

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
им. АНДРЕЯ РУБЛЕВА

X

ФИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Тезисы конференции

14-16 декабря 2010 года

МОСКВА
2010

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
им. АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Отдел "Церковь Покрова в Филях"



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ
МУЗЕЙ
ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

ФИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Тезисы десятой научной конференции по проблемам
русской художественной культуры XVII – первой половины XVIII вв.

14-16 декабря 2010 года

МОСКВА
2010

© ЦМиАР
Редактор-составитель Н.И.Комашко

**ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА
В «СЛОВЕ О ЖИТИИ ПРЕПОДОБНОГО АФАНАСИЯ ВЫСОЦКОГО»
КАРИОНА ИСТОМИНА**

Жизнеописание основоположников Высоцкого монастыря было составлено в ноябре 1697 года иеромонахом Московского Чудова монастыря Карионом Истоминым¹, очевидно, в связи со строительством церкви во имя прп. Афанасия Афонского над гробом второго игумена Высоцкого монастыря. Оно имело пространное название: «Слово о житии преподобного отца нашего Афанасия Высоцкого, как монастырь построил, именуемый Высокий, что от города Серпухова на расстоянии одного поприща, и об ученике его Афанасии же, игумене того же монастыря, в котором лежат и мощи его, и о чудесах его».

Агиограф располагал чрезвычайно скудными сведениями о первоначальниках обители: несколькими упоминаниями в летописях и в жизнеописаниях прпп. Сергия и Никона Радонежских и устными преданиями самого Высоцкого монастыря. Повторяемые неточности и ошибки используемых источников позволили в дальнейшем дать достаточно резкую оценку этого произведения: «Биограф Афанасия Высоцкого также пытался сделать ученый свод всех известий об этом ученике Сергия, но дал слишком много простора своим ораторским отступлениям и при скудости источников доверял смутному преданию более, чем следовало ученому биографу»². Действительно, даже в «ораторских отступлениях» встречаются и неточные указания на цитируемый текст, и повторенные вслед за летописями и хронографами ошибки в изложении истории, хотя автор и пытался найти объяснения совершенно невероятным фактам, сохраненным монастырским преданием.

Так, одним из наиболее чтимых монастырской традицией преданий было ошибочное представление о судьбе прп. Афанасия Старшего после его отъезда в Константинополь. Считалось, что он являлся Вселенским Патриархом³. Такое мнение могло возникнуть в результате неправильного восприятия его послания из Константинополя в Высоцкий монастырь. На это было обращено внимание уже в XIX, и в хранившейся в монастыре рукописи со «Словом» имеется запись: «Из выписки напечатанной у Востокова в Описании Румянцевскаго Музеума под числом CCCLX описываемых сборников, видно, что первый преп. Афанасий действительно отправился в Константинополь и судя по наименованию обители, в коей жил, Царскою, находился

¹ О Карионе Истомине и его творчестве см.: *Браиловский С.Н.* Один из «пестрых» XVII столетия. СПб., 1902; *Сазонова Л.И.* Карион Истомин // *Словарь книжников и книжности Древней Руси.* СПб., 1993. Вып. 3. Ч. 2. С. 140-152; Она же. *Литературная культура России: раннее Новое время.* М., 2006.

² *Ключевский В.О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1989. С. 356.

³ Эта же ошибка присутствует и в составленной Карионом Истоминым Службе прп. Афанасию Высоцкому Младшему (песнь 8 канона), которая была составлена не позднее 1707 г. Этим годом датируется список, послуживший оригиналом для копии начала XIX в. (не позднее 1812 г.), хранящейся в Серпуховском историко-художественном музее (КП 1691. Л. 5-22).

в Патриархии, откуда удобно мог препроводить и святые иконы и благословение Патриарха, что и хранилось свято от тех лет древних в местном непрерывно предании; писавший же житие хотя и недоумеая, приписал Патриаршество преп. Афанасию»¹.

Карион Истомирин, пытаясь обосновать существующее предание, не только старается понять, как могло случиться, что настоятель Высоцкого монастыря стал Вселенским Патриархом (по Божественному указанию), но и подкрепляет «историческими» примерами вероятность такого события. В его сочинении появляется следующий фрагмент: «Извещение же во граде том [Константинополе] бысть от Бога (неизвестно кому), яко тамо никто же быти может ин Патриархъ Вселенский, токмо Афанасий, игумен Высокаго монастыря, иже в России Великой. (И в тая времена мнози быша архиереи, всероссийския митрополиты, архиепископы и епископы по градом греки родом. Оттуду бо присылахуся, яко единого благочестия и в Бога веры). Лета же 6694 и сам царь греческий из Царя града, Алексий Мануйловичь Комнин, по своей каковой либо потребе приезжа в Великий Новгород, яко российский и новгородския летописцы свидетелствуют о томъ»².

Как видим, автор находит аналогии в русской истории. Так, ряд летописей под 1186 годом сообщает о приезде в Новгород Алексея II Мануиловича – византийского императора из династии Комнинов (1180-1183 гг.)³, который на самом деле был убит в тринадцатилетнем возрасте⁴, то есть за три года до этого. По мнению исследователей, в летописях речь идет о приезде на Русь самозванца, выдававшего себя за византийского императора. Тем не менее, Карион Истомирин, которому в силу его положения мог быть известен единственный список старшего извода Новгородской первой летописи, хранившийся в Синодальном собрании (ГИМ Син. № 786), выступает здесь и как ученый-историк, опирающийся на летописные источники, и как писатель, пытающийся осмыслить и обобщить исторические факты, увидеть в частном проявление общих закономерностей.

Утрату подлинной грамоты, присланной бывшим игуменом из Константинополя, Карион Истомирин также старается объяснить ссылками на исторические примеры не дошедших до нас сочинений великих философов и мыслителей античности или христианских писателей. В качестве самого «убедительного», с его точки зрения, факта автор приводит, ссылаясь на «греческий гранограф», историю уничтожения богатейшего книжного собрания при Софии Константинопольской в период иконоборчества по повелению Льва Исаврина⁵. В русских хронографах в главе, посвященной его правлению, также содержится рассказ

¹ Собрание Серпуховского историко-художественного музея, КП 1692, нижний форзац.

² Текст «Слова» опубликован по рукописи из собрания Серпуховского историко-художественного музея (КП 1692). См.: *Алехина Л.И.* Слово о житии преподобного Афанасия Высоцкого // *Вестник церковной истории.* 3-4 (15-16)/2009. С. 25.

³ Это сообщение содержится в Новгородской первой летописи (ПСРЛ. М.-Л.; 1950. Т. 3. С. 38), Никоновской летописи (ПСРЛ. Т. 10. СПб., 1885. С. 12), во Владимирском летописце (ПСРЛ. Т. 30. М., 1965. С. 76).

⁴ См.: *Крюков А.М.* Алексей II Комнин // ПЭ. Т. 1. С. 628-629

⁵ Лев III Исавр (Исавриан, римский император в 717-741 гг.), в 726 г. издал эдикт против иконопочитания

об этом событии¹, хотя исследователи отвергают этот факт как недостоверную «легенду, которой в средние века придавали полную веру»², объясняя это тем, что сочинения о событиях, связанных с началом иконоборчества, то есть с царствованием Льва III, создавались значительно позже, нередко были тенденциозными, обрастали различными преданиями или относили к VIII веку более поздние события начала IX века. Но, как видим, и в этом случае Карион Истомир добросовестно опирается на «исторические» факты, не давая воли своей фантазии.

В то же время он мог позволить себе неточности в ссылках на святоотеческую литературу. Выстраивая предполагаемую речь преподобного, он насыщает ее цитатами из Священного Писания и хорошо известных в монашеской среде аскетических сочинений. Так, он вспоминает толкование Иоанна Златоуста на слова из послания апостола Павла³. Однако указанная им глава 16 и беседа 36 ошибочны: тема приведенной «цитаты» (никто не ищи своего, но каждый пользы другого – 1 Кор., 10:24) принадлежит другой главе. Данное место «Слова» (как и ряд других) наиболее ярко характеризует творческий метод Кариона Истомира. Благодаря многолетнему труду в качестве справщика Московского Печатного двора, он был хорошо знаком с текстами Священного Писания и творениями отцов Церкви, чаще цитировал их по памяти, нередко допуская неточности.

Карион Истомир, добросовестно следуя известным ему «историческим» источникам, все-таки создавал не «ученый свод» (тем более что многие «ошибки» древних историков были исправлены значительно позже, а некоторые вопросы до сих пор остаются спорными). Прежде всего, его сочинение, приуроченное к важному событию, – яркий образец церковного красноречия. Писатель обратился к хорошо освоенному им жанру «Слова», то есть проповеди. Это давало возможность при ограниченном фактическом материале достичь особой торжественности за счет обилия цитат из Священного Писания и творений отцов Церкви.

М.И. Антышко
(Москва)

ПРАОТЕЧЕСКИЙ РЯД ИКОНОСТАСА ИЗ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА СУЗДАЛЬСКОГО СПАСО-ЕВФИМЬЕВА МОНАСТЫРЯ И ПРОБЛЕМА КАНОНА В СЕРЕДИНЕ XVII ВЕКА

Общепринято считать, что в эпоху позднего Средневековья завершается сложение и происходит фиксация иконографического канона. История сложения праотеческого ряда русского высокого иконостаса также полностью укладывается в этот исторический период. При этом хорошо известно, что иконы деисусных чинов, в

¹ См.: Хронограф 1642 г. ЦМиАР, КП 3945.71, л. 675об.-676.

² *Успенский Ф.И.* История Византийской империи. Л., 1927. Т. 2, первая половина. С. 63. См. также: *Афиногенов Д.Е.* Константинопольский патриархат и иконоборческий кризис в Византии (784-847). М., 1997.

³ Очевидно, имеются в виду Беседы Иоанна Златоуста на послания апостола Павла (Киев, 1623; М., 1709).

XV-XVI веках максимально точно (вплоть до расположения складок) следуют за каким-либо образцом. В связи с этим интересно посмотреть используются ли аналогичные принципы при создании икон для праотеческого ряда иконостаса. В качестве отправного, мы выбрали праотеческий ряд иконостаса Спасо-Преображенского собора суздальского Спасо-Евфимьева монастыря (ЦМиАР), поскольку это относительно хорошо сохранившийся и раскрытый из-под записей комплекс.

1. В праотеческом ряду суздальского иконостаса было 17 икон (ныне три утрачены). Такое же число было в соответствующем чине Успенского собора Московского кремля и в соборе Новоспасского монастыря (оба – середины XVII века). Казалось бы, число икон обусловлено «никонианским» решением Деисуса в виде апостольского чина, предусматривающего 17 образов (средник, Богоматерь/Предтеча, ангелы, 12 апостолов). Однако очевидно, что такой численный состав не был незыблемым правилом. Существовали иконостасы с апостольским чином и меньшим числом икон (в приделе церкви Троицы в Никитниках), и напротив с тем же числом икон, но представляющим не апостольский вариант деисуса (Смоленского собора Новодевичьего Монастыря).

2. В праотеческий чин суздальского иконостаса входят образы Адама, Ноя, Исаака, Рувима, Иова, Иосифа, Авеля, Авраама, Иуды, Симеона, Левия, Иссахара, Вениамина. В среднике помещается «Отечество» Мы видим, что среди сохранившихся образов присутствуют как непосредственные предки Христа, так и более обобщенно «прародители человечества» и ветхозаветные (до закона Моисея) праведники, и в частности представители 12 колен Израилевых. Можно утверждать, что в целом сходны и большинство праотеческих чинов, созданных около середины XVII века. Однако если более пристально приглядеться к составу чинов, то окажется, что среди них практически нет аналогичных. Помимо средников, чаще всего представляющих Новозаветную Троицу (Отечество или Сопрестоліе), постоянным в праотеческих чинах остаются, пожалуй, лишь образы Адама и Авеля. Образы остальных праотцев присутствуют с большей или меньшей частотой, но не являются обязательными.

