядро верхнего ряда образуют пластины с образом Христа Вседержителя и Ветхозаветной Троицы, обрамленные двумя крайними клеймами, имеющими не прямоугольную, а скошенную форму, с изображениями крылатых существ. Названные «херувим» и «серафим», они обращены к центру, что подчеркивает ключевую роль пластин с Христом и Троицей. Изображение Вседержителя соответствует иконографии Христа во славе: Его погрудный образ вписан в двойную круглую мандорлу, окруженную небесными силами и четырьмя живыми существами, которых также именуют символами евангелистов.

Уже в доиконоборческий период в храмах Византийской империи Престол Господней славы в окружении небесных сил и четырех существ, явившийся в мистическом откровении пророкам Иезекиилю, Исае и Иоанну Богослову, изображался в апсидах храмов, где он фигурировал в литургическом контексте как образное выражение евхаристической молитвы (анафоры), кульминации христианского богослужения. Иконография Христа во славе символизировала участие небесной церкви в земной литургии, регулярно совершавшейся внутри храма. В понимании верхнего ряда клейм западных врат также важна литургическая коннотация. Гостеприимство Авраама, расположенное рядом с явившимся в сиянии славы Христом, входит в число главных ветхозаветных евхаристических прообразов. Серафимы и херувимы на боковых клеймах представлены как активные участники небесной литургии. Рипиды в их руках употреблялись при совершении таинства Евхаристии, во время которого два диакона, воплощающие служащих Богу ангелов, держат рипиды по обе стороны от

престола. Таким образом, четыре пластины верхнего регистра западных врат складываются в единую композицию – многосоставную Теофанию.

Литургический акцент верхнего регистра западных врат подчеркивает и ряд из четырех святителей на нащельнике, который открывает архиепископ Николай Мирликийский, изображенный на одном уровне с сюжетными клеймами. Помимо святого Николая, занимавшего особое место в иерархии христианских святителей, в архиерейский чин нащельника входили два главных творца литургии – Василий Великий и Иоанн Златоуст. Изображения четырех святителей вверху нащельника, несмотря на присутствие святого Митрофана Константинопольского, небесного покровителя владимирского епископа Митрофана, очевидно, причастного к созданию врат, следует объяснять в большей степени особым смысловым оттенком программы, связанным с темой небесной и земной церкви, а не их патрональным характером, как это пытались делать некоторые исследователи.

Л.К. Масиель Санчес

АРХИТЕКТУРА ВОЛОГДЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА:
МЕЖДУ МОСКВОЙ, КОСТРОМОЙ И ЯРОСЛАВЛЕМ

Архитектура Вологды никогда не была предметом специальных исследований, несмотря на широкую известность и сохранность большинства памятников. До недавнего времени это затруднялось исключительно плохой документированностью. Обнаружение и публикация в 2014 году рапорта протопопа Стефана Иоаннова от 1 сентября 1760 года позволили пересмотреть даты строительства почти всех вологодских храмов. Тридцать из них оказались построенными до начала 1720-х годов, когда строительство в городе и окрестностях прекратилось примерно на 10 лет.

Несмотря на интенсивное строительство самобытные черты вологодской архитектуры того времени не очевидны. Местный вкус формировался под сильным влиянием южных соседей – сначала Ярославля и Костромы, немного позже Москвы. Разнонаправленные влияния отразились на разнообразии типологии. Представленные столпные храмы (два 4-столпных храма, близких ярославской школе, и четыре 2-столпных, возможно, связаны с Костромой), по одному с двумя и тремя шатрами, к 1710-м годам появляется большой восьмерик (4 храма – больше, чем в Костроме и Ярославле). Шире всего представлены бесстолпные храмы с сомкнутым сводом (15 объектов), причем только один имеет горку кокошников.

Среди местных особенностей стоит отметить интерес к двухэтажным композициям (более 10 храмов) с сочетанием двух полуциркульных апсид в нижнем этаже с тройной прямоугольной в верхнем. Колокольни были только шатровыми, ярусные появляются только в середине XVIII века. Почти все храмы отличаются весьма сдержанным декором. Его элементы никогда не скрывают гладь стены, некоторые храмы вообще лишены наличников (ярославская традиция). Исключенный тип наличников – килевидный, к концу периода постепенно появляются нарышкинские разорванные фронтоны.

М.А. Маханько

ОБРАЗЫ ВСЕЛЕНСКИХ СВЯТИТЕЛЕЙ В НОВГОРОДСКОМ ИСКУССТВЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА

В жизни Господина Великого Новгорода (Новгородской республики, 1136–1471) глава епархии, архиепископ, играл значительную роль. В отличие от других древнерусских княжеств, здесь лишь владыка обладал харизмой, знаками Божественной избранности. Именно он был гарантом политической и общественной стабильности, особенно в период растущего влияния Московского княжества. Огромная роль наместника древней северной кафедры, сложившейся еще в эпоху Киевской Руси до монгольского завоевания, нашла отражение и в произведениях изобразительного искусства, прежде всего в образах святителей, начальников и устроителей поместных Церквей, в силу своего статуса занимавших положение небесных покровителей новгородского архиепископа. Присоединение к Москве в 1471 году лишь подчеркнуло роль новгородской кафедры и ее предстоятеля как древнейшего звена в живой исторической «цепи» – преемственности от начальной поры христианства в Русской земле до московского этапа в истории государства.

На столь важное значение святительских образов и их воплощение в новгородском искусстве обратила внимание Э.С. Смирнова, не только исследуя и публикуя памятники новгородского иконописания середины – второй половины XV века. Она также коснулась этой темы, занимаясь лицевыми рукописями Великого Новгорода, и показала, что именно здесь в XIII–XV веках было создано большое количество лицевых Служебников, уставных рукописей с выходными миниатюрами – портретами вселенских святителей, великих чудотворцев и авторов литургических последований (Николая Чудотворца, Василия Великого, Иоанна Златоуста). Эти миниатюры расположены не на полях текста как своего рода комментариев, но являются самоценными элементами общего художественного замысла всей рукописи, представляют святителей как учителей, молитвенников, как

хранителей Церкви, преемников Божественного промысла, апостольского свидетельства. Создаются иконы, на которых сопоставляются не только почитаемые вместе Вселенские святители, творцы Литургии – Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов. Вместе изображаются прославленные святители церковью Малой Азии – Иаков, брат Господень по плоти (Иерусалим), Игнатий Богоносец (Антиохия), Николай Чудотворец (Миры Ликийские) – на иконе из монастыря, основанного преподобным Лазарем Муромским в конце XIV века; три вселенских святителя, предстоятели Церквей Запада (Амвросий Медиоланский) и Востока (Николай Чудотворец); святители Александрии в Египте и древнерусского Ростова.

Расцвет иконографии святителя Николая в новгородском искусстве на протяжении XIV–XV веков отчасти объясняется вниманием ко всем прославленным святителям как небесным покровителям правящего в Великом Новгороде архиепископа. И этот аспект был также исследован Э.С. Смирновой, обратившейся к циклам чудес в николевских житийных иконах. Именно в новгородском искусстве активно используется образ Симеона Богоприимца в сопоставлении со святителями христианского Востока и Запада (в декоре предметов литургического последования и высокого статуса, например, в створчатых панагиях – мощевиках и панагиарах). Расцвет святительской иконографии, отразившийся в памятниках иконописи, произведениях миниатюры и малых форм, не только продолжил процесс сложения поздневизантийской иконографии. Очевидно, он был связан с развитием автокефалии Русской Церкви, с ее духовным и территориальным ростом, с востребованностью святоотеческого наследия как основы культурного и художественного движения.

Г.В. Попов

ТЕМА ВСЕЛЕНСКИХ СОБОРОВ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ МОСКВЫ РУБЕЖА XV–XVI СТОЛЕТИЙ

В сообщении рассматриваются три цикла изображений Вселенских соборов, из которых один сохранился полностью (Рождественский собор Ферапонтова монастыря, 1502 год), а два других – фрагментарно. Это остатки росписи Воскресенского собора в Волоколамске (1490-е годы) и в Рождественском соборе Пафнутиево-Боровского монастыря (1467–1476 годы). Наконец, цикл в кремлевском митрополичьем Успенском соборе дошел до нас в повторении 1642–1643 годов. Исходная точка отсчета остается неизвестной. Но распространение указанной темы связано с московской художественной средой и кругами, близкими к преподобному Иосифу Волоцкому.

А.С. Преображенский

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» ИЗ ИКОНОСТАСА
ТРОИЦКОГО СОБОРА ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ –
ПАМЯТНИК РУБЛЕВСКОГО ВРЕМЕНИ?

Монументальная икона «Богоматерь Одигитрия», стоящая в местном ряду иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, размещалась там уже к 1641 году, когда была составлена древнейшая сохранившаяся монастырская опись. По-видимому, она находилась там и раньше и, подобно другим местным образам Троицкого собора, была написана специально для него. Памятник, издавна занимающий столь заметное место, нельзя назвать малоизвестным, однако несомненно и то, что в научной литературе ему уделено очень мало внимания. По установившейся традиции икона считается московским произведением конца XV столетия, то есть эпохи Дионисия. Эта точка зрения отражена в каталоге икон Загорского (ныне Сергиево-Посадского) музея-заповедника, составленном Т.В. Николаевой (впрочем, она отнесла икону к концу XV века со знаком вопроса), в изданиях, посвященных лавре и Троицкому собору, а также в трудах исследователей, которые занимались московским искусством XV столетия и московскими иконами, принадлежащими к разным вариантам типа Одигитрии. Несколько особняком стоит мнение Ю.А. Олсуфьева, который вскоре после расчистки образа предложил его широкую датировку – XV век. Кроме того, в недавней публикации, посвященной житийному образу преподобного Сергия из Троицкого собора, Г.В. Попов несколько сдвинул Богоматерь Одигитрию в глубь XV столетия, отметив, что она отличается «монументальностью форм и свободой исполнения». На этом основании исследователь предположил, что икона была написана в 1460–1470-е годы.

Свидетельствуя о том, что общепринятая атрибуция лаврской «Одигитрии» не является удовлетворительной, гипотеза Г.В. Попова, на наш взгляд, лишь ставит, а не закрывает вопрос о времени создания этого незаурядного памятника, несомненно, выполненного в одной из

ведущих московских мастерских. Хотя окончательное решение проблемы станет возможным только после повторной реставрации иконы и технико-технологического исследования ее авторской живописи, некоторые соображения по этому поводу могут быть высказаны уже сейчас. Они сводятся к тому, что образ «Богоматерь Одигитрия» из Троицкого собора по стилю очень далек и от московских памятников конца XV столетия, и от тех произведений, которые более или менее уверенно датируются 1460–1470-ми годами – временем, когда стиль дионисиевской эпохи только начинал формироваться. Это явствует из сравнения лаврской иконы с многочисленными московскими образами Богоматери Одигитрии последней трети XV – начала XVI века и в том числе с теми памятниками, которые не имеют отношения к творчеству Дионисия и мастеров его круга, а принадлежат к другим стилистическим течениям.

Как произведения, воспроизводящие знаменитую икону кремлевского Вознесенского монастыря, поновленную Дионисием в 1482 году, так и памятники, иконографически более близкие к образу из Троицкого собора (например, икона из села Гуменец близ Ростова или пядница из Троице-Сергиевой лавры с фигурами преподобных на полях), демонстрируют совершенно иное понимание пропорций, пластики, ритма и пространства. В отличие от этих икон с сильно вытянутыми фигурами, спрямленными контурами, условным рельефом и лишь обозначенным, но не изображенным пространством, «Богоматерь Одигитрия» обнаруживает заметную близость к позднепалеологовской традиции в ее московском истолковании. Здесь присутствуют все ключевые признаки искусства рублевской эпохи. Это интерпретация пространства как особой художественной категории; свободное развитие объема изнутри и в то же время – его обобщенность, выявляющая ритмический принцип организации формы; идеальная целостность композиции, которая возникает благодаря последовательному использованию плавно изогнутых линий и точной согласованности жестов; постановка фигур, медленно выдвигающихся вперед, их близкие к классическим пропорции и характерные линзообразные силуэты; наконец – ощущение того, что ритмизированный рисунок образа не замыкается в границах средника. Для московской живописи первой четверти или первой трети XV века характерны и другие особенности лаврской иконы: угадывающаяся, несмотря на утраты, легкость

многослойного личного письма, тип лика Богоматери с некрупными, тонкими, но «портретными» чертами, и образная характеристика персонажей – величественных и вместе с тем человеческих, пребывающих в состоянии идеального покоя, но обладающих всей полнотой бытия, причастных как к изобразительному пространству, так и к реальному пространству зрителя.