3. В расположение икон в праотеческом ряду стабильным, по сути, можно назвать только место образа Адама – первым «одесную» Бога Отца. Уже изображение Авеля могло помещаться как справа, так и слева от средника; чаще всего оно занимало первое место справа или второе слева от средника. При этом иконописные подлинники, описывающие праотеческий чин иконостаса, предлагают самые непредсказуемые варианты его размещения. Все остальные персонажи располагаются практически произвольно, не образуя какой либо внятной последовательности (литургической, исторической). Казалось бы, закономерные пары (например, Иосиф – Вениамин) образуются от случая к случаю, также не демонстрируя существования какого-либо правила. При этом просматривается определенная продуманная система в художественном расположении фигур (положении свитков, сходных одеяний, колорите), которая определяется не столько принципом строгой осевой симметрии относительно средника, сколько читается как движение слева направо.

4. Иконография отдельных образов. В Суздальском иконостасе центральное место занимает «Отечество» в особом иконографическом варианте: Саваоф восседает на херувимах, он и Эммануил благословляют обеими руками. Изображение святого Духа в виде голубя помещается над головой Эммануила на груди Саваофа. Этот иконографический вариант был широко распространен в середине XVII века, однако он не был единственным или обязательным. Примером иного иконографического решения может служить относительно близкий по времени (хотя и несколько архаичный по духу) чин Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря. Кроме того, средник мог быть и совершенно иным (например могло быть изображено Сопрестоліе, как в иконостасе Троице-Сыпанова монастыря).

Иконография праотцев, несмотря на то, что изображения их всех известны с древности, также оказывается отнюдь не жестко закрепленной. В основном, повторяются лишь самые общие характеристики, определяющие возраст (старец-юноша) и тип одеяния (хитон и гиматий или богатое облачение, украшенное драгоценными каймами; для некоторых персонажей – царские венцы). При этом ни прически, ни цвет одежд, ни атрибуты, присущие определенным лицам, не требовали обязательного повторения, не говоря о том, что тип «знатной, украшенной» одежды обладал достаточно большими возможностями к изменению. Свитки с текстами, как правило, присутствовали (лишь у Ноя он часто заменялся на ковчег; в боковом иконостасе церкви Троицы в Никитниках свитки скручены и не имеют текстов). Надписи же в свитках, также как и иконографические детали, демонстрируют значительное разнообразие, восходя к различным источникам.

При этом принципы работы по образцам становятся более очевидны при анализе групп икон праотеческого чина, происходящих из одного комплекса, а не при сравнении их с другими комплексами. Здесь может оказаться, что все ветхозаветные старцы (от Адама до Иакова) изображены практически по одной схеме, и если бы ни тексты надписей их невозможно было бы отличить.

Таким образом, можно сделать вывод, что в середине XVII века, когда уже как минимум полвека или даже целый век существовала традиция создания праотеческих чинов, схема их устройства оставалась в значительной степени на усмотрение заказчиков и мастеров. При этом складывается впечатление, что, будучи достаточно свободными в выборе элементов иконографии и обладая способностью художественно выстроить целый комплекс, мастера остаются более скованными в живописном решении отдельных образов, предпочитая пользоваться сложившимися наработанными штампами. Эти наблюдения позволяют поднять вопрос об организации процесса и распределении труда в процессе создания крупных иконописных комплексов.

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ И ПРОТОПОП АВВАКУМ: ЕДИНСТВО ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ

В существующей литературе Иосиф Владимиров давно уже стал знаменосцем фряжского «живоподобного» стиля, а протопоп Аввакум – рупором древней духовности. Тем более удивительные открытия приносит параллельное чтение трактата Иосифа и сочинений Аввакума – в особенности его «Послания отцу Ионе».

Оба автора вспоминают о правилах VII Вселенского собора, установившего иконопочитание, и демонстрируют абсолютно правильное их понимание. Оба считают иконы обязательным атрибутом православного церковного обихода и подчеркивают, что поклонение направлено не на икону, а на ее первообраз. Иосиф пишет: «Иконы – не боги, ни же могут что творити, кроме еже ум наш возводят на первообразнаго Христа, или на святых его, и тех сила действуется»¹. С этим полностью согласен Аввакум: «Мы икон не боготворим, но, первообразное почитающе, поклоняемся... И по Бозе святым Божиим иконам поклоняемся, яко угодников Его почитающе, а не боготворим их»². Оба рьяно выступают за «подобные» образы, верно передающие облик своих оригиналов. Более того, оба, вслед за соборным постановлением, признают возможность исполнения священных образов не только темперой на доске, но и из иных материалов: Иосиф вспоминает статую Христа, вылитую из меди кровоточивой женой, а Аввакум прямо цитирует материалы VII Собора: «Златоуст Великий пишет, и Дамаскин, и инии богословци: и восколиятельному образу кланяться повелевают Христову, и Богородичну, и святых всех... А медному, и серебряному, и на древе резному и паки подобает» (с. 215).

Оба автора считают «неистовые» и «нелепые» (в данном контексте эти слова являются синонимами) образа безблагодатными. «Неистовы ж и плохोписанный образ непотребен и противен есть первообразному», – пишет Иосиф Владимиров (с. 41). «И всякой иконе написанной, неподобной, кланяться не подобает»; «Аще нелепо вылит или вырезан, такому кланяться не подобает» – вторит ему протопоп Аввакум (с. 214, 215). С другой стороны, оба автора призывают принимать священные образы у иноземцев, если они написаны хорошо (по Владимирову) или подобно (по Аввакуму). Иосиф сообщал: «Аще у своеземцев или у иноземцов видаем Христов и Богородичен образ добре выдрукован или премудрым живописанием написан... мы такие благодетельныя вещи паче всех земских вещей предпочитаем... и приемлем Христово воображение на листех и на досках, любезно целуючи» (с. 50). Со своей стороны, Аввакум поучал своего адресата: «...аще иноверец напишет подобно, подобает поклоняться... А еже на бумаге, или на холсте образ Спасов или Пречистые Богородицы написан подобно, подобает кланяться» (с. 214). Протопоп выглядит даже

¹ Послание некоего изюграфа Иосифа к цареву изюграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу // Древнерусское искусство: XVII век. М., 1964. С. 5.

² Житие Аввакума и другие его сочинения / Сост., вступ. ст. и ком. А.Н. Робинсона. М., 1991. С. 209.

толерантнее царского иконописца, поскольку не предлагает уничтожить (выскребать, сжигать) «нелепые» образа: «Аще нелепо вылит или вырезан, такому кланяться не подобает, а безчестити и укоряти не подобает же, – велеть разумному переделать» (с. 215).

Столь неожиданное на первый взгляд сходство позиций вождя раскола и царского иконописца объясняется тем, что и Аввакум, и Иосиф опирались на одни и те же святоотеческие тексты. При этом оба они во главу угла ставили подобие изображения первообразу и применяли к иконе требование соответствия оригиналу. Критерием оценки иконописи у авторов Вселенского Собора служило ее соответствие натуре, т.е. видимому физическому образу. На соборе цитировались слова Иоанна, епископа Фессалоникского: «Мы делаем иконы тех, кои были людьми и святыми слугами Божиими и носили плоть; делаем это для того, чтобы напоминать об них и почитать их; и потому мы не делаем ничего неприличного, изображая их такими, какими они были... мы изображаем в телесном виде не бестелесных каких-либо существ <...> Если же мы делаем иконы... Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа; то мы изображаем Его так, как Он был видим на земле и обращался между людьми, а не так, как мы представляем Его в божественном естестве»¹. Фактически к иконе прилагали критерии портрета, причем не только в изобразительном, но и в богословском плане: и на портрете, и на иконе воплощается только телесный облик оригинала, а душа человека и божественное естество Христа одинаково неизобразимы².

Однако телесный облик Христа и святых Иосиф Владимиров и протопоп Аввакум представляли весьма по-разному. Если первый акцентировал «живоподобие» и красоту, то второй – «тонкостность чувств», которую он связывал с праведной жизнью. В «Беседе о внешней мудрости» протопоп писал: «Воззри на святые иконы и виждь угодившая Богу, како добрыя изуграфы подобие их описуют: лице, и руже, и нозе, и вся чувства тончава и измождала от поста, и труда, и всякия им находящая скорби. А вы ныне подобие их переменили, пишете таковых же, якоже вы сами: толстобрюхих, толсторожих, и ноги и руки яко стульцы» (с. 256–257).

Надо подчеркнуть, что как Иосиф Владимиров, так и протопоп Аввакум оставались в рамках канонического понимания иконного образа, которое изначально было реалистичным или даже натуралистичным. Протопоп отмечает «небылицы» в облике святых на современных ему иконах – «власы простерты» или «скудные ризы»; точно так же позднее Евфимий Чудовский упрекал иконописцев за то, что они пишут Богородицу с непокрытой головой, в то время как на самом деле она «не хождает простовласа»³. Именно этот реализм служил залогом истинности («истовости», «подобности») образа. Тот же Евфимий сурово критиковал иконографию «Предста

¹ Деяния Вселенских соборов. Т. IV: VI собор. VII собор. СПб., 1996. С. 473.

² Широко распространенное в современной литературе мнение о том, что икона изображает горный мир и «обожженных» персонажей, с богословской точки зрения является ересью, заклеянной еще на VII Вселенском соборе. Подробнее см: *Бусева-Давыдова И.Л.* К проблеме канона в православном искусстве // «Искусствоведение» 2/02 (XX). М., 2002. С. 269–278; *Мусин А.Е.* К вопросу о догматической и канонической оценке русского церковного искусства XVIII–XIX веков // Там же. С. 279–302.

³ *Евфимий Чудовский.* Вопросы и ответы из русской иконописи // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина.* М., 1003. С. 54.

Царица» за то, что Богоматерь представлена там в царских ризах как Царица Небесная. Он напоминал, что «в сем мире» Дева Мария ходила в багряной одежде, а «каковые же одежды тамо имать, никто человек вестъ» (там же).

Главное расхождение между Аввакумом и Иосифом в действительности заключается только в представлениях о конкретных физических особенностях Христа, Богоматери и святых. Для Иосифа все святые наделены полноценной телесной красотой: «и якови быша в древнем, тако и в новой благодати мнози святии мужеска полу и женска видением были благообразны» (с. 58–59). Лик Христа он называет «пресветлым и радостотворным» (с. 52) и считает, что изображение Девы Марии, написанное евангелистом Лукой, отличалось красотой и точностью «яко в зеркале» (с. 60–61). Для Аввакума же телесность ассоциировалась с «никонианством»: «Есть же дело настоящее: пишут Спасов образ Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя...» (с. 253). Для него также не осталась незамеченной близость новых типажей к иноземным портретам: «Да уже тому, отче Ионо, со фряжских книг книги печатают, таковы же и иконы делают. Немцы, ведь, иконам не кланяются, токмо свои образы пишут; каковы сами волосаты, таковы и образы счиняют... Иные Христов образ и Богородичен пишут неподобно, но тело-бо-тело: и тучно, и волосат и, яко немчин, Христов образ написан» (с. 214–215). И если Иосиф пишет о «постном и умерщвленном» лике Христа с возмущением, видя в нем принижение достоинства оригинала, то Аввакум, наоборот, обнаруживает в нем сходство с натурой и «тонкость чувств».

Повторим, что оба полемиста сходятся в безусловно главном: образ должен максимально точно воспроизводить физические характеристики оригинала. Л.А. Успенский в известной работе «Искусство XVII века: расслоение и отход от церковного образа» подметил ориентацию Иосифа Владимировича и его сотоварища Симона Ушакова на жизненные реалии, но осудил ее как проявление римокатолицизма. По мнению Л.А. Успенского, икона выходит за пределы естественного восприятия и не может быть уподоблена зеркалу, отражающему лишь то, что доступно человеческому зрению, чувству и разуму¹. Однако в данном случае этот автор выражает лишь свою субъективную точку зрения, не соответствующую учению Вселенских соборов и отцов церкви. Так, по мнению патриарха Никифора (IX в.), идеальной иконой является именно зеркало: «Икона Христа прямо и непосредственно при первом взгляде представляет нам облик Его и вызывает в памяти, потому что на ней мы видим, как в зеркале, Самого изображаемого»².

Полемике между Иосифом Владимировичем и протопопом Аввакумом нельзя воспринимать как конфликт канонически-православного и неканонически-католического подхода к иконному образу или даже как противостояние нового и традиционного способов изображения. Аввакум готов был принимать иконы на бумаге

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М., 1997. С. 408–409.

² Творения святого отца нашего Никифора, архиепископа Константинопольского. Минск, 2001. С. 495.

(то есть гравюры) и на холсте, даже написанные иноземцами. Единственный пункт расхождения – выбор «модели»: скорбно-аскетичной или жизнерадостно-полнокровной. Надо думать, что если бы Симон Ушаков изобразил Христа изможденным аскетом в бедной одежде, протопоп счел бы такую икону «подобной». Таким образом, противостояние двух идейных противников во многом оказывается мифом. Культура XVII столетия обладала большой цельностью, что и обеспечило продолжение традиций мастеров Оружейной палаты в творчестве старообрядческих иконописцев Нового времени.

Ю.В. Веретенова
(Вологда)

ИКОНЫ XVII – XVIII ВЕКОВ ИЗ ДЕРЕВЯННОЙ КАЗАНСКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА ПОРОШИНО ШЕПЯКОВСКОЙ ВОЛОСТИ ВОЛОГОДСКОГО УЕЗДА ВОЛОГОДСКОЙ ГУБЕРНИИ

В собрании Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея заповедника хранится целый ряд памятников, поступивший в 1928 году из церкви во имя Казанской Богоматери села Порошино Шепяковской волости Вологодского уезда. Сохранившиеся до наших дней иконы из этого храма представляют собой фрагменты некогда единого художественного комплекса конца XVII – начала XVIII века.

Церковь во имя Казанской Богоматери была домовою церковью помещиков в усадьбе Порошино и имела три престола (в холодной – во имя Казанской Богоматери с приделом Николая Чудотворца, в теплой – во имя Живоначальной Троицы с приделом прп. Варлаама Хутынского).

В 1916 году Алексей Непеин обследовал церковь и опубликовал в известиях ВОИСКА статью о ней, подробно описав местоположение, историю создания, архитектуру, интерьер и состояние сохранности¹ [1]. Непеин изучил опись церкви за 1809 год, хранившуюся в начале XX века в каменной Троицкой церкви села Становое, к которой в 1823 году была приписана деревянная Казанская церковь. В описи датой основания храма значится 1724 год, но не указан источник, из которого священник, составивший опись, взял эти сведения. А. Непеин предположил, что церковь была основана раньше, в 1680-1691 годы, в пользу чего говорит и архитектура и иконографическое сходство некоторых икон с иконами из Владимирской церкви в Вологде, которые относятся к середине XVII столетия. Кроме того, А. Непеин приводит сведения из «Книги Преосвященного Гавриила Архиепископа Вологодского и Белозерского, с окладной церковной десятины 199 (1691) года», где говорится, что Казанская церковь в 1691 году платила дани по архиепископской грамоте оброку 25 копеек. В описи и в помяннике владельцев церкви указан храмоздатель – стольник Михаил Васильевич Трусов. Кроме него перечисляются его отец Василий, дед Косьма,

¹ Непеин А. Деревянная церковь на Севере // Известия ВОИСКА. Вып. 3. Вологда, 1916. С. 66-71.

брат Лавр. Среди икон А. Непеин упоминает древний образ Богоматери Казанской: «В иконостасе с прекрасными гладкими колонками коринфского ордена интересна икона Казанской Божией Матери, местно чтимая и чудотворная. Живопись очень интересная и старинная. Жаль, что богатой серебряной ризой закрыты части изображения». В «Акте о приемке от общины верующих имущества ликвидируемой Казанской церкви Вологодского уезда Шепяковской волости» от 18 октября 1928 года среди предметов историко-художественного значения, передаваемых в Госмузей, под номером 17 значилась «икона Казанской Божьей Матери в деяниях с двенадцатью клеймами ремесленных писем конца XVII – XVIII начала веков с утратами в разных местах» без оклада. Кроме иконы Богоматери Казанской с чудесами из Порошинской церкви в Вологодский музей поступили еще две иконы Богоматери Казанской, в том числе икона 1706 года с надписью о заказчиках на обороте: стольнике Михаиле Васильевиче Трусове и его жене Парасковии Ивановне¹ [2]. Вероятно, постройку деревянного храма, связанного с именем М.В. Трусова, можно отнести к концу XVII – началу XVIII века. Возможно, что во второй половине XVII века на этом месте стояла другая церковь или в имении существовала домовая церковь с храмовым образом Богоматери Казанской с чудесами, принадлежавшем уже тогда роду Трусовых, которые владели Порошино до середины XVIII века.

К началу XVIII века относятся такие иконы из Казанской церкви, как «Плач Богородицы при кресте», «Душа чистая», «Рождество Богородицы», «Семь спящих отроков эфесских», «Преподобный Нил Столбенский», «Преподобный Галактион и Герасим Вологодские».

А.А. Галашевич
(Москва)

НЕКОТОРЫЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ. (НА ПРИМЕРЕ МОСКВЫ И ТВЕРИ)

С началом правления на Руси императора Петра I наступила так называемая эпоха Нового времени, прекратившая многовековую традицию развития русской архитектуры, продолжавшей во многом ориентироваться на наследие Византии. Произошло это практически сразу, вдруг, чему в немалой степени способствовали неоднократно повторенные указы императора о повсеместном запрете каменного строительства кроме Санкт-Петербурга. Нельзя сказать, что традиции средневекового зодчества исчезли полностью. Многие продолжали все еще сохраняться, точно так же как нельзя утверждать, что западноевропейское зодчество, активным приверженцем которого был Петр Алексеевич, легко и быстро утвердилось на Руси. Нельзя так же утверждать, что петровские указы о запрете каменного строительства прекратили всякое строительство. Во-первых, надо было завершать ранее начатые строения

¹ ВОКМ 10100 Икона «Богоматерь Казанская». 1706 г.

храмы, а во-вторых, центральные административные органы не в состоянии были отследить исполнение этих указов на просторах России в условиях ограниченной информации. Не зря же указы были несколько раз (по крайней мере, трижды) повторены. Сейчас очевидно, что каменное строительство на местах не прекратилось, а лишь в значительной мере сократилось. Высшие представители государственной власти в своих владениях и монастыри продолжали строить. По самым осторожным подсчетам только в одной Москве в годы действия указов о запрете каменного строительства было возведено и освящено более десятка храмов.

На первый взгляд может показаться, что указанные причины привели к тому, что «распалась связь времен». Однако это далеко не так. На просторах необъятной России начали складываться те условия, которые привели к образованию на местах огромного числа различных традиционных черт в архитектуре, которые, на наш взгляд, определяют часто как школы, что совершенно неверно. Вопросам становления местных архитектурных форм в настоящее время посвящено много публикаций, в том числе и наших, рассмотрены они и в ряде диссертаций. Памятники на местах начала XVIII столетия дали прекрасные образцы местного творчества, как в конструктивном построении объемов и форм, так и особенно в декоре. Заметим, что подобные явления местного творчества прослеживаются и в иконописи. Проблема эта далеко не исчерпана и еще долго будет привлекать внимание исследователей, хотя за последние годы внимание к ней несколько сократилось, чему есть вполне объяснимые причины.

В рамках настоящего сообщения мы не в состоянии показать особенности регионального архитектурного творчества в России. Эта большая работа, надеюсь не отдаленного будущего, тогда насколько велико различие одного региона от другого можно наглядно показать на примере двух городов: Москвы, переставшей на какое то время быть столицей государства Российского, и Твери, лежащей между Москвой и Петербургом и, следовательно, находившейся под пристальным бюрократически-административным вниманием и иными веяниями, исходившими из старой и новой столиц.

В самом начале XVIII столетия в Москве произошло знаковое событие для русской архитектуры. Со строительством церкви Архангела Гавриила или Меншиковой башни в 1705 -1707 годах зодчим Иваном Зарудным при участии мастеров из Италии (а также Д. Трезини), по заказу А.Д. Меншикова, закончилась эпоха «нарышкинского барокко». На смену ему пришло барокко европейское¹. Над Москвой поднялась оформленная в стиле барокко шестиярусная башня с позолоченной фигурой ангела на 30-ти метровом шпиле. Башня высотой 81 метр, превышала колокольню Ивана Великого. Иголоподобный шпиль, характерный для голландского и датского зодчества, в русской архитектуре применялся впервые. Не случайно И.Э. Грабарь считал Меншикову башню «одним из величайших произведений русского зодчества всех времен», хотя прямо сказать русского в ней было очень мало. Башня недолго простояла в своем первоначальном виде. Летом 1723 года во время пожара шпиль и деревянные перекрытия сгорели, и 50 колоколов сорвались вниз. В необычной высоте башни «под

¹ Русская архитектура первой половины XVIII века / Под ред. И. Э Грабаря. М., 1954. С.56– 92.

колоколы» и главным образом непривычных для русского человека формах церкви тут же при пожаре усмотрели «промысел Божий».

В какой мере можно считать Ивана Зарудного автором церкви Архангела Гавриила, учитывая присутствие при нем итальянских мастеров и Д. Трезини, притом, что других его построек мы не знаем¹? Зарудный в Москве сделал головокружительную карьеру. С 1707 года и до конца жизни он был руководителем «Изуграфской конторы Приказа духовных дел», в сферу деятельности которой входил надзор не только за иконописанием, но и за другими сферами художественной жизни; с 1721 года эта должность определялась как «суперинтендант Канцелярии Изуграфств исправления Правительствующего Синода». Остается загадкой, в какой мере он выступал как зодчий в России, что построил еще, кроме великолепных многочисленных иконостасов и триумфальных арок. После публикаций И.Э. Грабаря, выстроившего стройный «зрительный ряд» круга архитектурных шедевров Москвы, так или иначе соотнесенных им с именем Ивана Зарудного, вопросы авторства, практически, не поднимались, так же как долгое время не ставилось под сомнение авторства церкви Иоанна Воина на Якиманке, отнесенной Грабарем к творческому наследию Зарудного.

Заметим, что в публикациях по храму Иоанна Воина вкралась досадная ошибка, не раз повторенная в изданиях. Принято считать, что наводнение, свидетелем которого был Петр I, увидевший затопленный храм проезжая мимо, случилось весной 1709 года. Тогда же он дал указание построить церковь на новом месте, пообещав вклад на её строительство и план. Трудно представить, что в течение одного года на строительство храма был дан план, собраны необходимые средства и начались работы. В 1709 году Петр I в Москве отсутствовал. Он находился на театре военных действий, что подтверждено документально². Царь последний раз был в Москве в 1702 году и уехал из столицы в конце апреля³, а вернулся сюда только вскоре после Полтавской победы. Вероятно, именно в 1702 году и случилось наводнение, подмывшее основание церкви, свидетелем чего он стал⁴. Если приять во внимание такую поправку, то начало подготовки к строительству церкви Иоанна Воина, для чего требовался сбор громадных денег, приобретение земельного участка под строительство и продолжительный периода на подготовительные работы, обретает вполне реальные временные границы. Иначе говоря, и средства от царя, и план, коль таковой он сочинил, были даны в храм задолго до того, как начались строительные работы по церкви Архангела Гавриила (Меньшиковой башни), вскоре после того как в 1700 году освятили церковь Панкратия, находившуюся близ Сухаревой башни и имевшей аналогичный развитый карниз над четвериком и полукружное подвышение над фасадами по центру. Наличники же над окнами церкви Панкратия оставались с килевидными навершиям «нарышкинского» типа. Отдельные черты архитектуры Меньшиковой башни появились не вдруг. Наши исследования церкви Иоанна Воина не дали окончательного ответа относительно

¹ Там же.

² *Масси Р.К.* Петр Великий. Смоленск, 1996. С. 295–296.

³ Там же.

⁴ Москва. Энциклопедия. М., 1980. С. 446.

авторства этого памятника¹. Ясно лишь, что И. Зарудный не мог им быть. Собственно говоря, нас для данного сообщения это меньше всего интересовало. Главное, что на рубеже XVII–XVIII веков в Москве появился вполне определенный круг памятников, у которых четверик завершался не кокошниками, а циркульным навершием и получил многопрофильный карниз. Заслуга И.Э. Грабаря в том, что он первым уловил эти изменения, очертил круг этих памятников, правда, появление их связывал с деятельностью И.П. Зарудного, что не соответствует действительности.