Если предположение о том, что лаврская икона Одигитрии была создана в первой четверти XV века, справедливо, возникает вопрос о ее хронологическом соотношении с ансамблем иконостаса Троицкого собора и с храмовой иконой «Святой Троицы», написанной Андреем Рублевым. Пока этот вопрос не имеет однозначного решения, тем более что сам образ Троицы датируется по-разному. Если принять его датировку временем около 1409–1410 годов, можно допустить, что «Богоматерь Одигитрия», имеющая сходные размеры (144 × 103 см; размеры «Троицы» – 142 × 114 см), была написана тогда же. Однако не исключена и ее связь с верхними рядами иконостаса, относящимися к середине 1420-х годов, а также исполнение богородичного образа по особому заказу. Наконец, «Богоматерь Одигитрия» и «Святая Троица» могли быть созданы около 1425 года вместе с иконами Деисуса, праздников и пророков, а также царскими вратами (и утраченными росписями Троицкого собора) под руководством Даниила и Андрея Рублева.

Разумеется, говоря об этой эпохе, мы не вправе предполагать существование развитого комплекса местного ряда, однако можем допустить, что несколько местных икон были выполнены одновременно друг другу. Такими иконами могли оказаться «Святая Троица» и «Богоматерь Одигитрия», и впоследствии эта комбинация, по всей видимости, воспроизводилась в других храмах (здесь можно вспомнить об иконах Одигитрии и Троицы, написанных в 1485 году для собора Иосифо-Волоцкого монастыря; ныне – МиАР). Следует подчеркнуть, что соединение этих сюжетов отвечало посвящениям собора Троице-Сергиева монастыря, где кроме главного Троицкого существовал и богородичный престол – придел Похвалы Богородицы, располагавшийся в диаконнике (очевидно, он был устроен одновременно с сооружением каменного собора).

Представляется, что в живописи лаврской иконы «Богоматери Одигитрии» содержатся признаки, которые могут указывать на ее создание в 1420-е годы. Тем не менее, связь образа именно с камен-

ным Троицким собором 1422–1423 годов и с его «рублевским» живописным убранством, частично сохранившимся до нашего времени, пока остается недоказуемой. Впрочем, на наш взгляд, и в этих условиях «Богоматерь Одигитрия» из Троицкого собора может занять не последнее место среди центральных московских памятников первой трети XV столетия, исполненных Даниилом, Андреем Рублевым, а также мастерами их круга.

Ю.В. Ратомская

К ВОПРОСУ О ПОДКОЛОКОЛЕННЫХ ХРАМАХ НЕ СТОЛПООБРАЗНОЙ ФОРМЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVI ВЕКА

В XIV веке в русской каменной архитектуре почти одновременно в отдаленных друг от друга центрах соединяются в единое целое храмовое здание и колокольный звон. В Москве в 1329 году была возведена церковь «иже под колоколы» Иоанна Лествичника. Колокольный звон размещался в верхней части небольшого бесстолпного храма, формы которого пока остаются дискуссионными. В Новгороде в церкви Спаса на Ковалева 1345 года в торцевой стене северного притвора был устроен арочной формы проем, в который в период строительства установили деревянную балку для повески колоколов.

Устойчивая традиция совмещения в одном сооружении двух функций – храмовой и колоколенной – формировалась постепенно, видимо, во второй половине XV – начале XVI века, и получила воплощение в разных типах сооружений.

Наиболее изученным представляется тип центрического столпообразного храма без выделенного алтаря с колокольным звоном в завершении, получивший широкое распространение в XVI веке в качестве реакции на появление колокольни Ивана Великого (Бон Фрязин, 1505–1508 годы). Вероятно, тип центрического храма с колокольным звоном мог иметь и более раннюю, «доитальянскую» традицию.

Однако кроме передового для того времени центрического решения в русской архитектуре второй половины XV – первой половины XVI века известны и другие версии подколоколенного типа храма, которые лишь условно можно назвать традиционными. Прежде всего следует выделить построенную мастерами из Пскова церковь Сошествия Св. Духа Троице-Сергиева монастыря 1476–1477 годов, в которой четырехстолпный объем одноглавого крестово-купольного храма с тремя алтарными апсидами на востоке был осложнен ярусом звона, расположенным в основании барабана.

Еще одна версия соединения традиционного одноглавого храма с выделенным алтарем и колокольного звона развивалась в начале 1530-х годов в кирилловском зодчестве. В церкви Архангела Гавриила 1531–1534 годов, созданной на вклад Василия III, колокольный звон вписывался в ярус закомар, не изменяя традиционного облика барабана. Близкое решение присутствует в более ранней Благовещенской церкви Ферапонтова монастыря 1530–1531 годов, причем этот храм принимает на себя монастырский звон, исполняя функцию трапезной церкви.

Иной вариант был использован в Симоновом монастыре, где в 1543–1545 годах была возведена Спасская церковь с приделами Архистратига Михаила, Николая Чудотворца и Василия Парийского. Она представляла собой повышенный поперечно ориентированный четверик с выступающим алтарем. Над двумя этажами храмовых помещений располагался ярус колокольного звона, который первоначально, видимо, был увенчан тремя шатрами. В этом храме соединились тип звонницы-стенки, наиболее ранний пример которого известен по новгородской Софийской звоннице, и тип традиционного храмового четверика с акцентированной алтарной частью. Необычная композиция, возможно, была обусловлена предыдущим сооружением – также с колокольным звоном, созданным благодаря В.Г. Ховрину в 1470 году (по В.П. Выголову). Первую каменную Спасскую церковь Симонова монастыря с приспособлением для колокольного звона возводили в том числе с целью перенесения из монастырского Успенского собора двух приделов, что должно было повлиять на ее объемно-пространственную композицию.

Обращение во второй четверти XVI века к традиционным четверикам, в ярусе закомар которых «прятался» колокольный звон, а также создание новой Спасской церкви Симонова монастыря показывают, что заказчики монастырских подколоколенных сооружений далеко не всегда были склонны следовать популярной линии центрических подколоколенных столпообразных храмов; при этом более традиционный выбор типа сооружения заставлял зодчих искать необычные конструктивные решения.

Т.Е. Самойлова

ИКОНА «АРХАНГЕЛ МИХАИЛ», ОКОЛО 1300 ГОДА, ИЗ РОСТОВА:
ЕЕ ИКОНОГРАФИЯ И СТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ ВИЗАНТИЙСКОГО
ИСКУССТВА XIII–XIV ВЕКОВ

Иконографический тип архангела в так называемом лоратном одеянии с жезлом-лабарумом в правой руке и сферой в левой получил распространение в византийских росписях и мозаиках X–XII веков.

Архангел Михаил представлен как глава небесного воинства и покровитель княжеской власти. Все детали лоратного одеяния архангела на иконе, включая обувь красного цвета, соответствуют византийскому императорскому орнату X–XIV веков. Особый вопрос – интерпретация сферы с образом Еммануила в левой руке архангела, которая не находит соответствия в парадных изображениях императоров. С одной стороны, она вызывает ассоциации с державой в форме шара, символом мирового господства, который хорошо известен по раннехристианским императорским портретам, следующим традиции позднего Рима. Исследователи западного средневековья считают, что держава в виде шара была усвоена в качестве инсигнии западной имперской традицией. В изображениях лоратных архангелов в византийском искусстве X–XIII веков обычно присутствуют не державы, а прозрачные сферы светлых тонов – от белого до голубого. На этих сферах могут быть начертаны либо монограммы Христа, либо кресты. Появление круглых прозрачных сфер в руках архангелов, окружающих Престол Вседержителя, как нельзя лучше согласуется с теорией светоотражающих зеркал Дионисия Ареопагита. В русской традиции за сферами в руках архангелов закрепилось название зеркала, через которое можно созерцать Славу Господню. На ярославской иконе отражение в прозрачной сфере-зерцале Еммануила подчеркивает особую близость архангела Михаила к божественным тайнам и его способность транслировать земному миру великую тайну воплощения Христа.

Как памятник, созданный в Ярославле около 1300 года, икона «Архангел Михаил» вошла в каталог Третьяковской галереи 1963 года.

Своеобразный итог поискам художественного контекста ярославской иконы подвела книга Э.С. Смирновой, посвященная иконам Северо-Восточной Руси середины XIII – середины XIV века. Исследовательница поместила образ «Архангела Михаила» в стилистическую группу из шести икон этого периода, рассматривая ее как чисто местное явление, исходя из того, что развитие русской живописи XIII века находилось вне генеральной линии искусства Византии. Из пяти икон ростовской группы, выделенных Э.С. Смирновой, наиболее близка по стилю «Архангелу Михаилу» «Богоматерь Толгская». Сравнение иконы архангела с «Богоматерью Толгской» обнаруживает несомненную преемственность в использовании целого ряда приемов. В то же время, очевидно, что в образе архангела Михаила эти приемы обретают новое звучание, придавая образу «иллюзионистическую» подвижность форм и колористическую легкость, свидетельствующие о том, что написавший его мастер владел языком нового живописного стиля. Стиль живописи этой иконы подтверждает мысль О.С. Поповой о том, что русская иконопись конца XIII века не осталась в полной изоляции от генеральной линии развития византийского искусства». Однако не следует забывать о том, что византийское искусство XIII века испытало на себе и влияние западной культуры, принесенной крестоносцами. Эти влияния явственно прочитываются в произведениях, происходящих из Южной Италии, а также в некоторых произведениях из Греции. Аналогии подтверждают, что стиль иконы «Архангел Михаил» отражает вовлеченность русской культуры XIII века в орбиту художественной жизни византийского мира, отчасти испытавшего воздействие западной культуры.

С.В. Свердлова

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ» ИЗ ДИПТИХА XIII ВЕКА В СОБРАНИИ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ: РЕЗУЛЬТАТЫ
ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Технико-технологическое исследование иконы «Богоматерь» из диптиха, датированной в каталоге ГТГ последней четвертью XIII века, было предпринято в 2015 году в рамках подготовки нового каталога собрания.

Икона происходит из коллекции П.И. Севастьянова, которым она в свою очередь была, предположительно, вывезена с Афона. Относительно датировки и атрибуции этой иконы выдвигались различные мнения вплоть до версии о ее фальсификационном происхождении. В данном сообщении последовательно рассматривается технология создания памятника на каждом этапе, а также приемы графической подготовки и живописи. Так, интерес вызывает техника подготовительного рисунка, представляющая собой подробную тональную проработку формы и объема в доличном и отчасти в личном письме – прием, крайне редко встречающийся в станковой византийской и древнерусской живописи. Материалы, использованные при создании иконы, соответствуют предполагаемой древней датировке, в значительном количестве присутствуют дорогие пигменты, натуральный ультрамарин и натуральный азурит. Особое внимание в сообщении уделено анализу состояния сохранности иконы, существенно искажающего впечатление от памятника и отчасти затрудняющего его атрибуцию. Вставки поновительского левкаса занимают значительную часть поверхности фона иконы и изображения одежд Богоматери. В красочном слое вставок содержатся пигменты, получившие распространение лишь в позднее время. Как показало проведенное исследование, присутствующий на поверхности живописи специфический кракелюр красочного слоя на личном письме является, по всей видимости, результатом старых реставрационных вмешательств, включавших агрессивное воздействие на живописную поверхность этих

участков. Судя по наличию остатков вышележащих слоев записи, возникновение кракелюра можно отнести к рубежу XVIII–XIX веков или даже более раннему времени. На основании результатов исследования технологии и сохранности памятника можно сделать однозначный вывод о его подлинном происхождении.

Д.Н. Суховерков

РЕЗУЛЬТАТЫ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ДВУСТОРОННЕЙ ИКОНЫ БОГОМАТЕРЬ ДОНСКАЯ
С УСПЕНИЕМ НА ОБОРОТЕ

В сообщении представлены результаты технико-технологических исследований известной двусторонней иконы «Богоматерь Донская» с Успением Богородицы на обороте конца XIV века, проводится сравнительный анализ этой иконы с иконами деисусного ряда Благовещенского собора Московского Кремля, также конца XIV столетия.

Неоднократно и разными специалистами выдвигалось предположение о том, что рассматриваемые памятники могли быть изначально созданы как единый комплекс и, возможно, принадлежали кисти одного художника.

С технико-технологической точки зрения деисусный чин Благовещенского собора был подробно исследован А.И. Яковлевой и М.М. Наумовой еще в начале 1980-х годов. Недавние исследования иконы «Богоматерь Донская» были опубликованы сотрудниками Государственной Третьяковской галереи в издании из серии «История одного шедевра». В процессе исследования памятника автор смог также рассмотреть и сфотографировать некоторые иконы деисусного чина Благовещенского собора.

В данном докладе более подробно, чем в упомянутой публикации, приводится сопоставление результатов детальной фотофиксации сравниваемых памятников, выполненной как при обычном освещении, так и в инфракрасных лучах. Дополнительно анализируются некоторые технологические особенности живописи обеих сторон иконы «Богоматерь Донская» и деисусных икон иконостаса Благовещенского собора.

Результаты проведенного сравнительного анализа убеждают автора в том, что рассматриваемые произведения были выполнены мастерами одного круга. Однако для утверждения о том, что они были созданы одним мастером, полученных данных пока недостаточно.

Ю.В. Тарабарина

ТЕРЕМНОЙ ДВОРЕЦ ЦАРЯ МИХАИЛА ФЕДОРОВИЧА
КАК ПАМЯТНИК АРХИТЕКТУРЫ ПОЗДНЕГО РЕНЕССАНСА

Архитектура Теремного дворца 1635–1636 годов не только недостаточно изучена, но и интерпретируется разнообразно. Одни считают его ярким образцом «народного» зодчества, другие, вслед за Адамом Олеарием (1599–1671), дворцом в «в итальянском вкусе». В этом случае существуют разные версии – от работы русских мастеров по ренессансным трактатам (И.Л. Бусева-Давыдова¹) до копирования более ранних кремлевских дворцов, связанных с работой итальянских архитекторов (А.В. Гращенков²). Есть предположение об участии неизвестного нам иностранного мастера (Вл.В. Седов³). Дворец труднодоступен для исследования, малоизучен и значительно искажен при реставрации 1836–1849 годов. Данное сообщение не претендует на окончательность, но является попыткой наметить «каркас» для будущей работы.

С предположением о копировании кремлевских дворцов необходимо согласиться, причем, на мой взгляд, основным прообразом стала Грановитая, или Большая Золотая Государева палата, главный зал парадных царских приемов. Отсюда использование окон-бифориев, угловые колонки и заимствование декоративных элементов порталов⁴. Прообразом чешуйчатых колонок и нервюр мог послужить

¹ Бусева-Давыдова И.Л. Архитектура XVII века // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века. Кн. 2. Ч. 2. М., 1996. С. 428.

² Гращенков А.В. Белокаменная резьба Теремного дворца // Царские и императорские дворцы. М., 1997. С. 23–30. Он же. Резные парапеты Теремного дворца // Столичный город. Архитектура в истории русской культуры. М., 1998. Вып. 2. С. 110–112. Он же. Царский титул на фризах дворцов Московского Кремля // Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 15. М., 2003. С. 162–168. Он же. Архитектурные детали и фрагменты сооружений XIV – начала XX века. М., 2010. Он же. Порталы Теремного дворца XVI–XIX веков // Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 25. М., 2014. С. 79–90. Он же. Лестничная башня Теремного дворца // Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 24. М., 2014. С. 129–142.

³ Седов Вл.В. Маньеризм первых Романовых // Проект Классика. IV-ММII. 4.2002 [Электронный ресурс] // projectclassica.ru. – Режим доступа. – http://www.projectclassica.ru/school/04_2002/school2002_04_01a.htm

⁴ На что указывал А.В. Гращенков. Впрочем, исследователь считает бифории заимствованными из другого, неизвестного и несохранившегося дворца, с чем можно поспорить; и указывает на портал Золотой царицыной палаты как на еще на один возможный прообраз резьбы, с чем можно согласиться. См.: А.В. Гращенков А.В. Белокаменная резьба Теремного дворца // Царские и императорские дворцы. М., 1997. С. 30.

и северный корпус дворца Ивана III в перестройке Ивана IV после пожара 1547 года.

Между тем, готическая форма окон с резьбой и двойными лопастными арками подчинена ренессансной схеме: бифории увенчаны фронтонами, треугольными и раскрепованными, арки опираются на лопатки с импостами и базами, подоконник решен как карниз – все эти формы неизвестны в русской архитектуре вплоть до появления Теремного дворца.

С версией А.В. Гращенкова, который отнес раскреповки фронтонов ко времени обновления дворца в 1680-е годы при князе В.В. Голицыне, хотелось бы поспорить: если акротерии второго яруса действительно выглядят поздними вставками, то в верхнем ярусе они представляются одновременными. Один из аргументов за первоначальность раскреповок – разорванный фронтон с акротерием на южном фасаде церкви Троицы в Никитниках.

Резьба дворца характеризуется некоторым упрощением и укрупнением, особенно по сравнению с резьбой итальянских дворцов. Однако здесь также наблюдается обновление круга мотивов: появление сюжетных и антропоморфных рельефов, картуша с надписью, розеток. С другой стороны, подчеркнуты ордерные элементы: дентикулы, овы, аканты. Иногда возникают аналогии с лентами «флемской» резьбы, распространенной в конце XVI–XVII веках на севере Европы и в Британии. И, наконец, резьба тяготеет к ковровому заполнению всех поверхностей, отведенных для зеркал, и особенно активна в интерьерах. К сожалению, пока обнаружить достоверных аналогий не удалось. Но позволю себе привести в качестве примера богатый резной декор интерьера дома №4 на площади Рынок (1577–1588) и портал каплицы Трех Святителей (1578–1591)⁵ во Львове.

Один из важных элементов архитектуры дворца – окна с чередующимися лучковыми и треугольными фронтонами в первом ярусе⁶. При реставрации в 1836–1849 годах их заменили имитациями окон парадного этажа⁷. Такие же окна в обрамлении очень схожих филенок

⁵ Островский Г.С. Львов. М., 1975. С. 55–60, 79–82.

⁶ На эту тему мне впервые, в конце 1990-х годов, указал в устной беседе А.Л. Баталов.

⁷ По-видимому, из-за слишком классичной формы окна сочли поздними, добавленными в XVIII веке. См.: Памятники архитектуры в дореволюционной России. Очерки истории архитектурной реставрации. М., 2002. С. 103–107. А.В. Гращенков также придерживается версии позднего происхождения окон первого этажа Теремного дворца с чередованием лучковых и треугольных фронтонов.

мы видим на церкви Всех Святых на Кулишках (1637⁸). Чередование лучковых и треугольных фронтонов встречается на фасадах палаты Печатного двора, возведенной в 1642 году одним из строителей дворца Трефилом Шарутиным.

Мотив восходит к Высокому Ренессансу и началу XVI века: окна с треугольными сандриками Донато Браманте (1444–1514) использовал в палаццо Каприни (1501–1510, не сохранились); окна с колонками-опорами и чередование лучковых и треугольных фронтонов предложил Рафаэль Санти (1483–1520) в проекте палаццо Пандольфини (предположительно 1513–1515). Прием вошел в арсенал архитектуры зрелого и позднего Возрождения, архитектуры Андреа Палладио (1508–1580) и впоследствии палладианства. Чередование сандриков использовал Иниго Джонс в первом ярусе Банкетного зала Уайт-холла (1619–1622). Разумеется, предполагать прямое воздействие этих памятников на Теремной дворец немыслимо – речь о другом: в здании Теремного дворца московская архитектура получила целый ряд важных элементов и приемов архитектуры зрелого и позднего Ренессанса, приступив таким образом к освоению недавнего, раннее неизвестного ей и хронологически более нового пласта европейской архитектуры.

⁸ Датировка приведена по А.Л. Баталову.

Л.П. Тарасенко

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ И АТРИБУЦИИ ИКОНЫ «ПРЕПОДОБНЫЕ
ЗОСИМА И САВВАТИЙ СОЛОВЕЦКИЕ, С 56 КЛЕЙМАМИ ЖИТИЯ»

Икона «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие, с 56 клеймами жития», поступившая в ГИМ из Соловецкого монастыря, неоднократно становилась предметом изучения. Первая серьезная публикация была сделана Е.С. Овчинниковой, датировавшей образ 1550–1560-ми годами и отнесшей его к новгородской школе¹. С такими же датировкой и атрибуцией опубликовала икону И.Л. Кызласова. В дальнейшем разные суждения были высказаны Г.В. Поповым, Л.А. Щенниковой, Т.М. Кольцовой и И.А. Хотеевковой, которая посвятила иконе обширную статью и отдельную монографию². Икона из ГИМ и образ «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие, в житии» с «Троицей» вверху из местного ряда главного иконостаса Преображенского собора, упоминаемый в описях 1549, 1570, 1582 и 1597 годами И.А. Хотеевкова отождествляла, главным образом, на основании того, что они близки по размеру и имеют изображение «Троицы» в верхней части композиции. В издании «Описи Соловецкого монастыря» 2003 года авторский коллектив предложил такое же решение вопроса о происхождении иконы из ГИМ и ее датировке.

Икона чудотворцев, отождествляемая с образом из ГИМ, впервые была включена в опись 1549 года и на протяжении второй половины столетия упоминается с указанием на наличие 7 венцов – двух у преподобных и пяти в «Троице» «в облацах». Позднее, в описи 1640 года и в Отписных книгах 1676 года появляются важные дополнения: в клеймах этой иконы отмечены двадцать семь венцов. Указание на 27 венцов «в деянии» явно не может быть соотнесено с иконой с 56 клеймами. Состав клейм образа 1549 года скорее всего был близок к житийному циклу иконы «Преподобные Зосима и Савватий,

¹ Овчинникова Е.С. Икона «Зосима и Савватий Соловецкие» с 56 клеймами из собрания Государственного исторического музея // Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. М., 1980. С. 293–307.

² Хотеевкова И.А. Три житийные иконы XVI в. преподобных Зосимы и Савватия Соловецких из Соловецкого монастыря // Искусство христианского мира. Т. VI. М., 2002. С. 154–169.

с 22 клеймами» 1566–1567 годов из Успенского собора Московского Кремля. Кроме того, в описании этой древнейшей житийной иконы говорится о «Троице» с пятью венчиками, поэтому скорее всего на иконе должно было быть изображение «Троицы» в виде «Гостеприимства Авраама», в котором – помимо трех ангелов – венцы могли бы быть у Авраама и Сарры. На «Троице» иконы из ГИМ могло быть только три венца. Отождествление сюжета, представленного в небесном сегменте на иконе из ГИМ, с «Троицей» неправомерно. В основе данной иконографии лежит завершающий стих пасхального тропаря «Во гробе плотски...» – «на Престоле был еси Христе, со Отцем и Духом, вся исполняяй, неописанный». В наименованиях подобных композиций именно эти строки и встречаются. Например, этот текст есть на среднике деисусного чина из села Семеновского (МиАР). Из более ранних примеров можно назвать образ из Соловецкого монастыря, подробно описанный В.П. Никольским, который привел сохранившуюся на иконе аналогичную надпись³. Эта последняя икона, как и близкий по иконографии образ «Новозаветная Троица», или «Сопрестолие», из собрания Троице-Сергиевой лавры, дополнен традиционным изображением Святой Троицы. Таким образом, смысл, содержание и название этих сюжетов четко различались.

Изучение монастырских описей позволяет выявить икону с чудотворцами, которая скорее всего и является образом, попавшим в XX веке в ГИМ. В описи 1597 года появляется еще одна, на тот момент третья (!), выполненная для местного ряда собора, икона святых покровителей монастыря: «Да образ чудотворцы Зосима и Саватей в деянии на золоте. А пелена отлас глинятой, а крест на пелене камчат»⁴. В последующих документах (1640 и 1666 годов) у иконы уже есть венцы, гривны, затем цаты. Время создания иконы, таким образом, определяется между 1582 и 1597 годами.

Стиль этого выдающегося памятника обладает очевидным сходством с образами, выполненными в конце XVI века для монастыря каргопольскими мастерами⁵. На наш взгляд, икона соловецких

³ Никольский В.П. Обзорение Отдела христианских древностей музея Соловецкого общества краеведения. Отдел 1. Иконы. Соловки, 1927. С. 13.

⁴ Описи Соловецкого монастыря XVI века / Сост. З.В. Дмитриева, Е.В. Крушельницкая, М.И. Мильчик. / Отв. ред. М.И. Мильчик. СПб., 2003. С. 119.

⁵ Скопин В.В. Иконописцы на Соловках в XVI – середине XVIII вв. // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М., 1989. С. 289.

чудотворцев была создана талантливым иконописцем из Каргополя, который во второй половине XVI века был значительным культурным центром, находившимся под влиянием как новгородской иконописной традиции, так и ростовской.

Н.Я. Трифонова

РУССКАЯ ИКОНА В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
Из довоенных фондов

20–30-е годы прошлого столетия были периодом формирования одного из самых значительных музейных собраний Беларуси того времени – Белорусского государственного музея (по-белорусски – Беларускі дзяржаўны музей, далее – БДМ), затем называвшегося Минским социально-историческим. Судить о нем можно по инвентарным книгам, а также по сравнительно немногочисленным произведениям, вошедшим в собрание созданного на его основе в 1957 году Белорусского государственного историко-краеведческого музея, с 1964 года – Государственного музея БССР, с 1992 года – Национального музея истории и культуры Беларуси, с 2009 года – Национального исторического музея Республики Беларусь и Государственной картинной галереи (открыта в 1939 году, в 1957 году переименована в Государственный художественный музей, в 1993 году – в Национальный художественный музей Республики Беларусь). Коллекция иконописи, в которой преобладали произведения местной художественной школы, включала также работы русских мастеров. Некоторые из них удалось выявить в ходе ее изучения.

Исследование показало, что на обороте четырехчастной иконы с изображением Богоматери Казанской, святого Николая, Чуда Георгия о змие и святой Параскевы (КП 10146. Дерево, темпера 28,3 × 22 × 2,8) и иконы «Богоматерь с Младенцем, с Троицей Новозаветной, Распятием, избранными святыми на полях» (НВФ-1343. Дерево, темпера 53 × 44,2(44,7) × 3) имеются инвентарные номера БДМ. Четырехчастная икона по своей стилистике близка иконописным произведениям художественных центров Центральной России (владимирских иконописных сел) второй половины XIX – начала XX века. Известно, что иконы такого рода в большом количестве расходились по России и за ее пределы. Стилистические аналоги: многочастная икона

«Распятие Христово, святой Николай Чудотворец, Честная Глава Иоанна Предтечи, Грузинская икона Богородицы, святая Параскева» (Россия, Владимирские села, XIX век), икона «Богоматерь Владимирская» (Центральная Россия, конец XIX – начало XX века, Ярославский художественный музей).