Помимо трех упомянутых храмов – Панкратия, Иоанна Воина, Архангела Гавриила – в этот круг Грабарь включил башни и церковь Андроникова монастыря, соборы Заиконоспасского и Варсонофьевского монастырей, надвратную церковь Донского монастыря, церковь в селе Таболове и даже попытался связать с этим кругом церковь в Дубровицах. Нам нет нужды уличать ученого в тех неточностях, которые были им сделаны. Грабарь вполне справедливо отметил как явление возникновения на московской почве вполне определенных памятников, появившихся под влиянием западной архитектуры и получивших вполне определенные особенности, которые Москва восприняла. Эти новшества рассыпались по Подмосковию, приковали к себе внимание многих зодчих: церкви Михаила Архангела в селе Никольском (Никольское–Архангельское) (1748– 1773)²; Петра и Павла в усадьбе Ясенево (1751)³; Успенская в селе Андреевском Коломенского района (1770)⁴, и даже проникли в провинцию, найдя прямое повторение в церкви Богоявления в Калуге (не сохранилась)⁵.

Совсем иначе обстояло дело в Твери⁶. «Тверь старая, Тверь богатая» слишком много утратила на протяжении XVII века. В разграбленной польско-литовскими нашествиями, не в пример другим регионам страны, тверской земле и её городам на протяжении более полувека не велось никакого строительства. Во второй половине XVII века в только начавшемся возрождаться крае последовало новое опустошение. Патриарх Никон вывел мастеров каменщиков и строителей на работы в возводимые им монастыри. Его примеру последовал царь Петр I, который не только запретил каменное строительство, но буквально опустошил тверские земли на строительные кадры. Если к этому добавить неурожайные годы и моровые поветрия, пронесшиеся над тверским краем в XVII столетии, то станет вполне понятно, почему на этих обширных землях в течении многих лет не появлялось ничего оригинального, строили с оглядкой на Москву, Ярославль и Кострому с получением оттуда мастеров, подчас далеко не

¹ *Галашевич А., Максимова Г., Полунина К.* Церковь святого мученика Иоанна Воина на Якиманке в Москве. М. 2010 (в печати).

² Памятники архитектуры Московской области / Под общей редакцией Е.Н. Подъяпольской. М., 1975. С. 16 (Далее ПАМО); Памятники архитектуры Московской области. Иллюстрированный научный каталог / Под общей реакцией Е.Н. Подъяпольской. Вып. 1. М., 1998. С. 19-21.

³ *Паламарчук П.* Сорок сороков. Окраины Москвы. Инославие и иноверие. Т. 4. М., 1995. С. 110 -112; Памятники архитектуры Москвы. Окрестности старой Москвы (юго-восточная и южная части территории от Камер-Коллежского вала до нынешней границы города). М., 2007. С.308-314.

⁴ ПАМО. М., 1975. С.205.

⁵ *Николаева М.В.* Каменных дел подрядчик Григорий Емельянов сын Деминский: заказы на строительные работы 1-ой трети XVIII века // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XVI–XX вв. Вып. 8. М., 2010 (в печати).

⁶ Вопросы становления местных особенностей тверской архитектуры были впервые рассмотрены нами в диссертации: *Галашевич А.А.* Культурная архитектура Тверского края XVIII века. К проблеме местных традиций зодчества. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М.,1983.

лучших. Хорошо подготовленные строительные кадры из Кашина из семей Шарутиных, Огурцовых, Кашкиных и др., были подчинены Приказу каменных дел и выполняли государственные заказы¹.

Массовое возобновление каменных работ в начале XVIII века, строительство храмов в тверских городах в большинстве своем произошло сравнительно поздно – в конце 1720 – 1730-х годах. Так, например, в Твери именно в эти годы были построены подряд три церкви – Воскресения Христова или Трех Исповедников (1728-1731, перестроена в XIX веке); Рождества Христова, что в Рыбаках (1729-1743, перестроена в XIX веке), Троицы за Волгой (1733-1737)². Четвертый храм – Рождества Богородицы в селе Городня на Волге (конец XIV – начало XV века) – получил в 1745 году трапециевидную и колокольню, в формах и декорациях повторивших городские храмы³.

Среди храмов Твери наиболее сохранилась церковь Троицы за Волгой. Две другие сильно перестроены и только наши наблюдения, сделанные в процессе реставрации и исследования памятников другими специалистами позволили за последние годы проследить их идентичность. Наше мнение разделяет и тверской архитектор-реставратор В.В. Курочкин, обследовавший церковь Троицы за Волгой в процессе подготовки эскизного проекта для его реставрации (не осуществлен). Вот, что он пишет по этому поводу: «Все упомянутые церкви одного типа – «восьмерик на двусветном четверике», из чего следует, что этот тип стал основным в каменном строительстве послепетровского времени (в Твери – А.Г.). Развитие стиля довольно заметно. Белокаменные наличники ц. Троицы за Волгой значительно сложнее, светотени живописнее, рисунок богаче, чем у всех предшествующих храмов. На этом и завершается полет творческой фантазии мастеров». «Нельзя объединить их понятием традиционности так же, как и нельзя отнести их к нарышкинскому московскому кругу. Оторвавшись от одного, они не сумели стать настолько самостоятельными по своему содержательному облику, чтобы обособиться в самостоятельную группу с индивидуальными признаками», заключает исследователь, ссылаясь на нашу диссертацию и далее продолжает: «Неповторимой особенностью для тверской архитектуры в ц. Троицы за Волгой являются головки ангелов, помещенные во фронтонах наличников трапециевидной, первого и второго ярусов четверика и апсиды. Интересно, что из памятников тверского зодчества XVIII века этим же отмечен дом на углу улиц Нахимова и Горького, построенный в 1786 г. Семеном Арефьевым, внуком Матвея Арефьева. Возможно, здесь имеет место семейная традиция. Ц. Троицы за Волгой является интереснейшим памятником русского зодчества, близким к сооружениям петровского времени, в котором сохраняется традиция древнерусской орнаментики XVII в. Построенная соратниками Петра I, Матвеем и Алексеем Арефьевыми, она является уникальным сохранившимся памятником в г. Калинин

¹ Успенский А.И. Столбцы бывшего архива Оружейной палаты. Вып. 3. М., 1914. С.704.

² Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Тверская область / Отв. ред. Г.К. Смирнов. М., 2002. С. 738-740, 758-759, 760 -763.

³ Галашевич А.А., Колтакова Г.С. Храм Рождества Богородицы в Городне на Волге. М., 2004. С. 176-179.

(Твери – А.Г.)¹». Этот тип ярусной церкви стал доминирующим на большинстве тверских округов, получив самые разнообразные «нарышкинско-барочные» узоры, в чем можно углядеть как косность строительной фантазии, так и её полет, ограниченный местными традициями.

Мы не случайно обратились в нашем сообщении к теме исследования памятников архитектуры рубежа XVII–XVIII веков, взяв в качестве примера два «контрастных» круга памятника Москвы и Твери. Наглядность разнообразия этих памятников настолько очевидна, что не требует разъяснения. С другой стороны, это показывает неисчерпаемые возможности для исследователей русской архитектуры XVII–XVIII столетий.

О.А.Дьяченко
(Москва)

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОРОЧЕСКОГО ЧИНА ИКОНОСТАСА СОБОРА СПАСО-ЕВФИМИЕВА МОНАСТЫРЯ

Пророческий чин иконостаса собора Спасо-Евфимиева монастыря 1660-х годов относится к типу поясных чинов и тем самым является традиционным и даже архаичным для своего времени. Помимо того, что поясные пророческие чины продолжали создаваться на протяжении всего XVII века наряду с ростовыми, на выбор поясного формата для чина собора Спасо-Евфимиева монастыря мог повлиять предшествующий иконостас собора XVI века и расположение тябел в нем.

Пророческий чин включал в себя изначально 19 икон, из которых сохранилось 17. Количество икон согласуется с вероятными размерами соборного иконостаса. Прежний, существовавший до 1660 года иконостас, согласно Описной книге монастыря², также включал 19 икон в пророческом ряду. Чины, включающие именно 18 пророческих фигур, встречаются нечасто, но известен, по крайней мере, еще один пример в Суздале – чин Зчатъевской церкви Покровского монастыря по описи 1597 г.³.

Состав чина из Спасо-Евфимиева монастыря достаточно традиционный. В среднике помещен обычный для поясных чинов образ «БогоматерьЗнамение». Слева располагались изображения Давида, Илии, Моисея, Захарии Первосвященника, Иеремии, Даниила, Исаяи, Иезекииля и Аввакума; справа – Соломона, Иакова, Елисея, Михея, Наума, Гедеона, Захарии Серповидца.

Сопоставление состава суздальского пророческого чина с двумя иконостасами середины XVII века показывает особенно большое сходство, несмотря на меньшее число пророческих фигур в этих чинах. Это два 17-фигурных чина – собора

¹ Курочкин В.В. Историческая записка по памятнику архитектуры 1734-1737 гг. – церкви Троицы за Волгой в городе Калинин. Калинин 1987. (Личный архив В.В. Курочкина; Архив Вознесенского Оршина монастыря.)

² Описная книга суздальского Спасо-Евфимиева монастыря 1660 г.// Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета. Владимир, 1878. Т. 2. Прилож. С. 4.

³ Лелекова О.В. Пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря// Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1973. Вып. 28. С. 171-172.

Новоспасского монастыря 1650 года и Успенского собора Московского Кремля 1653 года. В них совпадает 12 фигур пророков, по большей части соответствующих двенадцатифигурному чину Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря 1425-1427 годов. Из оставшихся фигур суздальского чина двое (Наум и Захария Серповидец) входят в состав чинов XVII века, первый – Новоспасского монастыря, второй – Успенского собора.

Расстановка икон пророков в ряду является предположительной, отчасти основанной на пометах XIX века на оборотной стороне некоторых икон. Однако и в этом отношении прослеживается определенная связь с чинами новоспасского и успенского иконостасов. Прежде всего, слева во всех трех чинах помещены Исая, Моисей, Даниил, Аввакум, справа – Иаков и Гедеон. Кроме того, в чинах Новоспасского и Спасо-Евфимиева монастырей в левой части ряда находятся Иезекииль и Иеремия, которые в Успенском соборе размещаются справа. Положение отдельных фигур пророков также находит соответствия в некоторых случаях. Так, в суздальском и успенском чинах к краям ряда отнесены изображения двух юных пророков – Аввакума и Захарии Серповидца, следуя сложившейся к XVII веку традиции их размещения в ряду. С чином Успенского собора совпадает положение вторых от центра фигур – Илии слева и Иакова справа. С чином Новоспасского монастыря подобных совпадений не наблюдается.

Большая часть надписей на свитках пророков в суздальском чине представляет собой вариации известных пророческих текстов. При этом варианты текста зачастую совпадают с текстами пророков в чине Успенского собора Московского Кремля (свитки Давида, Захарии Серповидца и других).

Таким образом, иконографические особенности пророческого чина из Спасо-Евфимиева монастыря (прежде всего состав чина и выбор текстов) позволяют, несмотря на поясной формат, рассматривать его в ряду других чинов XVII века как один из наиболее близко стоящих к чину Успенского собора Московского Кремля.

Н.Н. Ермакова
(Москва)

НОВООТКРЫТАЯ ИКОНА «ПРЕПОДОБНЫЙ СИМЕОН СТОЛПНИК, С ЖИТИЕМ» 30-х ГОДОВ XVIII ВЕКА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ: СТИЛЬ И ОПЫТ АТРИБУЦИИ

Сообщение посвящено новооткрытой иконе «Преподобный Симеон Столпник, с житием», обладающей уникальной иконографической программой и выделяющейся замечательной манерой исполнения. До раскрытия из-под записей этого образа¹ в научный оборот были введены три житийные иконы преп. Симеона: из местного ряда церкви св. Симеона в Великом Устюге второй половины XVI века (ГТГ), из церкви Рождества Иоанна Предтечи «на Волге» в Угличе второй половины XVII

¹ Реставрация проведена реставратором высшей категории В.Д. Сарабьяновым.