На второй из названных икон наряду с инвентарным номером БДМ сохранилась также этикетка, подобная тем, что обычно наклеивались на оборотную сторону экспонатов БДМ. В ней отмечена принадлежность иконы епископу Варлааму и ее прежнее место нахождения – архиерейский дом. Среди церковных иерархов с таким именем известен епископ Гомельский, викарий Могилевской епархии Варлаам (Ряшенцев) (1878–1942), занимавший эту должность пять предреволюционных лет. Известно, что местом пребывания епископа Гомельского являлся Могилево-Братский Богоявленский мужской монастырь¹. В надписи на обороте «Н. Шаховской Санкт-Петербург 1879» содержится информация о художнике Н.П. Шаховском (1850–1923), связанном с Санкт-Петербургской академией художеств (она представлена на сайте Исаакиевского собора). Прослеживающиеся в изобразительном языке иконы черты академического стиля близки другим работам этого мастера.

В собрании БДМ, очевидно, находились иконы «Богоматерь Одигитрия» (КП 1993, РИ-239. Дерево, темпера, позолота. 31,5 × 27 × 2) и «Спас Нерукотворный» (ДБЖ-2, КП 1986. Дерево, темпера, масло 44 × 34,7(35) × 3). Об этом могут свидетельствовать записи под номерами 3938 и 212 в описи музейных экспонатов, возвращенных в БССР из Германии в 1947 году с указанием инвентарных обозначений названной музейной коллекции². Дополнительным подтверждением принадлежности иконы «Спас Нерукотворный» собранию БДМ могут служить имеющиеся на ней остатки этикетки этого музея. К сожалению, не удалось обнаружить записей, связанных с интересующими нас иконами, в инвентарных книгах Минского социально-исторического музея (начаты в 1934 году), куда передавались экспонаты из БДМ, что затрудняет исследование их происхождения. В 1954 году и 1964 году в

¹ Слесарев А.В. Гомельская православная епархия в первой половине XX века: образование, развитие, ликвидация // Труды Минской духовной академии. 2016. № 13. С. 269–305.

² Опись музейных экспонатов, возвращенных в БССР из Германии в 1947 г. (Национальный архив Республики Беларусь, ф. 790, оп. 1, дело 69, л. 13, 206).

ходе возвращения вывезенных во время войны художественных ценностей эти иконы поступили в собрание Государственной картинной галереи БССР, а затем Государственного художественного музея БССР.

Икона «Богоматерь Одигитрия» была реставрирована в 1950-е годы в ГЦХРМ. Введена в научный оборот Н.Ф. Высоцкой в каталоге «Тэмперны жывапіс Беларусі канца 15–18 стст. у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР». Иконографический тип изображения определен как Богоматерь Одигитрия Смоленская³. Однако композиционные особенности изображения не позволяют отнести его к данному изводу. На полях – четверо святых, фигуры двоих из них (слева) полностью утрачены. Отнесена к московской школе, датирована началом XVI века, что не подтверждается технико-технологическими исследованиями, проведенными в отделе научной экспертизы ГТТ. Согласно полученным результатам, икона выполнена в конце XIX – начале XX века в стилистике русской иконописи XVI века.

На иконе «Спас Нерукотворный» в надписи по нижнему краю изображения плата имеется упоминание о находившемся с XVI века в России при царском дворе протографе, с которого в 1791 году был выполнен список. В надписи на обороте упоминается дьяк Аптекарского приказа Андрей Виниус, которому икона была пожалована царем Федором Алексеевичем в 1687 году (Ошибка, нужно – 1679, как это значится в описании образа, находившегося в московской церкви в Барашах и являвшегося списком жалованной иконы – *Н.Т.*)⁴. Изображение Спаса Нерукотворного восходит к образцам С. Ушакова, получившим распространение в творчестве мастеров Оружейной палаты. В качестве примера может служить одноименная икона, происходящая из Новгородской области (1670-е годы, частное собрание).

Рассмотренные произведения представляют различные этапы и направления русского иконописного искусства. Они войдут в выделенную в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь в 1996 г. коллекцию русской иконописи.

³ Высоцкая Н.Ф. Тэмперны жывапіс Беларусі 15–18 ст. у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: каталог. Мінск, 1986. С. 93.

⁴ Козловский И.П. Андрей Виниус, сотрудник Петра Великого // Русская старина. 1909. № 11. С. 459. Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 4. 1874. С. 146–147.

А.А. Турилов

О ВОЗМОЖНОСТИ НАДЕЖНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
(ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ) ДАТИРОВКИ НАЧАЛА РАБОТЫ
НАД ЛИЦЕВЫМ ЛЕТОПИСНЫМ СВОДОМ
Предсмертное открытие Ю.А. Неволлина

Проблема датировки Лицевого летописного свода (ЛЛС) долгое время была предметом научной полемики, подробно рассмотренной в монографии А.А. Амосова 1998 года. При этом в течение более чем столетия она базировалась почти исключительно на палеографических и кодикологических основаниях, соответствующих уровню научных знаний в конкретный период исследований. Последнюю дату начала работы над сводом, предложенную Б.М. Клоссом и поддержанную А.А. Амосовым, составляют 1568–1569 годы, а ее завершение, согласно второму из авторов, приходится на время не ранее декабря 1576 года.

Всем специалистам, сколько-нибудь знакомым с историографией ЛЛС, известно, что в ней практически не рассматривался вопрос о конкретных художественных источниках миниатюр памятника (т.е., прежде всего, западноевропейской гравюры), констатировался лишь факт ее вероятного использования. Между тем выясняется, что исследования в этом направлении позволяют датировать начало работы над миниатюрами ЛЛС, по сути, с не меньшей точностью, чем данные филигранологии (и при этом с существенно меньшими временными затратами).

В 2002 году сотрудник ЦМиАР Ю.А. Неволлин (1931–2002), крупнейший отечественный знаток западноевропейской гравюры XVI века (во всяком случае, в плане использования ее русскими миниатюристами), незадолго до своей смерти сообщил автору этих строк, что он нашел непосредственный западноевропейский источник ряда миниатюр ЛЛС, относящихся к ветхозаветным сюжетам, передал необходимые графические материалы и попросил, «в случае чего», заняться этой темой. Этим источником оказалась трехтомная латин-

ская Библия, изданная в 1566 году во Франкфурте-на-Майне Георгом Корвином и Сигизмундом Файрабендом. Издание представляет достаточно редкость в российских собраниях – его нет, во всяком случае, в отделах редких книг РГБ, РНБ и БАН, где Ю.А. Неволлин занимался достаточно регулярно. Волею случая экземпляр обнаружился «под рукой» – в собрании редких и рукописных книг ЦМиАР, в каталогизации которого принимал участие исследователь. Этим и объясняется, что Неволлин так поздно вышел на него.

Встает вопрос, когда же франкфуртское издание могло попасть в Москву? Этим Юрий Александрович не успел заняться. Можно с уверенностью сказать, что это произошло не сразу после выхода Библии в свет, поскольку он пришелся на время Ливонской войны, что сильно ограничивало возможности появления книги в Москве. Русские купцы в это время практически не ездили в города Священной Римской империи, а иностранные явно не могли рассчитывать на сбыт католической печатной продукции в российской столице. Самой ранней по времени оказией представляется русское посольство под руководством Ф.И. Умного-Колычева в Вильну в 1567 году, которое вернулось в Москву на рубеже сентября – октября. Таким образом данные о начале работы над ЛЛС на основании использования зарубежного художественного источника вполне согласуются с палеографическо-кодикологическими.

Л.А. Черная

БОРЬБА С «ПЛОХОПИСАНИЕМ» ИКОН В РОССИИ В XVI–XVII СТОЛЕТИЯХ

Иконопись как искусство «священное», а не простое ремесло, требовала защиты от неумелых бесталанных самодеятельных художников, видевших в ней лишь средство заработка. Используя стремление горожан и крестьян иметь в красном углу своей избы иконы для поклонения и молитвы, они намеренно прибегали к «плохописанию», выражавшемуся не только в слабом художественном исполнении, но и в умышленном «старении» икон, прибавлявшим им «намоленности» и «старости», а, следовательно, и значимости в глазах верующих.

Борьба с «неискусным писанием» велась церковной и светской властью мерами либо запретительными и надзором, либо рекомендательными и увещанием. В середине XVI века вновь «собранное» русское государство, провозглашенное в чине венчания на царство Ивана IV «третьим Римом», впервые обобщило требования к «чинности» в самых разных вопросах бытия, в том числе и в иконописании. В главе 27 «Стоглава» 1551 года утверждалась ответственность «протопопов и старейших священников» за сохранность и состояние икон, священных сосудов и «всякого церковного чину». В случае «состарения» икон, их следовало «велети иконником починивати», а мало олифенные иконы – «олифити». В главе 41 в ответе на первый из 32 царских вопросов говорилось: «Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев и прочии пресловущии живописцы... А от своего замышления ничтоже претворяти». Важно, что речь здесь идет о соблюдении «Божественных правил» в изображении перекрестия у новозаветной Троицы и правильной подписи «Святая Троица», а не изобразительных требований в целом. Еще один царский вопрос (под номером 7) касался допустимости изображения живых и мертвых людей «всяческих чинов» («царей, князей, святителей и народов») на иконах. Соборный ответ на этот царский вопрос также отсылал к преданию «древних святых отец и пресловущим иконописцам греческим и рус-

ским», искони изображавшим «не токмо царие и князи, но и множество безчисленно народа».

Наиболее полно и подробно вопросы «плохописания» икон освещались в главе 43 «О живописцах и святых иконах». В ней отражены все важнейшие решения церковного собора о значимости русской иконописи, о специфике и ответственности труда иконописцев, а также решения по иконографическим вопросам. Так, в частности, уточнялось, что церковные иерархи отвечают за соблюдение «многоразличных церковных чинов», паче же всего они должны «бречи... о святых иконах и о живописцах, ...каким подобает живописцем быти и тщание имети о начертании плотскаго воображения господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа и Пречистые его Матери и небесных сил и всех святых...». Далее шло перечисление качеств живописцев: «Подобает живописцу быти смирену, кротку, благоговейну, непраздновловцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяницу, неграбежнику, неубийцу. Наипаче же хранити чистоту душевную и телесную со всяцем опасением...». Вся жизнь иконописца должна проходить под неусыпным контролем духовного отца, а работать он должен «с превеликим тщанием...». Достижение благолепного иконописания «по образу, подобию и существу» возможно только через следование древним образцам, «смотря на образ древних живописцов и знаменовати с добрых образцов»¹. Таким образом, работа художника в значительной мере определялась каноном-«чином», закрепленным в образцах. Канон фиксировал определенные вершины иконописного мастерства, предлагая и иконографическое решение темы, и ее конкретное воплощение. Стоглавый собор назвал среди необходимых качеств художника «послушание» и «благочестие» в копировании образцов. Сам творческий процесс был предопределен как обряд, в котором каждое действие художника приобретало глубокий религиозный смысл и наполнялось символическим значением. Особое место отводилось посту и молитве, которые должны были предшествовать работе. Душевная чистота иконописца стояла наравне с художественным даром, особо оговаривалось, что если Бог не дал таланта художнику, то ему следует зарабатывать на хлеб насущный другим ремеслом: «И которому Бог даст – учнет писати по образу и подобию, и тот бы

¹ Стоглав// Российское законодательство X–XX веков. Т.2. Законодательство периода образования и укрепления Русского централизованного государства. С. 315.

писал; а которому Бог не даст – и им вконец от такового дела престати, да не Божие имя такового ради писма похуляется». Священникам вменялось не только следить за праведной жизнью «по чину» живописцев, но и за их успехами в искусстве, оберегать их и «почитати паче простых человек». При несправедном житии мастеров и их учеников, а также если они «учнут писати худо», а мастер начнет скрывать это разными способами, «святитель, обыскав, полагает такового мастера под запрещением правильным, яко да и прочии страх примут и не дерзают такового творити...».

Таким образом, Церковь брала на себя надзор не только за мастерами, но также и за их учениками, то есть за процессом подготовки художников. Статья 43 подробно касается случаев сокрытия таланта ученика мастером «по зависти, дабы не приял чести», а также сокрытия своих способностей с тем, чтобы не передавать свои знания ученику. Святитель должен был налагать запрет на самовольных необученных иконописцев: «А которые по се время писали иконы не учася самовольством и самоволкою и не по образу, и те иконы променяли дешево простым людям невеждам, ино тем запрещение положить, чтобы училися у добрых мастеров». Архиепископы и епископы обязывались «испытывать» мастеров, смотреть их работы и отбирать лучших с тем, чтобы поручать им контроль за остальными «по всем градом и весем и по монастырям своих предел».

С началом церковного раскола борьба с «плохописанием икон» резко усилилась и приобрела новое направление. Помимо контроля за старообрядческим «неистовым» изображением на иконах двуперстного крестного знамения, архиерейского благословения, написания «Иисус» с одной буквой «и», начался повышенный надзор за пропорциями фигур изображенных святых и правильными чертами ликов. Так, в 1667 году царь Алексей Михайлович своим указом запретил жителям села Холуя писать иконы, потому что они не знают «в лицах и в составах размер»². Таким образом, перед иконописцами ставилась задача профессионализации и придания иконописи «благолепия» не только с иконографической, но также и с художественной, эстетической точки зрения. Царский указ в октябре 1667 года, направленный в Патриарший разряд, требовал, чтобы патриарх Иоасаф II «благосло-

² Забелин И.Е. Материалы для истории русской иконописи // Вестник Общества истории и древностей российских. Кн. 7. 1850. С. 85.

вил и указал» выбрать в городах искусных иконописцев, которые выдавали бы письменные свидетельства о качестве икон, а торговцам было бы запрещено принимать к продаже иконы без этих свидетельств.

В решении Большого Московского церковного собора 1666–1667 годов говорилось: «Повелеваем убо над иконописцами искусну художнику и добру человеку в старостах, сиречь, начальником и дозорщиком быти. Да не поругаются невежды святым иконам Христа и Его богоматери, и угодников Его, худым и нелепым писмом пишущие»³. 15 мая 1668 года была опубликована Грамота трех патриархов Паисия Александрийского, Макария Антиохийского и Иоасафа II Московского⁴, в которой утверждалось, что писать иконы разрешено только «свидетельствованным иконописцам», лучшими из которых назывались «изящные знаменщики».

Помимо Церкви и государства вопросы «неискусного писания» икон волновали и самих мастеров-иконописцев. Как известно, в XVII столетии зародилось новое искусство – «живоподобное». В 1650–1660-х годах разгорелась бурная полемика о новациях в иконописании.

«Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу», созданное, вероятно, иконописцем Иосифом Владимировым и датированное 1656–1658 годами, было написано после столкновения автора с сербским архидьяконом Иоанном Плешковичем, отстаивавшем «дерзость плохования» подделанных под закопченную темную «старину» икон непрофессиональных, народных мастеров. Иосифа возмущает, что люди «просты» и невежды в искусстве, хотя и обладают «великим разумом» в других вещах, берутся судить об искусстве и не признают ничего нового, а требуют «старинны». Они даже не пытаются рассуждать, что «право или криво», а только «того держатся, что застарело». Причину столь широкого распространения «плохования» Иосиф видит в скупости людей, «кои ум свой уклонили в серебро, в золото, и иже дома своя зиждут богато, в хлевах стояти кони любят драгия, а в церкви иконы купят плохия, уповаючи на то, яко и от плохих икон в старину, кажут, бывали прощи». Общий посыл автора трактата – рациональный взгляд на вещи, опора на разум: «ум имея», всякий и всегда дол-

³ Московский Собор 1666–1667. Л. 21 об.22.

⁴ Выписка от Божественных писаний о благолепном писании икон и обличение на неистово пишущих оныя. М., 1668.

жен подходить к изображениям «с рассуждением», без «баснословия и бредней»⁵. И. Владимиров опирался на решения Стоглавого собора в требовании уважать и ценить дар живописца, выделять художников из простых смертных, повысить их социальный статус; кроме того он поддерживал и требование Стоглава о необходимости обучения талантливых учеников добрыми мастерами. «Премудрое» творчество заключается в том, чтобы, изучив анатомию, строение человеческого тела, физические законы отражения света и т.п., «составлять свойственный вид» – «светло и румяно, тенно и живоподобне». Осуждая старую иконописную традицию за стремление показывать святых с темными ликами и бесплотными телами, автор апеллирует к разуму современников, говоря, что вовсе не весь «род человек во едино обличие создан», не все «святии смуглы и скудны» телом. Иосиф указывает, что требование Стоглава писать с древних образцов означало то, что обветшавшие иконы следовало обновлять и «знаменовати на пропись з добрых образцов, смотря на образ древних живописцев, а не на тыя темновидныя иконы, ссылаяся и мрачно святых персони писати».

Как известно, адресат послания Иосифа Владимировича Симон Ушаков, осуществлявший на практике «светловидное письмо», и сам выступил в защиту новых принципов художественного творчества. В составленном им теоретическом трактате об искусстве, названном «Слово к люботщательному иконного писания»⁶, его рассуждения во многом совпадали с идеями Иосифа.

Симеон Полоцкий, в свою очередь, рассуждая о живоподобию и новациях в искусстве, выражал точку зрения царской власти и Церкви. В «Записке» и «Грамотах» он, опираясь на «Послание» Иосифа Владимировича, особенно на ту часть, где осуждаются «плохописанные» иконы, не отражающие «первообраз», сконцентрировал свое внимание на защите талантливых мастеров, не выдерживающих конкуренции с толпами «плохописцев», продающих свои творения за гроши. Вступив в спор о «живоподобию» в иконописании, он осуждал приверженцев старины, видевших в темных ликах закопченных образов особую силу, идущую от «старинности». Как отмечал Симеон, многие доморожденные художники пользовались верой народа в чудодей-

⁵ Овчинникова Е.С. Древнерусское искусство. XVII век. Т. 2. М., 1964. С. 33–34, 40–41, 60, 75 и др.

⁶ Слово к люботщательному иконного писания. Публикация Г.Д. Филимонова // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее. Материалы. М., 1874. С. 22–24.

ственную силу старинных образов, верой по сути дела не христианской, а языческой, и намеренно темнили новописанные иконы, чтобы придать им вид древних. В этих сочинениях Симеон не употребляет термин «живоподобие». Он пишет о «подобшарном украшении» и «истинном начертании»: «неискусные художники, дерзающие оныя божественныя вещи просте без всякаго подобшарнаго украшения и истиннаго начертания писати, ничтоже блюдуще во оном художестве божественныя чести, точию себе и считают, дабы чрево свое питать»⁷.

⁷ Материалы для истории иконописания в России. Сообщил П.П. Пекарский // Известия Императорского Археологического общества. Т. 5. Вып. 5. СПб., 1864. С. 323–329; Майков Л.Н. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889. С. 5.

В.Д. Черный

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ И ВРЕМЕННЫЕ АССОЦИАЦИИ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Создатели литературных текстов и произведений изобразительного искусства в Древней Руси одинаково понимали пространственно-временные параметры своего бытия, однако, в силу специфики этих видов художественного творчества по-разному их фиксировали. Исследователи, в частности, отмечали «недостаток наглядности» русской средневековой литературы, что в определенной мере способно компенсировать изобразительное искусство [1, с. 178]. Связь литературы и искусства была обусловлена принадлежностью авторов к одной культуре и стремлением «читать мир как книгу, написанную Богом» [2, с. 217], а различия в воплощении тем – функцией в средневековом обществе и своеобразием выразительных средств. По словам М.И. Стеблина-Каменского, относящимся в целом к литературному творчеству, «литературное произведение не действует непосредственно на наши органы чувств. Оно не зримая, осязаемая вещь. Оно духовная сущность...». Иное дело произведение искусства, обладающее «независимостью от воспринимающего его человека – это всегда и материальная, и духовная сущность» [3, с. 13].

Наиболее последовательно взаимосвязи литературы и искусства средневекового периода были рассмотрены Д.С. Лихачевым. Обращение ученого к данной проблеме было продиктовано желанием показать очевидную зависимость тем и сюжетов древнерусских изображений от литературной основы [1, с. 27; 4, с. 3–6].

В свою очередь, любые виды творческой деятельности в Древней Руси определялись установками Священного Писания. Ключевое значение в понимании особенностей мироустройства имела Книга Бытия повествующая об Акте Творения. С ним связывается само появление таких понятий, как «время» и «пространство», раскрывается структура и последовательность сотворения мира. Согласно Писанию, «в начале сотвори Бог небо и землю» (Быт. 1:1). Такой, поря-

док созидания Вселенной предопределил и вертикальный формат таких сакрально значимых объектов как храмы, иконы, книги и др. Воплощенная в этих культурных моделях картина мира по вертикали была сопряжена с небом и его бесконечностью, а по горизонтали – с кратким временем человеческого бытия [5, с. 113]. При этом мирская история с ее жесткими рамками существования не могла соперничать с «занебесьем», не имеющим пределов во времени и пространстве [6, с. 280]. Исходя из такого мировосприятия, древнерусский художник создавал свой земной мир, обращенный к Богу, к вечности. Богослов и писатель Кирилл Туровский также призывал свою паству, но через книги, обратиться к Царствию небесному, «прилежно почитати святых книги, да ся Божиих насытивше словес и будущего века неизреченных благ жадание стяжите: она бо аще и невидима суть, но вечна и конца неимуща» [7, с. 291]. На непостижимость и бескрайность невидимого мира в средневековых изображениях, надо полагать, указывали обозначения неба сегментом, т.е. лишь небольшим фрагментом.

Представление о прямоугольном вытянутом по вертикали формате видимого мира нашло отражение и в распространенном на Руси сочинении Галена, римского врача II в., «О земном устройении». В этом трактате Земля представляется квадратом, в котором «длгота» вдвое превышает «широту» [8, с. 200]. Именно подобную форму в древнерусских иконах имеет средник с ковчегом.

Наиболее устойчивым приемом изложения событий в летописных текстах становится описание, переходящее от одного города к другому и, соответственно, к последующей дате [1, с. 347]. Нечто похожее можно увидеть и в искусстве. Чаще всего роль пространственно-временных разграничителей в изображениях играют «виды» городов (башенки) и горы. Подобные примеры постоянно встречаются в книжной миниатюре. Их использование весьма характерно и для клейм житийных икон, в которых изображаемое событие с двух сторон ограничивается «башенками» или «горками». Иначе говоря, за единицу измерения расстояния принимался путь от города до города, либо видимое пространство от холма до холма. Сходным образом трактуются границы видимого пространства («от холма до холма») в «Слове о полку Игореве». Его автор от лица русского воинства, перевалившего за холм и покинувшего родную страну, горестно вздыхает: «О, Русская земля! Уже за шеломянем (т.е. за холмом.— В.Ч.) еси»

[9, с. 32]. В свою очередь, такое восприятие восходит к былинному эпосу. В нем жизненное пространство ограничивают горы, за которыми начинается враждебная территория, «где прячется Змей Горыныч и куда отступают враги Руси» [10, с. 162].

Различные зоны изобразительного пространства, как в литературе, так и в искусстве, имеют не одинаковую семантическую трактовку. В известном апокрифическом сочинении «Откровение Варуха», популярном на Руси, говорится: «Посмотри на правую сторону и увидишь славу Божью, и увидишь лица праведных, славу и радость, и веселие. Посмотри на левую сторону и увидишь лица грешных и плач нечестивых...» [11, с. 282]. Аналогичный принцип организации композиции применялся и в живописи.

В сценах «Страшного суда» всегда по правую руку от Судьи располагаются праведники, а по левую – грешники. Сходным образом размещаются персонажи «Распятия» сложного иконографического извода: «благоразумный разбойник», попавший в рай, показан справа от Христа, а другой разбойник, не принявший Его, – с левой. По справедливому утверждению Б.А. Успенского, «правая (от Христа) сторона связывается с верой, а левая – с неверием. Одновременно, правая сторона связывается с *верхом*, а левая – с *низом*» [12, с.139]. Данное замечание можно отнести только к определенным сюжетам. В других случаях, например в деисусных композициях, значение таких пространственных зон как центр – правая от него сторона и левая – следует считать иерархической структурой, сложившейся в средневековом визуальном восприятии.

Текст, задающий тему, нередко ставит перед художником задачу, решение которой не было предусмотрено в других изображениях. Чаще всего подобные случаи наблюдаются в книжных миниатюрах, сопровождающих летописный текст. Так, в Радзивилловской летописи Восток обозначается с левой стороны рисунка (л. 12, 22 нижний), а Север, в том числе «полуночные страны» (т.е. северные), – с правой (л. 132 нижний, 135, 152 нижний). Важно заметить совпадение по своему моральному смыслу Востока и Юга, а также Запада и Севера. На это указывает порядок расположения стран света в миниатюрах «Христианской топографии Космы Индикоплова» [13, с. 76–83]. Такое размещение стран света вполне согласуется с нравственными полюсами. Достаточно заметить, что сцена «Страшного суда» в храме

всегда размещается на западной стене, а в самой же этой композиции – рай показан по правую сторону от центральной фигуры Христа, а «греховный мир», ад, – по левую. Данные примеры географической ориентации древнерусских изображений встречаются редко и не могут быть механически перенесены на другие сюжеты. Приоритетной для средневекового художника была не географическая, а нравственная ориентация, соответствующая средневековому мировосприятию и изобразительному этикету.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 360 с.
2. Бычков В.В. Эстетика Отцов Церкви: Апологеты, Блаженный Августин. М., 1995. 593 с.
3. Стеблин – Каменский М.И. Мир саги. Происхождение литературы. Л., 1984. 249 с.
4. Лихачев Д.С. Сравнительное изучение литературы и искусства // ТОДРЛ. М., Л., 1966. Т. 22. С. 3–6.
5. Неретина С.С. Слово и текст в средневековой культуре. М., 1994. 208 с.
6. Аверинцев С.С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья (Общие замечания) // Античность и Византия. М., 1975. С. 266–285.
7. Притча о человеческой душе // Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 291–309.
8. О земном устроении // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века. М., 1982. С. 192–215.
9. «Слово о полку Игореве»/ Вступ. статья Д.С. Лихачева. М., 1983. 140 с.
10. Бычко А.К. Эпические мотивы духовной культуры Киевской Руси и Украины // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья (историко-философские очерки). Киев, 1988. С. 161–169.
11. Откровение Варуха // Златоструй: Древняя Русь. X–XIII вв. М., 1990. 302 с.
12. Успенский Б.А. «Правое» и «левое» в иконописном изображении // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, с. 137–145.
13. Редин Е.К. Христианская топография Космы Индикоплова по греческим и русским спискам. М., 1916. Ч. 1. 366 с.