века(УГИАХМ) и тверская икона 1713 года (ЦМиАР). Несмотря на различные по составу житийные циклы, во всех трех памятниках в качестве литературной основы использован текст жития, написанный Антонием и входящий в Великие Минеи Чети митрополита Макария.

Житийный цикл иконы из частного собрания состоит из 12 клейм: «Начало индикта», «Рождество», «Пострижение св. Симеона», «Св. Симеон обвѣзѣ тело свое вервию и от нея изгни тело его», «Игумен обрѣтает св. Симеона в колодце и возвращает его в монастырь», «Св. Симеон приобщился Святых Таин», «Св. Симеон повеле создати столп на нем же молитися и стояти», «Св. Симеон виде диавола искушение», «Чудо о черве, превратившемся в жемчуг», «Покаяние разбойника Анафана, и Перская царица прислала сына своего ко св. Симеону благословения ради», «Покаяние Мины диакона и исцеление больного», «Погребение св. Симеона». Желая изобразить как можно больше событий, художник применил оригинальный приём размещения в некоторых клеймах по два разных чуда святого.

В иконографической программе помимо традиционного жития св. Симеона использована новая редакция, созданная св. Димитрием Ростовским: два из шести чудес (о разбойнике и Марфе) взяты из жития Антония, четверо остальных (о черве, превратившемся в жемчуг; о царице Перской; о диаконе Мине; о пресвитере) – из сочинения святителя Димитрия. Уникальными для житийной иконографии св. Симеона являются также три клейма с изображением его рождества и искушения дьяволом (описание этих событий встречается только у св. Димитрия без упоминания первоисточника) и иллюстрация начала индикта в первом клейме, отразившая почитание Симеона Столпника как летопроводца.

Происхождение иконы неизвестно, поэтому стилистический анализ позволил не только датировать икону, но и локализовать место ее создания. Мастер иконы, работавший в провинции, отталкивался от произведений мастеров Оружейной палаты второй половины XVII века. Некоторые базовые элементы – колористическое решение, цвет фона, композиция, трактовка пейзажа – встречаются в ряде памятников последней трети XVII столетия.

Вместе с тем, приемы изображения архитектуры и письмо ликов находят аналогии среди московских и региональных икон начала-первой трети XVIII века. Сходные элементы архитектурных кулис встречаются в иконе «Богоматерь Владимирская, с чудесами» Кирилла Уланова (ПЗИХМЗ), иконе среднерусского происхождения «Святой Иоанн Воин, со сценами жития» (ЦМиАР), северной «Модест патриарх Иерусалимский, в житии» (частное собрание). Новгородская икона «Мученица Анастасия, с житием» второй четверти XVIII века (собрание К.В. Воронина) близка по цветовому решению фона и одеждам персонажей. На иконе «Избранные Святые жены в молении Спасу Вседержителю» второй четверти XVIII века из Каргополя использован аналогичный тип ликов округлой формы с тёмной карнацией и не очень яркими плавями на выпуклых частях лица – прием, пытавшийся воспроизводить живоподобие. Близка по манере исполнения ликов также костромская икона «Пророк Илия, с житием» (собр. К.В.Воронина).

Среди похожих по принципам построения пространства и передачи пейзажа – два московских образа: «Апостол Андрей Первозванный, со сценами жития» 30-х годов XVIII века (собрание В.А. Бондаренко) и «Мученица Стефанида» второй четверти столетия (частное собрание), а также несколько икон, происходящих из Переславля-Залесского: «Богоматерь Иерусалимская» 1706 года, «Богоматерь Курская Коренная» первой половины XVIII века, «Николай Чудотворец, с житием» первой половины XVIII века, «Свв. Сергий и Никон Радонежские Чудотворцы» около середины столетия.

Значительное количество памятников переславского происхождения, живопись которых имеет точки соприкосновения с данной иконой, позволяет сделать предположение о происхождении образа из Переславля Залесского. Культура этого провинциального города, который был одним из самых значимых духовных центров страны, тяготела к московской традиции. В XVII столетии здесь было развито иконописание, существовали династии иконописцев, активно сочетавших принципы стиля Оружейной палаты и местных традиций. Соединение столичных и провинциальных приемов хорошо заметно в исследуемой иконе, особенно в изображении архитектуры. Возможно, что икона предназначалась как храмовый образ для церкви св. Симеона Столпника в Переславле.

Подводя итог, можно сказать, что икона была написана не ранее второй четверти XVIII века. Это отчасти подтверждается литературной основой житийного цикла, опиравшегося на текст редакции св. Дмитрия Ростовского, сочинения которого стали популярными примерно в это время.

С.П. Заиграйкина
(Москва)

ЦИКЛ «АКАФИСТ БОГОМАТЕРИ» В СТЕНОПИСИ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ИКОНОГРАФИЯ И МЕСТО В СИСТЕМЕ РОСПИСИ 1642-1643 ГОДОВ

Стенопись Успенского собора Московского Кремля, за исключением росписи алтарной преграды и нескольких композиций в жертвеннике, нижнем Похвальском и Петропавловском приделах, в основе относится к XVII веку. Она сильно потерта, красочный слой местами утрачен до рисунка, фрагменты некоторых композиций воссозданы по иконным образцам XVII столетия. Тем не менее, система росписи и ее замысел в целом сохранились без изменений.

Прототипом для нее, предположительно, послужила предшествующая роспись храма 1513-1515 годов. Однако вопрос о соответствии стенописи XVII века древним образцам до сих пор остается открытым.

Предметом настоящего доклада избран один из пяти циклов, входящий в состав росписи Успенского собора, – «Акафист Богоматери», расположенный на южной, северной и частично западной стенах храма, во втором ярусе снизу, между сценами Семи Вселенских соборов и протоевангельским циклом.

Нас привлекли три аспекта темы: происхождение акафистного цикла в стенописи Успенского собора Московского Кремля, его иконографические особенности и место в системе росписи 1642-1643 годов.

Согласно прочно утвердившемуся в отечественной историографии мнению, традиция изображения Акафиста на Руси восходит ко второй половине XV века, связана с установлением праздника Похвалы Богоматери и введением соответствующей богослужебной практики. Между тем, традиция иллюстрированных Акафистов на Руси, видимо, имеет более глубокие корни и, очевидно, восходит к XIV столетию. Первый иллюстрированный цикл Акафиста Богоматери на русской почве мог появиться в 1344 году в росписи Успенского собора Московского Кремля, выполненной приглашенными митрополитом Феогностом константинопольскими мастерами. Присутствие Акафиста Богоматери в росписи древнего Успенского собора XIV столетия могло стать весомым основанием для перенесения его в стенопись обновленного храма 1475-1479 годов. Таким образом, обращение мастеров XVII века к этой теме на следующем этапе украшения храма, оказывается, данью давно установленной традиции.

Иконография Акафиста Богоматери на Руси обладает значительным своеобразием по сравнению с византийскими произведениями на данный сюжет. В ее формировании важное место занимают икона «Похвала Богоматери, с Акафистом» третьей четверти XIV века из Успенского собора Московского Кремля и акафистный цикл в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря 1502-1503 годов. С незначительными вариациями схемы клейм иконы и ферапонтовских фресок повторялись в большинстве русских памятников XVI-XVII веков на данный сюжет. Между тем, за несколько веков они претерпели некоторые изменения. Некоторые иконографические новшества появились во второй половине XVI столетия. Однако более существенные перемены в иконографии богородичного гимна пришлось на XVII столетие. Новая иконография Акафиста Богоматери, вероятно, впервые была представлена в храмовом образе Благовещенского собора Московского Кремля иконе «Благовещение, с Акафистом» первой четверти XVII века. Она прочно утвердилась в памятниках первой половины – середины XVII столетия. Иконографические схемы иконы «Благовещение, с Акафистом» полностью повторены в акафистном цикле Успенского собора Московского Кремля 1642-1643 годов. Между тем, успенский Акафист имеет необычный состав. Цикл состоит из семнадцати композиций, соответствующих восемнадцати песням богородичного гимна. Иллюстрации к первому (кондак 1 «Взбранной воеводе ...») и второму (икос 1 «Ангел предстатель...») стихам Акафиста объединены в одну композиционную группу. Семь песен (кондак 5 «Боготечную звезду узревшее волсви», кондак 6 «Проповедницы богоноснии бывшее волсви», икос 6 «Воссиявше во Египте просвещение истины», кондак 7 «Хотяще Симеону от нынешнего века преставится», икос 9 «Ветия многовещанная», кондак 11 «Пение всякое побеждается», кондак 12 «Благодать дати восхотев») не иллюстрируются. Ни в одном из монументальных акафистных циклов XVI-XVII веков подобное сокращение состава сцен не встречается. Нетрадиционным является так же ленточное расположение цикла на стене. Акафист Богоматери образует один ярус

росписи, равный другим четырем по масштабу и месту, занимаемому в общей системе декорации храма. Для сравнения, все предшествующие и последующие успенскому Акафисту циклы доминируют в стенописи храмов, как правило, представляют сложные композиции из нескольких (два, а иногда три) рядов; помещаются не только на стенах, но так же столпах, сводах храмов.

Предположительно, сокращение числа композиций в цикле Акафист Богородицы и места, которое он занимает в стенописи 1642-1643 годов, вызвано усложнением общего замысла росписи XVII века и необходимостью ввести в нее дополнительные циклы. Однако более уверенно судить об этом можно будет после проведения комплексного исследования и анализа всей росписи Успенского собора Московского Кремля.

Ю.Н. Звездина
(Москва)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ РОЗЫ В ИКОНАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – XVIII ВЕКА

В русских иконах второй половины XVII века появляется много непривычных сюжетов и деталей. Мы предлагаем уделить специальное внимание присутствующей в некоторых образах, в том числе принадлежащих традиционной иконографии, новой акцентированной детали – цветку розы. В исследованиях последних лет уделялось внимание теме Розария и переводу его в сферу русской иконописи (см.: *Тарасенко Л.П.* К вопросу об истоках иконографии «Богородица Звезда Пресветлая» // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2004. С. 73 – 80). Однако при тесной связи с Розарием особенности появления цветка розы в иконах XVII – XVIII столетий этим, конечно, не ограничиваются. Попробуем рассмотреть изображение цветка по преимуществу вне пределов темы Розария.

В широко известной иконе работы Симона Ушакова 1668 года «Насаждение древа государства Российского» («Похвала Богородице Владимирской») ветви раскидистого древа несут и плоды – виноградные грозди, и цветы – красные розы. Мы не будем касаться сложного богословского и идеологического смысла этой композиции, многократно привлекавшей внимание исследователей. Отметим только, что, пожалуй, это наиболее ранний образ, в котором так акцентировано изображение цветущих роз. Как известно, общий мотив древа здесь восходит к традиционной иконографии «Древа Иисусова». Оно преобразовано в образ Древа жизни, вечно цветущего и плодоносящего. Средоточие древа – главная святыня и защитница Российской земли, «Владимирская» икона. Символические плоды – виноград, обозначающий Христа и евхаристию, и розы, в западной традиции чаще всего относящиеся к Деве Марии. В традиции русской иконописи они не просто появляются как некое новшество, но сразу – как смысловой акцент (крупная яркая роза помещена мастером в центре ствола, от нее расходятся пышные ветви древа).

Изображение «Древа Иессеева» в русской церковной живописи XVII – XVIII веков в ряде случаев трансформируется, превращаясь иногда в новую, необычную иконографию. Одна из таких «трансформаций», возникшая в провинции, – икона «Похвала Богоматери с Акафистом» конца XVIII – XIX в. из собрания Нерехтского филиала Костромского музея-заповедника (см.: Каткова С.С. «Похвала Богоматери с Акафистом» в иконографии XVIII – XIX веков // II Научные чтения памяти И.П. Болотцевой. Ярославль, 1988. С. 70–80). Она во многом восходит к иллюстрациям печатных Евангелий второй половины XVII века, включающим необычную для русской традиции композицию «Древо Иессеево», распространенную, впрочем, в католическом искусстве: Древо увенчано Распятием, в центре Древа – Мария с Младенцем (или Богоматерь на полумесяце). У корня Древа по обеим сторонам – Адам и Ева, ствол вырастает из фигуры лежащего Иессея. Но если в упомянутых иллюстрациях из Евангелий ветви Древа не имеют цветов, то здесь, на нерехтской иконе, они процветают яркими связками и гирляндами, в которых преобладают пышные розы. И действительно: композиция преобразована из «Древа Иессеева» в «Похвалу», а розы и другие яркие цветы соответствуют текстам прославляющего Богоматерь Акафиста.