Н.Н. Чугреева

ОБРАЗЫ БОГОМАТЕРИ В ИКОНОГРАФИИ ДРЕВА ИЕССЕЕВА

Пророчество Исаяи «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его» (Ис. 11:1) по толкованию святых Отцов Церкви предвозвещает рождение Христа из корня Иессея, отца царя Давида. В службе на Рождество Христово Христос именуется жезлом (побегом) из корня Иессеева и цветком от него: «Жезл из корене Иессеева, и цвет от него, Христе, от Девы прозябл еси ...» (ирмос 4-й песни канона). В службе на Рождество Богородицы говорится: «От корене Иессеева, и от чресл Давидовых, Богоотроковица Мариам, раждается днесь нам...» (седален, глас 4).

Иконография Древа Иессеева, получившая распространение в восточном и западном христианском искусстве, представляет «родословие» Иисуса Христа (Мф. 1:6–16) с изображениями Иессея, ветхозаветных царей и пророков, Богоматери и Христа, как воплощение пророчеств. Композиции дополняются иногда сценами из Ветхого и Нового Завета (роспись нартекса Вознесенской церкви монастыря Дечаны, 1348–1350). По типу Древа Иессеева создавались композиции царских родословий: Древо сербских царей Неманичей (роспись Дечан), Древо государства Московского (икона 1668 года Симона Ушакова, ГТГ). Мотив древа использовался во многих иконографиях («Распятие», «Христос – виноградная лоза», «Похвала Богоматери», «Похвала Богоматери с Акафистом», «Собор 12-ти апостолов», «Собор святых»).

В росписях и иконных композициях Древо Иессеево, как правило, венчается образами Богоматери и Христа, помещенными друг над другом. Поясные изображения Богоматери и Спаса Эммануила можно видеть, например, в верхней части композиции средника грузинского складня начала XIV века из Убиси (Национальный музей Грузии)¹. На вологодской иконе 1567–1568 годов Дионисия Гринкова

«Воскресение Христово, с Евангельскими сценами, праздниками и Древом Иессеевым» многофигурная композиция «Древо Иессеево» в левой части иконы завершается сидящими Богоматерью и Христом выше (ВГИАХМЗ)². Торжественным изображением Богоматери с Младенцем на престоле венчается «Древо Иессеево» в росписи 1640 года свода галереи Благовещенского придела ярославской церкви Николая Надеина.

На критских иконах Древа Иессеева XVII века Богоматерь, держащая на коленях благословляющего Младенца Христа, изображается восседающей на древе, в центре композиции – икона 1674 года мастера Виктора; иногда отроковица Мария стоит на древе, исходящем из Иессея, между Иоакимом и Анной, как на иконе 1644 года иерея Еммануила Цанеса Буниалиса (Музей византийских и поствизантийских икон при Греческом институте Византийских и поствизантийских исследований в Венеции)³.

Предметом рассмотрения в докладе являются две русские иконы «Древо Иессеево» первой четверти XVIII века, связанные с Александровской слободой, – местом пребывания царя Иоанна IV, затем дворцовым селом царей династии Романовых. В середине XVII века в Александровской слободе на месте Государева двора был основан Успенский девичий монастырь. Оттуда происходит икона 1670-х годов патрональных святых царской семьи Романовых в молении Нерукотворному Образу Христа (ГИАРХМ «Александровская слобода»). Из близлежащей Лукьяновой пустыни – икона московской культуры 1690-х годов избранных святых, Небесных Покровителей членов царской семьи Романовых, помещенных в четыре ряда в золотых лозах с крупными цветами; вверху – благословляющий Христос (ГИАРХМ «Александровская слобода»)⁴.

На подписной датированной иконе «Древо Иессеево» 1719 года из Успенского монастыря Александровской слободы (ГИАРХМ «Александровская слобода»)⁵ справа внизу в картуше изображена препо-

² Рыбаков А.А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII вв. М., 1995. С. 107. № 62–64.

³ Οδύος του Μουσείου / Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βερετίας. Βερετία, 2005. Кат. № 41. Σ. 78. Кат. № 66. Σ. 104.

⁴ Александровский Кремль. Владимир, 2013. С. 61.

⁵ АМ КП 8114, инв. ик-46. Дерево, левкас, темпера. Пять сосновых досок с двумя врезными сквозными шпонками. 195 × 150 см. Из Успенского монастыря Александровской слободы. Поступила в музей в 1920 году. Реставрирована в 1992 году во «Владимирреставрация» художниками-реставраторами А.П. Некрасовым и Л.П. Балыгиной.

¹ Medieval Georgian Ecclesiastical Art in the Georgian National Museum. Tbilisi, 2012. II. P. 153.

добномученица Феодосия дева – святая покровительница дочери царя Алексея Михайловича Феодосии Алексеевны, которая посещала Александровскую слободу и была погребена здесь (†1713), согласно завещанию, в одном склепе под Сретенской церковью с сестрой Марфой, постриженной в 1698 году в Успенском девичьем монастыре (†1707). Внизу иконы большая фигура лежащего Иессея, выше цари и пророки Иоафам, Давид, Соломон, Ахаз; в следующем ряду Осия, Езекия, Манассия, Иосия. Вверху в центре Богоматерь типа Одигитрии, слева Иосиф, обручник Марии, справа его отец Иаков. Полуфигуры помещены в овальные картуши, между которыми вьются лозы от древа с крупными цветами.

На нижнем поле иконы надпись: «1719 году мсца авгус[та] Сій образъ писалъ многогрѣшный [Т]ихонъ Семеновъ. Приложил[ъ] по обѣ[щанию] Алеѣандров... и... Богдановъ»⁶ (выносные буквы даны курсивом). В написании имени мастера потерта левая мачта первой буквы в виде трехмачтовой «Т» и левая мачта второй буквы «и». Буква «х» видна (нижние хвостики спускаются ниже строки). Известно, что мастер Тихон Семенов работал в Александровской слободе. Сохранилась подписная икона Богоматери Казанской 1721 года Тихона Семенова, происходящая из церкви Дмитрия Солунского села Бакшеево Александровского района Владимирской области (ВСХМЗ)⁷. Надпись на ее нижнем поле гласит: «1721 мсца марта: Сій образ писал: Оуспѣнскаго двча мнстра многогрѣшный Тихонъ Семенов. Построил стый образ: Старослобоцкой волости: дрвни Окс[е]нтева: что у гсдрева штук[а] турна[го] дела маистеръ Іаковъ Алеѣ[еев] //сынъ Буевъ» (написание первой буквы имени мастера также в виде трехмачтовой «Т»). В середине XIX столетия в соборе Успенского монастыря Александровской слободы стояла икона Богоматери Владимирской с подписью внизу: «Сей образъ писалъ многогрѣшный иконописецъ Тихонъ Семеновъ Александровской слободы Успенскаго девича монастыря»⁸. В действующем Троицком соборе Александровской слободы ныне находится большой образ Святой Троицы 1720 года, видимо, Тихона Семенова.

⁶ В ГИАРХМ «Александровская слобода» мастер иконы в настоящее время определяется как Пимен Семенов.

⁷ Иконы Владимира и Суздаля. М., 2006. Кат. № 106 (М.А. Быкова). С. 473. Ил. на с. 472; Чузарева Н.Н. Казанская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 29. М., 2012. С. 214.

⁸ Тихомиров К.Н. Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии. М., 1857. С. 46.

На второй редкой иконе «Древо Иесеево» 1710–1720-х годов, близкой по стилю иконе Тихона Семенова 1719 года, имеется изображение большого образа Богоматери Казанской в центре (ГИАРХМ «Александровская слобода»)⁹. Внизу сидящий Иессей с предстоящими пророками, по бокам от Казанского образа: Даниил, Иезекииль, Иеремия, Аввакум, первосвященник Аарон (с процветшим жезлом), Исая; выше – Давид, Моисей, Иаков, Соломон (пророки идентифицированы по иконографии и текстам на свитках; надписи на нимбах потерты). Вверху большая полуфигура благословляющего Христа, «отвечающая» представленному внизу Иессею, слева и справа от Христа – Богоматерь и Иоанн Предтеча в молении. Полуфигуры помещены (по существовавшей традиции) в крупных лепестках цветов, имеющих вид «раковин», и окружены лозами с яркими цветками. Не исключено, что эта икона была написана также в Александровской слободе, первоначально находилась здесь¹⁰ и была связана с заказом членов царской семьи, о чем говорит образ Богоматери Казанской, особо почитавшейся Домом Романовых.

⁹ Ам КП 15386, инв. ик-125. Дерево, левкас, темпера. Пять сосновых досок с двумя врезными встречными шпонками. 126 × 88,5 см. Экспедиция музея 1967 года. Из церкви Знамения Благовещенского погоста деревни Тимошкино Александровского района. Реставрирована в 2002 году в «Владспецреставрация» В.Э. Гуринович, рук. А.П. Некрасов (полный цикл реставрационных работ), в 2015 году – в ГИАРХМ «Александровская слобода» реставраторами ВХНРЦ С.А. Субочевым, А.В. Фролкиным (укрепление, тонировки).

¹⁰ Возможно, икона в свое время была отдана из Успенского монастыря Александровской слободы из-за плохого состояния сохранности. Ко времени поступления в музей в нижней части иконы (на месте существующей большой тонированной вставки) левкас был утрачен до паволоки, а по поверхности иконы шли крупные гребни отстающего левкаса и красочного слоя.

И.А. Шалина

ДРЕВНЕЙШИЙ КОМПЛЕКС РУССКИХ ИКОН-МИНЕЙ XV ВЕКА:
ВИЗАНТИЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Дошедшие до настоящего времени три иконы-минеи – январь (ГРМ), февраль и март (ГЭ), входившие в комплекс двенадцати икон, являются наиболее ранними русскими памятниками этого типа. Они неоднократно публиковались, причем традиционно относились разными исследователями к искусству Севера первой половины XVI века. Иконы поступили в 1962–1964 годах от Ф.А. Каликина, обнаружившего их в часовне села Данилова старообрядческой Выговской пустыни, куда стекались самые разные памятники; сведения об их происхождении при этом утрачивались. Тот факт, что в часовне оказались минеи на три месяца подряд, показывает относительно полный в момент передачи состав комплекса.

Сходство материальных признаков и технические приемы обработки досок не оставляют сомнений в одновременном изготовлении икон в крупной профессиональной мастерской, что исключает их северную атрибуцию. Они имеют одинаковые размеры, написаны на цельных обработанных скобелем осиновых щитах, характерных для ранних новгородских памятников. Композиционное решение лицевых сторон с декоративной опушкой с синими медальонами, в которые вписаны названия месяцев, выглядит для первой половины XVI века крайне архаично, как и иконографические особенности памятников. Средники икон разделены на три равных по высоте яруса, каждый из которых включает по 10 стоящих на одинаковом расстоянии друг от друга святых; и лишь на минейной иконе месяца с 31 днем в нижнем ряду позади двух крайних появляется дополнительная одиннадцатая фигура. Изображения помещены в предварительно намеченные графией вертикальные ячейки, подобно книжным миниатюрам. Киноварные буквенные обозначения дней и подробные надписи с именами вписаны в разграфленные острым инструментом горизонтальные полосы, усиливающие сходство икон с открытыми разворотами рукописей.

Последовательность живописных изображений на минее соответствовала следованию служб по праздникам и поминовению святых на каждый день и месяц года в служебных книгах того же названия; они были унифицированы в конце X века Симеоном Метафрастом. Это инициировало сначала появление лицевых рукописных миней, сгруппированных аналогичным образом, а чуть позже иконописных святцев, включающих изображения всего годичного круга. Чаще на доске изображали праздники и святых одного месяца, как на комплексе XII века из монастыря Святой Екатерины на Синае. Там же сохранился другой цикл – по три месяца на доске, составляющий тетраптих, где святые представлены вместе с миниатюрными изображениями событий, при этом в выборе сюжетов доминируют сцены мучений, хотя присутствуют и отдельные праздники. На синайском годовом диптихе XI века праздники выделены в верхней части обрамления, но важнейшие из них занимают свое место под соответствующим числом месяца. Однако чаще их композиции заменяет фигура главного персонажа – например, образ Христа вместо Преображения. К этому последнему и наиболее древнему типу миней с прямоличными изображениями и одним святым для каждого дня восходят иконы из собрания Каликина.

С этого раннего русского памятника, до сих пор связываемого с первой половиной XVI века, принято начинать историю сложения комплекса святцев, которые получают широкое распространение после середины столетия в связи с созданием Великих миней четых и включением туда житий «новых» чудотворцев, канонизированных в 1547 и 1549 годах. Почти в каждом монастырском соборе был в то время комплект лицевых миней (каждая около 50 × 40 см), которые ставили в киоте (по четыре образа в трех ярусах), размещая у западной грани входного столпа, – в доступном для поклонения месте. Равные по высоте ряды изображений образовывали длинные ленты, в которых отдельно стоящие фигуры чередовались с группами святых, память которым приходится на одно число, и с композициями праздников, занимающих отдельные клейма в регистрах. То есть конструкция представляла собой зримый образ богослужений на каждый день года.

Судя по узким полям и одинаковой высоте регистров, иконы из собрания Каликина также мыслились как единый комплекс и должны были стоять «на поклоне» – вплотную друг к другу. Однако

поздняя общепринятая дата миней вызывает серьезные возражения. Малочисленные святые изображены из расчета по одному на день, независимо от того, сколько их значится по церковному календарю. Иконописец избирает первые по списку или наиболее значимые имена. Композиции праздников отсутствуют – они представлены олицетворяющими их главными персонажами: вместо сцены Богоявления (6.01) изображен Христос, вместо Поклонения веригам апостола Петра (16.01) – сам Петр, Иоанн Златоуст заменяет сцену Перенесения его мощей (27.01). Праздники Сретения (2.02) и Благовещения (25.03) персонифицированы Богородицей, Иоанн Предтеча представляет за сцену Обретения его главы (24.02), а архангел Михаил за праздник Собора архангела Гавриила (26.03). Подобная архаичная черта восходит к византийскому варианту годовых святцев, известных по синаяским памятникам XI–XII веков, и не встречается ни в одном из древнерусских комплексов XVI века, что само по себе дает основание относить миней к более раннему времени. Аналогичный принцип изображения характерен для древнейшего на Руси настенного календаря – росписи обетного храма Симеона Богоприимца Зверина монастыря, поставленного всем городом в 1468 году в память о 56 тысячах погибших в Новгороде во время чумы. Масштаб бедствия отразили имена святых в настенном календаре, представленных здесь поясными изображениями. За небольшим исключением с минеями Каликина совпадает их выбор, также по одному от каждого дня, как и олицетворение праздничных сцен главным персонажем.

Стиль миней органично вписывается в контекст новгородского искусства первой половины XV века, причем представляет отнюдь не провинциальный его вариант. Яркие образные характеристики святых с благостными ликами, сверкающими взглядами, восходящими к палеологовскому искусству, не встречаются в живописи позже первой половины XV века. С этим временем сближает иконы и характерное личное письмо с яркими вспышками киновари и рельефными мазками охры, формирующими пластику. Подчеркивают объем и конструируют форму энергичные белильные движки, придающие повторяющимся на иконах образам приметную остроту и выразительность. Как показывают редкие сохранившиеся примеры, миней гораздо ближе иконам, созданным в конце первой трети XV века, причем, книжная скорописная манера мастера хотя и отличается от

тщательно исполненных иконописных ликов, но сохраняет главные черты живописного стиля, утраченного местными иконописцами после середины столетия. При всей сложности сравнения рукописной манеры миней с письмом крупных образов, подобных, трем святым из собрания А.И. Анисимова (ГТГ), очевидно сходство силуэтов и приемов рельефного личного письма с вспышками киновари, охры, короткими, точно по форме лежащими пробелами. Определенную близость отметим с фрагментом иконы Покров (ГТГ) второй четверти XV века. Широко расставленные крупные ступни ног в сапожках, напоминающих «гусиные лапы», восходят к живописи XIV века. Силуэты крепко стоящих коренастых фигур со спрямленными драпировками ближе новгородским иконам середины века, нежели памятникам третьей четверти столетия, на фоне которых миней выглядят архаично. Столь же показательное сравнение их с действительно провинциальными северными памятниками второй половины XV века, с их неустойчивой композицией и упрощенным, по сравнению со святцами, личным письмом; особенно с иконами конца столетия, это сопоставление демонстрирует огромную пропасть между наивным упрощенным письмом северных икон и профессионально-крепким искусством святцев.

Графическая основа изображений и скорописная манера, расчерченная графией поверхность икон с многочисленными надписями восходит к приемам иллюминированных рукописей и не исключает возможности участия в работе миниатюриста. Скупой колорит и акварельная заливка одежд встречается, например, в лицевых изображениях Службника из новгородского Вяжицкого монастыря (РНБ) первой половины XV века.

Светлая цветовая гамма полупрозрачных немногочисленных пигментов стала причиной отнесения икон к северной живописи, хотя близкий колорит известен и в собственно новгородских памятниках низового посадского слоя. О раннем времени создания комплекса свидетельствует использование светлой охры для фона и аурипигмента для покрытия нимбов, а также достаточно крупный помол красок. Профессионально изготовленная основа минейных икон и тщательность исполнения личного, подробный авторский рисунок, скрытый описями, не отходящими от намеченной графики, заставляют решительно отбросить мысль об их провинциальном происхождении.

Таким образом, датировка икон-миней из собрания Ф.А. Каликина сдвигается на столетие раньше, что позволяет считать их не только самыми древними в истории древнерусского искусства, но и начинать историю бытования этого типа икон, по крайней мере, с первой половины XV века.

Нашу атрибуцию и датировку подтверждает комплексное исследование палеографии надписей имен, проведенное А.Г. Сергеевым (БАН). Более всего они близки строчному письму рукописей северо-восточной Руси 1510–1520-х годов, связанных с Троице-Сергиевым и Кирилло-Белозерским монастырями. В Новгороде такой тип некаллиграфических почерков распространяется с отставанием в два три десятилетия, то есть во второй четверти XV века, причем связан с книжностью общежительных монастырей, прежде всего, Лисицкого. В орфографии надписей есть признаки новгородского диалекта, например смещение ѣ (ять) и и (иже). На раннюю датировку более всего указывают графемы «е», «ч», «з», известные с XIV века и с разной степенью интенсивности используемые в первой половине XV века. Написания «ч» расщепом и «якорного е» могут встречаться и позже середины XV века, но только в провинциальных архаизирующих рукописях. Подводя итог, можно предложить датировку памятника второй четвертью XV века, но учитывая специфику материала и проявляя осторожность – второй третью столетия.

О.Е. Этингоф

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ФРЕСКАХ XII ВЕКА В ЦЕРКВИ БЛАГОВЕЩЕНИЯ НА ГОРОДИЩЕ В НОВГОРОДЕ

При раскопках археологического отряда под руководством Вл.В. Седова в церкви Благовещения на Городище в Новгороде в течение двух сезонов 2016–2017 годов найдено большое количество фрагментов фресок начала XII века. Находки были локализованы в восточной части церкви XII века. В северной апсиде на южной части стены *in situ* обнаружены орнаменты и полилития. Размеры этого, самого крупного, фрагмента росписи составляют примерно 110 на 50 см. Найдены также осколки орнаментов, крестов, одежд и десятки фрагментов личного письма. Размеры найденных осколков с ликами составляют от 5 до 10 см.

Звучность колорита, ярко выраженная пластика, свобода и подвижность ракурсов и взглядов, а также живость выражения ликов на новых фрагментах придают живописи отчетливо классицистический характер. Роспись чрезвычайно высокого класса, что соответствовало княжескому заказу придворной церкви резиденции князя Мстислава Владимировича, то есть заказа круга Мономаховичей. Фрагменты росписи демонстрируют принадлежность памятника аристократическому направлению византийской и домонгольской живописи, что соответствует социальному статусу заказа. Классицистический характер стиля или его элементы характерны также для ряда памятников рубежа XI–XII веков и особенно конца XI века, с которыми предлагается сопоставить новые фрагменты.

А.И. Яковлева

ДВЕ ИКОНЫ: БОГОРОДИЦА ИЗ ДЕИСУСА БЛАГОВЕЩЕНСКОГО
СОБОРА И БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ ДОНСКАЯ – ОДИН АНСАМБЛЬ
ИЛИ ОДИН КОМПЛЕКС?

Доклад посвящен двум уникальным иконам Богоматери, пожалуй, лучшим в древнерусской живописи конца XIV века. В них воплощены высокие идеалы позднепалеологовского искусства, принятые на Руси с большим энтузиазмом и творческой отдачей. Это привело и к созданию множества высококлассных памятников иконописи, стенописи, миниатюры, и оставило в русских летописях память об именах художников, работавших в то время в крупнейших городах Руси и прежде не упоминавшихся в таком объеме.

С момента первой публикации И.Э. Грабарем обе иконы атрибутировались как произведения Феофана Грека. И.Э. Грабарь был первым из исследователей, кто не только сближал обе иконы, но и, сравнивая, различал их. Его аргументация хорошо известна, ею пользуются и современные исследователи, особенно когда рассматривают обе иконы как творение одного выдающегося мастера, исключительной по масштабу дарования творческой личности – Феофана Грека. С развитием представлений историков искусства о сосуществовании в русской художественной культуре на рубеже XIV–XV веков различных стилистических тенденций, а также с расширением наших знаний о конкретных путях их распространения и претворения в творчестве художников, трудившихся в разных художественных центрах и отличавшихся яркими художественными индивидуальностями, атрибуция обоих памятников менялась. Однако, несмотря на это обстоятельство, сближение двух икон, предложенное И.Э. Грабарем, продолжает оставаться актуальным. Так, оно служит, хотя и косвенным, но весомым аргументом в пользу выдвинутой Л.А. Щенниковой гипотезы о происхождении деисусного чина Благовещенского собора из великокняжеской Коломны, хотя представления исследователя о конкретной атрибуции обоих памятников неоднократно менялись. Считается

доказанным на основании различных исторических источников, и к этому причастны несколько поколений исследователей, что икона Донской Богоматери была перенесена из Коломны в Благовещенский собор при Иване Грозном в связи с Полоцким походом (около 1563 года), после которого был предпринят очередной этап украшения Царского храма с постройкой верхних приделов над хорами и крытой юго-западной галереи. Более ранние сведения об иконе Донской Богоматери содержатся в летописях грозненской поры, согласно которым молодой царь, отправляясь в Казанский поход в 1552 году, молился перед иконой именно в Коломне, поскольку древняя вотчина московских князей являлась, наряду с Троице-Сергиевым монастырем, одним из обязательных пунктов его паломнического маршрута.

Напомним, что гипотезы исследователей базируются на источниках, происхождение которых не древнее XVI века, и они не дают основания с полной определенностью ответить на два вопроса, которые заявлены нами в названии доклада. А именно: являются ли обе иконы частями единого комплекса, т.е. исторически сложившегося собрания икон Благовещенского собора, или они – звенья одной цепи, уникального ансамбля, предположительно, великокняжеского Успенского собора Коломны, в основе которого лежал единый авторский замысел? Древнейшая Переписная книга Благовещенского собора Московского Кремля XVII века, в которой впервые упомянуты вместе интересующие нас памятники, фиксирует собрание икон, вероятно, полностью сложившееся лишь после событий Смутного времени.

Отметим по ходу дела, что, вероятно, не все нововведения в интерьере Благовещенского собора в грозненское правление предпринимались в качестве компенсации после опустошительного пожара 1547 года. В источниках икона Донской Богоматери никак не связывается с Деисусом, время переноса которого в Москву остается загадкой. Укажем лишь, что Коломна не значилась в перечне городов, откуда привезли иконы для воссоздания сгоревшего иконного фонда. В то же время, известен интерес московских иконописцев грозненской эпохи к другим коломенским святыням – современницам Деисуса и Богоматери Донской. Так, во второй половине XVI века для Троицкой церкви Стефано-Махрищского монастыря, находившегося, как установлено исследователями, под покровительством Ивана IV, были сделаны в качестве благочестивого повторения две иконы: одна, практически

полная копия с иконы «Воскрешение (Сошествие во ад)» (90-е годы XIV века) из церкви Воскресения в Коломенском кремле, другая – реплика со средника житийной иконы «Св. Иоанн Предтеча – Ангел пустыни» (1392–1406), происходящей из церкви Зачатия Иоанна Предтечи села Городище – загородной резиденции коломенского владыки архиепископа Григория, поставленного в Коломну митрополитом Киприаном в 1392 году и скончавшегося в 1406 году. Сведения о перемещении в Москву этих икон для копирования отсутствуют, вероятно, они находились на своих исторических местах в Коломне вплоть до XX века. Замечу, что московские правители уважали некоторую «неприкосновенность» коломенских святынь, в том числе «владычных». На основании этих фактов можно убедиться, что идея одновременного перемещения из Коломны Деисуса (при условии, что он был создан для Успенского собора в 1392 году одновременно с циклом росписей) и Донской иконы как нерасторжимого единого целого – проблематична.