Необычно изображение цветов на иконе «Богоматерь с Младенцем на престоле» конца XVII века из собрания Музеев Московского Кремля. Прежде она являлась центром пророческого ряда в Вознесенском соборе Вознесенского монастыря. Богоматерь держит в руке большую белую лилию с тремя цветками на одном стебле, Христос – ветвь с тремя красными розами. С одной стороны, необычные детали можно попытаться объяснить влиянием киевских изданий – так, два популярных в свое время сборника проповедей Антония Радивиловского акцентируют тему этих цветов. Первая книга – «Огородок Марии Богородицы» 1676 года, посвященная Богоматери, имеет титульный лист с гравюрой, где представлен Христос, собирающий лилии, в соответствии с мистичеки истолкованным образом жениха (Небесного жениха, Царя Небесного) из «Песни Песней». Вторая книга – «Венец Христов» 1688 года, посвященная Иисусу Христу, с титульным листом, украшенным большим венком из крупных роз с шестнадцатью священными сюжетами в их сердцевинках. В текстах обеих книг многократно используется сложная символика цветов (в первую очередь, соответственно, лилии и розы).

Автор упомянутых сборников проповедей, как и другие духовные писатели той эпохи, использовал западные тексты, переводя их в сферу православной культуры. Розовый венок из «Венца Христова», несомненно, восходит к традициям изображения католического Розария с пятнадцатью тайнами. Однако новая композиция, украсившая книгу, получилась иной по смыслу, при всей очевидности источника.

Образ Богоматери с розами в католической традиции связан не только с темой Розария (как известно, в XVI веке образ Розария был возвеличен благодаря победе над турками при Лепанто, и во многих храмах появляются капеллы и статуи Мадонны Розария). То же столетие отмечено чудом явления Девы Марии Гваделупской и возникновением ее нерукотворного образа. Как сообщают западные источники середины XVII века, в 1531 году Богоматерь явилась крестьянину-индейцу близ Мехико.

Чудесное свидетельство истинности этого явления – расцветшие зимой розы, завернутые Девой в плащ, на котором запечатлелся ее образ. По желанию Богоматери, на холме, где расцвели розы, был возведен храм. Вслед за тем, в Латинской Америке и в Испании самое широкое распространение получил образ Девы Марии Гваделупской, чаще всего скульптурный, в роскошных одеяниях, украшенный драгоценностями. С чудесным явлением Богоматери в Мексике связывают укрепление и широкое распространение христианства: небывалое количество индейцев-язычников добровольно обратилось к вере.

Казалось бы, вряд ли столь далекие события могли как-то сказаться в России второй половины XVII столетия. Однако здесь стоит вспомнить широкое распространение гравюр (образ Девы Марии Гваделупской получил повсеместную известность еще и благодаря тиражам). Разные континенты (и конфессии) могли быть связаны, например, посредством одной и той же книги, которая обнаруживается и в одной из библиотек представителей ученого российского духовенства, и в Европе, и в латиноамериканских землях (см., например: *Звездина Ю.Н.* Книга из библиотеки Стефана Яворского – “*Pia desideria*” Германа Гуго // *Иноземцы в России в XV – XVII веках. Сборник материалов конференций 2002 – 2004 гг. М., 2006*).

Нельзя утверждать, что появление роз в иконах, прославляющих Богоматерь, в России второй половины XVII – XVIII в. связано именно с чудесными цветами и нерукотворным образом Девы Марии Гваделупской. Нельзя связывать их и только с Розарием. Однако в результате обращения к особенностям изображения розы в христианском искусстве указанного времени мы не можем относить появление этого цветка в русской иконе исключительно к теме возрастания декоративного начала.

С. С. Каткова
(Кострома)

ИКОНОСТАСЫ И ИКОНЫ В ХРАМАХ МАКАРЬЕВО-УНЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В 1613 ГОДУ

Государственный архив Костромской области хранит опись имущества монастыря за 1613 год¹. Опись была известна составителю «Летописи Макарьево-Унженского монастыря И.К. Херсонскому, опубликовавшему в ней некоторые сведения о монастырских строениях и экономике обители². Состав икон в иконостасах не привлек его внимания.

Опись на долгие годы выпала из поля зрения исследователей, так как оказалась переплетенной в приходо-расходные книги монастыря. После трагического пожара костромского архива в 1982 году, многие документы оказались утраченными, а уцелевшие нуждаются в реставрации. Сотрудники архива тщательно описывают

¹ Книги описные желтовоцкого монастыря лета 7121 году июля 6 день. ГАКО. Ф. 1486. О. 1. Д. 1.

² *Херсонский И.К.* Летопись Макарьево-Унженского монастыря Костромской епархии. Кострома. 1888-1892.

сохранившиеся документы. Так в уцелевшей приходо-расходной книге монастыря им удалось обнаружить данную опись.

Опись составлена по случаю передачи имущества вступающему в должность настоятеля игумену Зосиме. По сути это приемо-сдаточный акт, который обычно составлялся при новом настоятеле. Опись краткая, но из нее становится ясно экономическое состояние монастырского хозяйства и состояние его строений, ризницы, иконного и книжного собрания. Указаны некоторые имена вкладчиков и их вклады: *«ризы безинные царя Ивана Васильевича всея Руси, ветхи»*. Есть вклады сподвижников Ивана Грозного Андрея Клешина и Ивана Выродкова. То есть в XVI веке обитель была известна в Москве. Чудотворцу Макарию молились, слали вклады, почитали его задолго до официального причисления к лику святых в 1619 году.

На 1613 год в обители были два деревянных храма: холодный, преподобного Макария чудотворца, и Троицы с приделом Флора и Лавра и трапезой. Оба шатровые, но в первом « кровля сгнила и обваляся».

Иконостас Макарьевской церкви был четырех ярусный. *«Деисус и праздники на одних на девяти досках, пророки в стену на одной доске»*. В местном ряду: *«образ Макария с деянием на золоте, да образ Спасов Деисус пядница на золоте, а у него десеть венцов золоченых (ба)сменных... Да образ пречистые Богородицы в киоте местной на краске, а у него пелена зендинная, обложен крашениной. Да образ Спасов, да две иконы Никиты Переславского пядницы на золоте»*.

«Двери царские с евангелисты на краске, а на сиверских дверях благоразумный разбойник, на краске».

Очевидно, вплотную к иконостасу с правой стороны находилась гробница Макария, так как иконы у гроба перечислены справа в ряд с местными. *«Да у чудотворцова гроба образ местной чудотворца Макария на празелени, стоячей, венец обложен серебром басмяна, да праотца, да крест серебром золочен. Образ чудотворца Макария пядница с деянием, на празелени. Да образы складни путные Пречистые Богородицы да Николы чудотворца обложен серебром басмяным»*.

В церкви Троицы иконостас в пять ярусов: *«Деисус, праздники, пророки и праотцы на одних досках стоячие, на празелени. Двери царские с евангелисты и сень, на празелени. В местном ряду образ Троицы, на празелени, образ Макария с деянием, на золоте, в киоте; да у него прикладу три цаты серебряны, две позолочены и третья не золочена. Образ чудотворца Николы, на золоте, резной, с затворы с деянием»*. Сколько икон в Деисусе не указано, остается предположить, не писаны ли они в каждом ряду на одной доске. И вообще иконостас не широк, если в местном ряду всего две иконы и скульптура Николы в киоте со створами.

В приделе Флора и Лавра двери царские на празелени и местный образ Флора и Лавра. На чем писан не помечено. В трапезе этого храма Деисус три образа в киоте: Спасов образ, пречистые Богородицы да Ивана Предтечи.

В алтарях храмов и придела запрестольные богородичные иконы и кресты. В церкви Макария двусторонний образ Богоматери Одигитрии на золоте, сзади Никола. Крест запрестольный, на празелени. В церкви Троицы за престолом образ Богородицы

Воплощение, да крест запрестольный, на празелени. В приделе за престолом образ пречистой Богородицы. Иконография не указана.

Как видим иконное собрание не велико. Окладов дорогих тоже нет. И сами храмы невелики, придел вообще по ширине равен только одним царским вратам и храмовой иконе.

В описи 1613 года впервые фигурирует икона Одигитрии, которая позднее получила название Макарьевская¹. Она стояла в церкви Макария слева от царских врат, в киоте и только у нее была пелена и перед ней свеча, поставление Захара Шумалкина. Икона писана на краске (т.е. на охре), сзади обложена крашениной. Все украшения и дорогой оклад на ней появились после пребывания иконы в Москве. Это единственная икона из данной описи, которую удалось сохранить даже после трех сокрушительных пожаров в обители: 1630, 1669, 1761 годов.

Работавший в монастыре иконописец Артемий Катунец считал ее произведением древних греческих иконописцев и отказывался даже касаться ее для поновления. В 1716 году икону поновил Кирилл (в монашестве Корнилий) Уланов, бывший игуменом в соседней Кривозерской пустыни под Юрьевцем. А в 1858 году ее расчищали и поправляли иконописцы Максим Евстафьев Солобанов с сыном Иваном и Егор Евграфов Корсаков. Последний поправлял личное, а Солобановы одежды. Не им ли принадлежит единственный известный список с иконы, названной Макарьевской, из церкви Рождества Христова в городе Макарьево? Чудотворная икона при закрытии монастыря исчезла.

Н.И. Комашко
(Москва)

НОВООТКРЫТЫЕ ПОДПИСНЫЕ ИКОНЫ МАСТЕРОВ КОНЦА XVII – СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА В ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ

Значение подписных работ для истории русской иконописи позднего Средневековья и Нового времени трудно переоценить. Эти произведения являются надежными вехами в изучении как общих стилистических изменений, происходивших с течением времени в русской иконе, так и при определении индивидуального творческого почерка отдельных мастеров. За последнее время подобные произведения стали объектом пристального внимания частных собирателей русской иконы. И если работы с автографами мастеров XVII столетия оказались сосредоточены, главным образом, в музейных собраниях, и новые находки здесь сравнительно редки, то имена иконописцев XVIII столетия, включая самый первый их ряд, в частных собраниях представлены гораздо полнее.

В сообщении дан обзор ряда подписных работ иконописцев конца XVII – середины XVIII века, выявленных в частных собраниях. Самые ранние из них принадлежат художникам Оружейной палаты – Тихону Филатьеву и Никите Рожкову.

¹ *Тарасенко Л.П.* История древней макарьевской иконы // Губернский дом. № 4. Кострома, 1999. С. 34-37.

Небольшая икона Тихона Филатьева «Покров Богоматери» написана художником в 1692 году и отличается оригинальностью иконографического решения. В верхней части композиции Богоматерь представлена фронтально, держащей в руках покров, который широко раскинулся в стороны до стен храма, покрывая собой сонм ангелов, что прямо соотносится с западной иконографией *Madonna della Misericordia*.

Икона «Святые Иаков Перский, Ефрем Сирий и Фекла» Никиты Рожкова датирована 1700 годом. Это первое и пока единственное выявленное произведение мастера, о котором были известны лишь скудные документальные сведения, относящиеся к началу XVIII столетия. Он числился иконописцем Оружейной палаты и был, очевидно, сыном знаменитого царского изографа костромского происхождения Сергея Васильева Рожкова.