Возможно, после пожара 1547 года московскими устроителями «церковной красоты» эти уникальные иконы не рассматривались как «заместители» сгоревших шедевров. Подобное обстоятельство оставляет простор для различных точек зрения на судьбу обоих памятников и порождает своеобразный импульс: рассматривать Деисус, частью которого была ростовая икона Богородицы, и Донскую икону не только в связи друг с другом, но и независимо друг от друга, что позволяет расширить рамки интерпретации их художественного стиля. Тем более, что у каждого из памятников вскоре после их создания и не позднее первой трети XV века сложилась своя «история», если включать в таковую факты их копирования русскими иконописцами, среди которых, например, были Даниил и Андрей Рублев. Это свидетельствует о живом интересе к ним, об их доступности, которую вряд ли могла обеспечить отдаленная Коломна. Скорее эта роль подходила Москве.

Кроме того, возникает естественный вопрос: можно ли считать икону «Богоматерь Умиление Донская» ключевым памятником, помогающим разгадать тайну происхождения Деисуса Благовещенского собора. Именно для этих целей мы стремились рассмотреть две иконы Богоматери с точки зрения их технических приемов, хорошо нами изученных на иконах благовещенского Деисуса.

Уже И.Э. Грабарь отмечал, что при «чрезвычайной стилистической близости, заставляющей видеть и тут, и там руку одного и того же мастера... Богоматерь из чина, рассчитанная на декоративное впечатление, писана совершенно иным приемом». Современные технико-технологические исследования только подтвердили разницу в приемах обеих икон, в частности «личного письма». И хотя невозможно не отметить несомненное сходство (с некоторыми исключениями) художественных материалов в обоих памятниках, что обычно характерно для единого живописного ансамбля или единой художественной мастерской, Донская икона сама является «загадкой». Это особенно касается ее «новгородизмов», явных не только в живописи оборотной стороны с изображением «Успения Богоматери», с экстраординарными материалами и особыми приемами, но и лицевой. Стилистически изображение Богоматери с Младенцем на лицевой стороне представляет собой своеобразный «слиток» двух, последовательно сменивших друг друга на новгородской почве художественных тенденций, – «феофановской» линии развития и постфеофановской. Последнее направление некоторые исследователи условно называют «промосковским», принесенным в Новгород после ухода мастеров феофановского направления балканскими мастерами, пришедшими им на смену и работавшими, в частности, над стенописью в церкви Рождества Богородицы на Красном поле (после 1386 года).

Рассмотрению своеобразного приема «личного письма», которым написаны лики на лицевой стороне иконы Богоматерь Умиление «Донская» в сравнении с деисусной иконой Богородицы и будет посвящен наш доклад.

М.И. Яковлева

ПРОБЛЕМА ЛОКАЛИЗАЦИИ ВИЗАНТИЙСКИХ МАСТЕРСКИХ
ПО ИЗГОТОВЛЕНИЮ МОЗАИЧНЫХ ИКОН

В научной литературе, посвященной мозаичным иконам, преобладает точка зрения, согласно которой основным местом изготовления этих дорогостоящих и во всех смыслах драгоценных произведений искусства считается Константинополь. Весомым аргументом в пользу столичного происхождения мозаичных икон, в особенности миниатюрного размера, является тонкая техника и высокое качество исполнения. Иконы рассеяны по разным собраниям, и зачастую их происхождение устанавливается только приблизительно. Исторические данные о месте и времени их изготовления, как правило, либо отсутствуют, либо носят ненадежный характер.

Тем не менее, историками византийского искусства неоднократно высказывались предположения, что мозаичные иконы могли изготавливаться и в других крупных культурных центрах Византийской империи и стран византийского круга: Фессалонике, Арте, Никее, Охриде и др.

Так, А.А. Васильевым¹ было высказано мнение, что в Фессалонике была изготовлена миниатюрная мозаичная икона с изображением покровителя этого города святого Димитрия (ныне – в Археологическом музее г. Сассоферрато, Италия), а М. Сотириу² предположила, что из солунской мастерской вышла созданная на рубеже XIII–XIV веков микромозаика «Иоанн Богослов» (Афон, Лавра святого Афанасия).

Х. Бушхаузен³ выдвинул гипотезу, что миниатюрная мозаика конца XIII – начала XIV века «Распятие» (Афон, монастырь Ватопед)

¹ Vasiliev A.A. The Historical Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferatto // *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950). P. 29–39.

² Sotiriou M. L'icône en mosaïque de saint Jean l'Évangéliste de Lavra // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 7 (1973–1974), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Anatole Frolow (1906–1972). Σ. 58–60.

³ Buschhausen H. Zur Frage des makedonischen Ursprungs von Mosaikikonen // *Βυζαντινή Μακεδονία 324–1430 μ.Χ. Διεθνές συμπόσιο, Θεσσαλονίκη 29–31 Οκτωβρίου 1992. Θεσσαλονίκη, 1995. S. 57–66.*

и микромозаика первой четверти XIV века «Четыре святителя» (Государственный Эрмитаж) могли выйти из одной мастерской, которую исследователь локализует на Афоне.

М. Панайотиди⁴ была сделана попытка связать с Никеей – «столицей Византии в изгнании» – две мозаичные иконы начала XIII века: «Богоматерь Дексиократуса» (монастырь святой Екатерины на Синае) и «Богоматерь Агиосоритисса» (монастырь Кларисс, Краков), а также две иконы конца XIII – начала XIV века: «Богоматерь Эпискепис» (Византийский музей, Афины) и «Богоматерь Елеуса» (Метрополитен-музей, Нью-Йорк).

Приведенные примеры далеко не исчерпывают все разнообразие гипотез о том, где могли создаваться мозаичные иконы. Ввиду нехватки исторических свидетельств большое значение при атрибуции портативных мозаик приобретает стилистический анализ. Поскольку одни и те же мозаичные мастерские могли изготавливать как монументальные, так и портативные мозаики, выявление сходных художественных приемов, использовавшихся в отдельных произведениях этих двух видов византийского искусства, может служить дополнительным аргументом при решении вопроса о месте производства мозаичных икон.

⁴ Panayotidi M. Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations // *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. Paris, 2012. P. 87–88.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АНТОНОВА Лариса Игоревна
Кандидат искусствоведения
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства
имени Андрея Рублева (МиАР)
lagri59@mail.ru

АНТЫПКО Марина Игоревна
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства
имени Андрея Рублева (МиАР)
antypko@mail.ru

БАРСЕГЯН Тамара Васильевна
Доктор искусствоведения
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства
имени Андрея Рублева (МиАР)
baserru@mail.ru

БАРТЕЛЬС Наталья Викторовна
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств
(НИИ РАХ)
bartels@yandex.ru

БЕРКОВИЧ Владимир Адольфович
Аттестованный эксперт
Министерства культуры РФ
по проведению государственных
историко-культурных экспертиз
ООО «Археологические изыскания
в строительстве»
ber@inbox.ru

БУЗЫКИНА Юлия Николаевна
Кандидат искусствоведения
Музеи Московского Кремля (ММК)
yuliabuzykina@gmail.com

БУТЫРСКИЙ Михаил Николаевич
Государственный музей Востока
chalkites@mail.ru

ВДОВИЧЕНКО Марина Викторовна
Кандидат искусствоведения
Институт археологии Российской
академии наук (ИА РАН)
zakomara@yandex.ru

ВОРОНИН Константин Владимирович
Институт археологии Российской
академии наук (ИА РАН)
volter1707@gmail.com

ГАМЛИЦКИЙ Андрей Викторович
Кандидат искусствоведения
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии
художеств (НИИ РАХ)
avgamlet@gmail.com

ГУСЕВА Эвелина Константиновна
Заслуженный работник культуры РФ
Государственная Третьяковская
галерея (ГТГ)

ДУДОЧКИН Борис Николаевич
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства
имени Андрея Рублева (МиАР)
b.dudochkin@rublev-museum.ru

ЕВСЕЕВА Лилия Михайловна
Кандидат искусствоведения
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства
имени Андрея Рублева (МиАР)
evseeva.lil@mail.ru

ЕГОРОВ Константин Александрович
ООО «Археологические изыскания
в строительстве»
logos988@yandex.ru

ИВАННИКОВА Анна Петровна
Государственный Эрмитаж
ivanna0207@gmail.com

ИГОШЕВ Валерий Викторович
Доктор искусствоведения
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства имени Андрея
Рублева (МиАР)
Государственный научно-исследовательский
институт реставрации (ГосНИИР)
igoshev.valerij@mail.ru

КВЛИВИДЗЕ Нина Валериевна
Кандидат искусствоведения
Российский государственный
гуманитарный университет (РГГУ)
Московская Духовная Академия (МДА)
ninakvlividze@mail.ru

КОМАШКО Наталья Игнатьевна
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства
имени Андрея Рублева (МиАР)
komachko@mail.ru

КОНДРАТЮК Алина Юрьевна
Национальный Киево-Печерский
историко-культурный заповедник
alina.kondratjuk@gmail.com;
alina.kondratjuk@ukr.net

МАНУКЯН Анна Михайловна
Кандидат искусствоведения
Музей русской иконы (МРИ)
manukyan4@yandex.ru

МАСИЕЛЬ САНЧЕС Лев Карлосович
Кандидат искусствоведения
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа
экономики» (НИУ ВШЭ)
Научно-исследовательский институт
теории и истории архитектуры
и градостроительства (НИИТИАГ)
maciel@hse.ru

МАХАНЬКО Мария Александровна
Кандидат искусствоведения
Церковно-научный центр Русской
Православной Церкви «Православная
энциклопедия»
mariyamakhanko@yandex.ru

ПОПОВ Геннадий Викторович
Доктор искусствоведения
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства имени Андрея
Рублева (МиАР)

ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ
Александр Сергеевич
Кандидат искусствоведения
Московский государственный
университет имени М.В. Ломоносова (МГУ)
Государственный институт
искусствознания (ГИИ)
transfiguration79@mail.ru

РАТОМСКАЯ Юлия Владимировна
Государственный
научно-исследовательский музей
архитектуры им. А.В. Шусева (МУАР)
ratomskaya@inbox.ru

САМОЙЛОВА Татьяна Евгеньевна
Кандидат искусствоведения
Государственная Третьяковская
галерея (ГТГ)
tsamol@mail.ru

СВЕРДЛОВА Софья Владимировна
Государственная Третьяковская
галерея (ГТГ)
Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет (ПСТГУ)
s_sverdlova@mail.ru

СУХОВЕРКОВ Дмитрий Николаевич
Государственная Третьяковская
галерея (ГТГ)

ТАРАБАРИНА Юлия Валентиновна
Кандидат искусствоведения
Государственный институт
искусствознания (ГИИ)
juliaarchiru@gmail.com

ТАРАСЕНКО Людмила Петровна
Кандидат искусствоведения
Государственный исторический
музей (ГИМ)
lptaraskenko@yandex.ru

ТРИФОНОВА Наталья Яковлевна
Кандидат искусствоведения
Национальный художественный музей
Республики Беларусь, Минск
natrif@mail.ru

ТУРИЛОВ Анатолий Аркадьевич
Кандидат исторических наук
Институт славяноведения РАН
aaturilov@gmail.com

ЧЕРНАЯ Людмила Алексеевна
Доктор исторических наук
Московский государственный
академический художественный институт
имени В.И. Сурикова при Российской
академии художеств (МГАХИ)
tchernie@rambler.ru

ЧЕРНЫЙ Валентин Дмитриевич
Доктор культурологии
Российский государственный гуманитарный
университет (РГУ)
tchernie@rambler.ru

ЧУГРЕЕВА Наталия Николаевна
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства имени
Андрея Рублева (МиАР)
nnchugreeva@mail.ru

ШАЛИНА Ирина Александровна
Кандидат искусствоведения
Государственный Русский музей (ГРМ)
shalina_irina@mail.ru

ЭТИНГОФ Ольга Евгеньевна
Доктор искусствоведения
Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных
искусств Российской академии
художеств (НИИ РАХ)
Институт высших гуманитарных
исследований (РГУ)
etinhof@mail.ru

ЯКОВЛЕВА Анна Игоревна
Кандидат искусствоведения

ЯКОВЛЕВА Мария Игоревна
Центральный музей древнерусской
культуры и искусства
имени Андрея Рублева (МиАР)
iakovmi@mail.ru

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АОМИИ – Архангельский областной музей изобразительных искусств (с 1995 года – Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»), Архангельск

БАН – Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург

ВГИАХМЗ – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Вологда

ГИАРХМ «Александровская слобода» – Государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник «Александровская Слобода», город Александров Владимирской области

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ГЦГРМ – Центральные государственные реставрационные мастерские (ныне Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря), Москва

НБ МГУ – Научная библиотека Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

РАН – Российская академия наук, Москва

РГБ – Российская государственная библиотека, Москва

РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства (с 2016 года – МиАР), Москва

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
ДРЕВНЕРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА
При поддержке Министерства
культуры Российской Федерации

Директор музея
М.Б. Миндлин

РУССКОЕ ИСКУССТВО
В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Научная конференция к 70-летию
Музея имени Андрея Рублева

Тезисы докладов

Составитель, ответственный редактор
И.А. Орецкая

Издательская группа
Е.В. Макарова, М.И. Старуш, А.А. Чубукова