Чрезвычайно интересна икона «Собор архангелов», выполненная в 1707 году неким игуменом Дионисием по заказу торопецкого жителя Михаила Яковлева Туфанова, которая показывает явную связь своего автора с традициями иконописной мастерской Оружейной палаты. Удалось выяснить, что игумен Дионисий – это Дорофей Иванов, священник Торопецкой Воскресенской церкви, работавший в конце XVII века вместе с осташковцем Фомой Потаповым, представителем известной династии Сергиевых Потаповых, отдельные представители которой состояли на службе в Оружейной палате. Кисти Дорофея Иванова принадлежит также образ «Спас Нерукотворный» из собрания ГТГ, где он указал только свое имя. Также к кругу его произведений можно отнести икону «Богоматерь Абалацкая» 1686 года из семьи Н.П. Лихачева, известную по фотографии начала XX века. Интересно, что икона «Собор архангелов» была написана в тот год, когда ее заказчик, представитель обширного купеческого рода (одна из ветвей которого дала иконописную династию), стал градоначальником Торопца. Выявление круга произведений Дорофея (Дионисия) Иванова дает возможность говорить об очень хорошем уровне иконописания в Торопце в конце XVII – начале XVIII века, где тогда же работали иконописцы Туфановы, тесно связанные, как и Дорофей, с московской Оружейной палатой.

Иконописец новгородского Архиерейского дома Никита Левитов до недавнего времени был известен по одной подписной, но не датированной иконе «Благовещение» из ГРМ, а также по упоминанию в документах за 1734 год. В частных собраниях было выявлено еще два подписных произведения этого мастера, созданных, очевидно, несколько ранее «Благовещения», о чем говорят стилистические сдвиги в сторону восприятия барокков этой иконе. К новооткрытым относятся «Сретение» 1722 года, следующее традициям Оружейной палаты, и «Богоматерь Знамение» – не имеющая даты точная копия с новгородского чудотворного образа. Интересно то, что последняя икона стоит в целом ряду однотипных произведений, созданных преимущественно во второй половине 1720-х годов мастерами новгородского Архиерейского дома (Георгий Алексеев и его сын Никита Георгиев, Тимофей Семенов Дьяконов, Василий Нерещецкий), некоторые из которых, как и Никита Левитов, переехали в Санкт-Петербург. Очевидно, всплеск интереса к теме новгородских святынь был связан с возведением в 1725 году на Новгородскую архиепископскую кафедру Феофана Прокоповича, сподвижника Петра и выдающегося церковного идеолога того времени.

Санкт-Петербург относился к Новгородской епархии и воспринимался как преемник и наследник древнего русского города. В нем фактически проживал Новгородский архиепископ. Для новопостроенных столичных храмов целенаправленно создавались списки с чудотворных новгородских икон – Богоматери Знамение, Богоматери Тихвинской, Николы Дворищенского.

Большая храмовая икона «Спас на престоле, с избранными святыми», созданная в 1725 году, имеет автограф мастера Алексея Лобанова. Очевидно, это сын иконописца из Каргополя Никиты Алексеева Лобанова, известного исключительно по документам конца XVII века. Образ имеет неподписную, но абсолютно идентичную по манере письма и размерам пару – «Богородица Всех скорбящих Радость» редкого варианта иконографии, восходящего к гравюре Леонтия Бунина, где Богородица с Младенцем изображена сидящей на престоле в верхней части композиции. Иконы очень оригинальны по колористическому решению и усвоению приемов мастеров Оружейной палаты. Обе они дают очень яркое представление о характере иконописания в Каргополе в первой четверти XVIII века, еще вполне традиционном и, одновременно, вырабатывающем собственные своеобразные черты.

Влияние барокко в русской иконе, прежде всего, проявилось в работах столичных мастеров, где типичные черты стиля хорошо реализовались уже во второй четверти XVIII столетия. Многие иконописцы этого времени были детьми изографов Оружейной палаты, однако документальных сведений о них почти не имеется. К числу таких мастеров относится сын иконописца Якова Иванова Молчанова Дмитрий Молчанов, отец русского портретиста второй половины XVIII столетия Григория Молчанова. Ранее художник был известен только одной работой – «Избранные святые» 1734 года, редкому примеру, отразившему стилистику рококо. Вновь открытая икона «Богородица Боголюбская, с избранными святыми», не имеющая проставленной даты, гораздо ближе стилю барокко по своему художественному языку.

Одна из интереснейших и плодovitых фигур этого времени – Василий Иванов Василевский. В частном собрании была выявлена имеющая его автограф икона «Святитель Иоанн Златоуст», где святой изображен на фоне панорамы Константинополя. Этот памятник по стилю живописи хорошо вписывается в широкий круг произведений московских мастеров того времени, таких, как Артемий Гусятников, Егор Иванов Грек, Иван Александров и др., чему соответствует и указанная на нем дата – 1734 год. Икона также перекликается и с некоторыми известными работами самого художника, творчество которого отличалось неоднозначностью и разнообразием стилистических решений от традиционного направления, продолжавшего традиции Оружейной палаты, до открыто проевропейской живописной манеры. При этом эволюции от традиционного к новаторскому направлению в его работах не наблюдается, оба варианта сосуществовали в его творчестве одновременно, так же, как параллельно использовались темпера и масляная техники письма.

Наиболее радикальное восприятие европейских художественных принципов и техники письма в середине XVIII века присуще иконописным работам братьев Мины и Федота Колокольниковых, авторов великолепных иконостасов Николо-Морского собора в Санкт-Петербурге. Помимо монументальных ансамблей они, очевидно,

писали иконы и по частным заказом, свидетельством чего служит небольшой образ «Святитель Николай Чудотворец», подписанный Федотом Колокольниковым. Стилистика этой работы отражает предельную точку в процессе европеизации художественного языка русской иконы в рамках стилистики барокко, протекавшей на протяжении всей первой половины XVIII века в столичном искусстве.

А.Ю. Кондратюк
(Киев)

К ВОПРОСУ ИКОНОЛОГИИ И МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВЕ

К вопросу интерпретации богословского замысла монументального ансамбля церкви Спаса на Берестове 40-х годов XVII века обращались лишь отдельные ученые [2, 110-111; 3, 34-40]. В частности, отмечалось, что в системе росписей храма прослеживается четко спланированная концепция. Были выделены несколько изобразительных тем: евангельская нравоучительная; аскетическая покаянная; величальная патетическая. Обращалось внимание, что небольшие размеры храмового помещения требовали новых нестандартных подходов к моделированию художественной композиции сооружения. Однако на сегодняшний день проблема иконологии этого ансамбля далеко не решена. И она является многоаспектной. В свое время было распространено мнение, что росписи Спаса на Берестове не вызвали в Украине никакого заметного резонанса, и развитие живописи тут происходило уже иными путями [1, 15]. Мы, однако, не разделяем эту точку зрения и считаем, что значение этих росписей не было оценено должным образом. Достаточно вспомнить хотя бы тот факт, что стенопись Спаса на Берестове – единственный целостный ансамбль эпохи Петра Могилы, выполненный в Киеве. Во всех остальных восстанавливаемых храмах (например, в Софийском соборе) Могила и приглашенные им мастера вынуждены были считаться с уже существующей живописью. В таких случаях невозможно было реализовать четко проведенную программу. В то же время в церкви Спаса полностью были выполнены новые росписи. В небольшом помещении храма было сравнительно легко реализовать целостную концепцию, которая неминуемо отобразила определенные исторические реалии. Все это делает живопись храма чрезвычайно важной для выявления особенностей не только художественной, но и духовной культуры могилянского времени.

Набор сюжетов и размещение основных композиций в системе росписей храма вполне соответствуют византийской традиции. Это и изображения Христа и Богородицы в разных изводах на ключевых местах. Это и традиционный праздничный цикл. В росписях внутреннего нартекса представлен страстной цикл. Иконография всех этих сюжетов была вполне сложившейся. Многочисленные образы святых, представленные на разных конструктивных частях храма, в большинстве своем были не характерны для украинского искусства предшествующих периодов, но в византийском

и поствизантийском искусстве они были достаточно распространены, и иконография их была не нова. Оригинальность росписей Спасского храма – не в иконографических нововведениях, и не в манере письма, дающей возможность найти аналогии в монументальной живописи других регионов: росписи церкви Св. Николая в Верии (Греческая Македония, вторая половина XVI века), церковью Спаса и Св. Стефана в Несебре (Болгария, первая половина XVII века), церкви Трех Святителей и монастыря Голия в Яссах (Румыния, первая половина XVII века). Эти примеры можно приумножать. С точки зрения стилистики росписи Спаса на Берестове не были чем-то оригинальным и в целом отражают общий достаточно высокий уровень поствизантийской живописи конца XVI – первой половины XVII века. Оригинальным был богословский замысел храма, в котором сложное содержание выражено в традиционных сюжетах и формах.

Обращает на себя внимание то, что в храмовом ансамбле настойчиво повторяются некоторые сюжеты. Дважды повторен сюжет храмового праздника – композиция «Преображение» находится над дверным проемом во внешнем нартексе и на восточной стене внутреннего нартекса. В помещении внутреннего нартекса продублирована деисусная композиция: Деисус в виде Триморфона с собором Небесных Сил представлен на своде внутреннего нартекса и еще раз – там же, ниже, в верхней части восточной стены (известная композиция с портретом Петра Могилы). Фигура Христа Великого Архиерея этой последней композиции находится точно под медальоном с изображением Христа на своде нартекса. И эти изображения размещены по центральной оси храма.

Несколько раз в стенописи представлен образ Христа Эммануила: в композиции «Богородица Знамение» на своде над центральной апсидой, на плоскости, образованной нервюрными ребрами. И рядом – образ Спаса Эммануила в центральном медальоне свода. Эти изображения также размещены по центральной оси храма. В типе Эммануила Христос изображен также в композиции «Спас Недреманное Око», находящейся на одном из ключевых мест – в верхнем регистре южной стены нартекса. Еще один иконографический тип Христа представлен в композициях «Святой Убрус» и «Святое Чрепие», находящихся в центральном регистре на противоположных стенах внутреннего нартекса (южной и северной). Обращает на себя внимание также обилие изображений Небесных Сил. Это не только грандиозная деисусная композиция с собором Небесных Сил на своде внутреннего нартекса, к которой принадлежат также композиции «Собор архангела Гавриила» и «Собор архангела Михаила» в верхних регистрах северной и южной стен. Это и изображения архангелов Гавриила и Михаила по сторонам Богородицы Знамение на своде алтаря. А также особо репрезентативные фигуры этих архангелов на откосах входной арки из внутреннего нартекса в церковь. Поскольку упомянутые сюжеты находятся на наиболее благоприятных для осмотра местах, можно говорить о сознательном желании расставить определенные акценты.

В первую очередь выявлена идея, непосредственно связанная с посвящением храма празднику Преображения – идея нетварного света, преобразования человеческой плоти Христа. Разрабатываемая в учении исихазма, она воспринимается христианской традицией как залог будущего преобразования человека. Один из основателей исихазма

– Св. Григорий Палама изображен на оконном откосе в алтарной части храма. На откосах ниши северной стены внутреннего нартекса представлены также образы Космы Маюмского и Иоанна Дамаскина, составивших каноны празднику Преображения.

Единение человека с Господом происходит также в таинстве Евхаристии. Эта тема в стенописи храма выражена во многих сюжетах. Одновременно выявлена тема Боговоплощения, к которой добавлен мотив славословия, воспеваемого евхаристической Жертве Небесными Силами. Так, композиции «Соборов архангелов» символически представляют темы Боговоплощения и поклонения Жертве. Дополнительным мотивом темы Боговоплощения тут выступает предвечный совет Небесных Сил. Смысловый центр евхаристической темы – росписи центральной апсиды, где изображена Служба Святых Отец: в торжественном богослужении с рипидами участвуют архангелы Михаил и Гавриил, представленные в дьяконских облачениях по сторонам престола. Таким образом, Небесные Силы сослужат Христу в таинстве Евхаристии.

Композиции свода алтарной части «Богородица Знамение» и «Спас Эммануил» выражают тему Боговоплощения и предвечного существования Христа. В соединении с евхаристической, эта тема выражена и в композиции «Спас Недреманное Око» южной стены внутреннего нартекса. Все эти богословские идеи обозначены в известной греческой надписи, размещенной на восточной стене внешнего нартекса вокруг оконного проема: *«Петр Могила, архиерей Божий, поднес и сей храм, и себя самого Господу Владыке и окончил сей достославный и приснопамятный дом, выведши его из забвения, перстами греков написав славу, которую Ты, Безначальне, стяжал крестным страданием посреде земли; ибо в храме Божиим всякий славу приносит. Ты убо утверждай своды неба и тяжесть земли Твоею дланию содержи, содержи и сей дом навсегда нерушимым, во славу Твоя державы. В лето от Рождества Иисуса Христа 1644 ноемврия 16»*. Очевидно, что речь идет о Христовой искупительной жертве и Славе Господней – Небесных Силах.

Отражение в росписях евхаристической темы традиционно для христианского искусства. Но каждая эпоха дает свою интерпретацию этой темы. В росписях храмов Киева разных исторических эпох представлены разные ее варианты: и символический (София Киевская, первая половина XI века, Михайловский Златоверхий собор, начало XII века), и непосредственное изображение Литургии с четкой конкретизацией момента и своеобразным комментарием к догматической символике (росписи Великой Успенской и Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской лавры, первая треть XVIII века). И в каждом случае была акцентирована богословская проблематика, актуальная для своего времени. Сегодня наши представления о художественной культуре Киева первой половины XVII века очень приблизительны. Надеемся, что дальнейшие исследования дадут возможность показать тесную связь между богословием могилянкой эпохи и росписями церкви Спаса на Берестове.

1. Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1988. – 288 с.

2. *Кабанець Є.П.* Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. // Історія релігій в Україні. Матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11-13 травня 1998 року). – Львів: Логос, 1998. – С. 110-111.

3. *Кабанець Є.П.* Світильник, сяючий в п'яті... // Людина і світ. – 2003. - №. 8-9. – С. 34-40.

Т.В. Котрелёва
(Москва)

ВНОВЬ ОБРЕТЕННЫЙ ШЕДЕВР СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ИКОНОПИСИ. ИКОНА «СВЯЩЕННОМУЧЕНИК АФИНОГЕН, ЕПИСКОП ПИДАХФОЙСКИЙ, В ЖИТИИ» ИЗ СОБРАНИЯ Н.П. ЛИХАЧЕВА

Широкую известность эта икона приобрела в 1906 году благодаря монохромному воспроизведению в атласе академика Н.П. Лихачева «Материалы для истории русского иконописания». Особую ценность иконе придает автограф мастера, расшифрованный Лихачевым в комментариях к таблицам: «Вславу с(вя)тыя ЖивоНача//Льныя Тр(ои)цы Отца ИСыНа ИС(вя)таго Д(у)ха // Івпрославленіє с(вя)таго с(вя)щенномученіка АнфиНогена // Идесяти ученикъ Его Написан сей с(вя)тый образъ от аДама Лета: 7324 // Отвоплощенія Б(о)га Слова: 1824 Года М(еся)ца Дека(м)бря: 17 Дня: Напа//Мять с(вя)таго Пророка Даниїла Ис(вя)тых триехъ отрокъ Ананиї азарїя и // Мисаила: Поусердію РомаНовскаГо Купца петра АфаНасьевича // Горбунова. Божією Помощію писаЛъ сію Икону // БорисоГлебскій Иконописецъ Ма//ксимъ Архиповскій».

Из авторской надписи следует, что образ был написан в городе Романове-Борисоглебске, ныне Тутаеве, потомственным иконописцем-старовером Максимом Федоровичем Архиповским (1784–1845). Заказал икону один из богатейших жителей Романова – Петр Афанасьевич Горбунов – в первой трети XIX века ему принадлежала крупнейшая в городе полотняная фабрика.

Изображения св. Афиногена по праву можно назвать редчайшими. При этом почти все известные нам иконы пидахфойского святителя созданы староверами. Однако малое число памятников может означать, что почитание св. Афиногена не было особо распространено и в старообрядческой среде.

Кроме этого, перед староверами-беспоповцами стояла проблема совершения церковных таинств, и в частности отпущения грехов. В данном случае именно св. Афиноген мог бы выступить особым небесным ходатаем о прощении прегрешений. Житие св. Афиногена повествует о том, как перед казнью святитель испросил у Господа право вымаливать прощение грехов всякому, кто лишь помянет пидахфойского святого. Таким образом, заказ иконы редкой иконографии мастеру-староверу, вероятнее всего, свидетельствует о принадлежности старообрядчеству самого П.А. Горбунова. Однако для проверки этого предположения необходимы дальнейшие архивные исследования.

Как сложилась судьба иконы св. Афиногена после передачи ее заказчику П.А. Горбунову – неизвестно. Возможно, она находилась в его домашней молельной. Но, как было сказано выше, в 1906 году образ был опубликован в составе коллекции академика Н.П. Лихачева (1862–1936). Заметим, что причины, по которым сам Горбунов или его наследники расстались с иконой, также требуют отдельного исследования.

Около 1893 года Н.П. Лихачев начал целенаправленно коллекционировать иконы для подготовки материалов по истории иконописи. «Летопись занятий Археографической комиссии» сообщает о необычайном многообразии источников пополнения его коллекции. Таким образом, только подробное изучение личного архива академика поможет выяснить, где, когда и у кого была приобретена икона св. Афиногена. С большой долей уверенности можно сказать лишь то, что образ появился в коллекции в промежутке времени около 13 лет: с 1893 до 1906.

В 1913 году собранные Лихачевым иконы общим числом 1497 были приобретены государством и легли в основу фонда Отдела древнерусского искусства в Русском музее императора Александра III. Однако, как выяснилось позже, образ св. Афиногена не вошел в их число.

Предпринятые попытки найти икону в музейных собраниях не дали никаких результатов. Это позволяло выдвигать самые драматичные предположения о судьбе памятника. Поэтому до настоящего момента образ св. Афиногена был известен только по монохромной иллюстрации из второй части атласа снимков. Именно это изображение неоднократно воспроизводилось исследователями в работах, посвященных данной иконе.

Однако в 2009 году исчезнувший памятник старообрядческой иконописи был обнаружен в храме Святителя Николая в Толмачах при ГТГ. Икона была передана в дар общине храма около 2004 года Ольгой Александровной Кавелиной (1916–2006). Ольга Александровна происходит из старого дворянского рода Кавелиных. Среди ее знаменитых предков по отцовской линии Дмитрий Александрович Кавелин (1778–1851), директор главного педагогического института, позднее Санкт-Петербургского университета, приходившийся Ольге Александровне двоюродным прадедом; его сын Константин Дмитриевич Кавелин (1818–1885), знаменитый писатель, юрист, психолог, этнограф и общественный деятель, приходился Ольге Александровне троюродным дедом; ее двоюродным дедом был архимандрит Леонид (Кавелин) (1822–1891) начальник Русской духовной миссии в Иерусалиме, наместник Троице-Сергиевой лавры.

По материнской линии прапрадедом Ольги Александровны был Савва Морозов. По этой «морозовской» ветке двоюродным братом Ольге Александровне приходился владыка Василий (Кривошеин), архиепископ Брюссельский и Бельгийский (1900–1985). Бабушка Ольги Александровны – Анна Тимофеевна (ум. в 1924) – происходила из старообрядческой семьи, но приняла единоверие, вступив в брак с Геннадием Федоровичем Карповым (1848–1890), будущим профессором русской истории. В числе их пятнадцати детей была Ольга Геннадиевна – мать Ольги Александровны, и родная тетка Наталья Геннадиевна (1873–1957 или 1958) – будущая жена академика Лихачева.

Николай Петрович Лихачев женился на Наталье Геннадиевне Карповой в феврале 1894 года. Супруги вырастили девять детей, но ни один из них не стал хранителем иконы св. Афиногена: образ в итоге оказался у племянницы Лихачевых – Ольги Кавелиной. Сейчас практически невозможно восстановить обстоятельства передачи редкого памятника старообрядческой иконописи из семьи Лихачевых в семью Кавелиных.

В 1956 году Ольга Александровна тайно приняла постриг с именем Серафимы. Скончалась инокиня Серафима 19 февраля 2006 года и была погребена в Оптиной пустыни. За несколько лет до смерти, около 2004 года, Ольга Александровна приняла решение передать образ св. Афиногена в храм-музей при ГТГ. По словам о. Алексея Лымарева, иерея храма свт. Николая в Толмачах, лично знакомого с инокиней Серафимой, матушка знала о высокой художественной ценности образа и хотела передать его именно в тот храм, где памятнику будет обеспечена должная сохранность. Сегодня икона хранится в алтаре храма и выносится для поклонения в день празднования памяти священномученика Афиногена, епископа Пидакфойского, 29 июля н. ст.

Главным мотивом своего произведения Максим Архиповский делает мученическую кончину святого за веру. Это очевидно из названия иконы: На верхнем поле в одну строку сделана надпись «ОБРАЗЪ СТРАДАНИЕ С(ВЯ)ТАГО С(ВЯ)ЩЕННО МУЧЕНИКА АНФИНОГЕНА ЕП(И)СК(О)ПА ПИДАХФИСИЙ(С)КАГО ИДЕСЯТИ ОУЧ(Е)Н(И)КЪ ЕГО».

Кроме этого, четыре клейма, повествующие непосредственно о мучениях святого и его учеников, выделены из общего ряда. Они вынесены в центральную часть средника и расположены по сторонам от фигуры епископа. Каждое из таких клейм повествует только об одном событии. Этим они отличаются от прочих житийных клейм, в которых скомпоновано по две или три сцены, последнее клеймо объединяет пять сцен.

Схема клейм.

Клеймо 1.

1а. Игемон Филомарх приказывает жителям Севастии принести жертвы языческим богам; 1б. Жрецы и язычники танцуют перед идолами; 1в. Воины Филомарха избивают христиан-севастийцев, отказавшихся совершить жертвоприношение.

Клеймо 2.

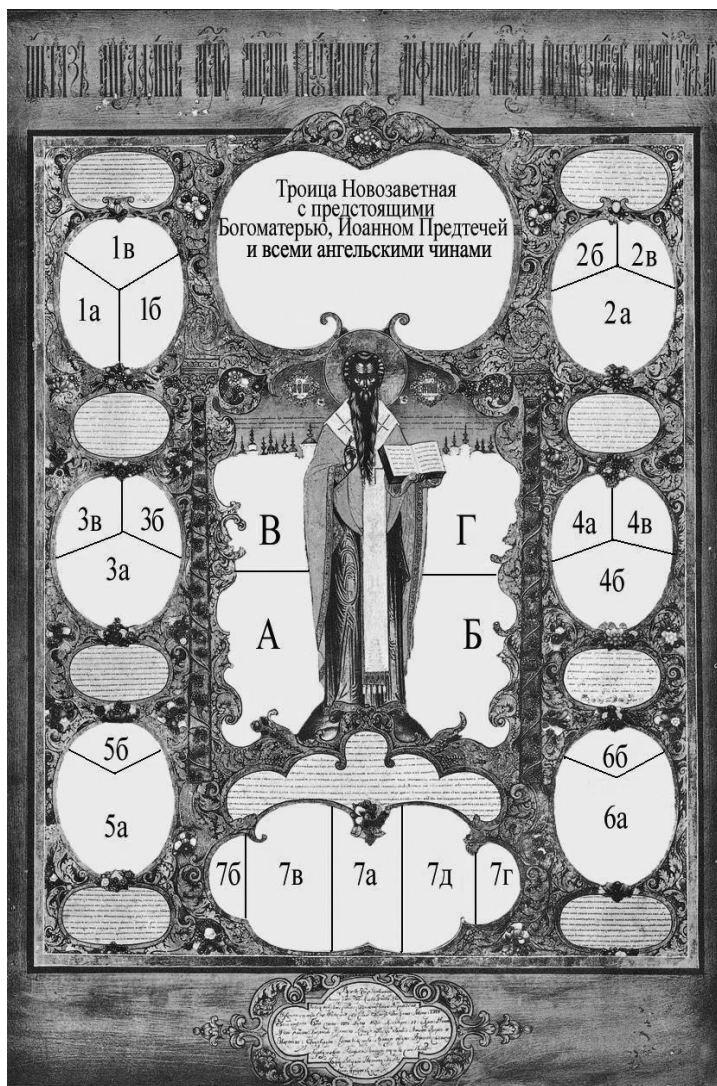
2а. Военачальник Николай предает св. Афиногена; 2б. Воины Филомарха скачут в Пидакфою; 2в. Воины арестовывают учеников св. Афиногена и ведут их в Севастию.

Клеймо 3.

3а. Св. Афиноген вопрошает Господа, где его ученики; 3б. Олениха лижет руки св. Афиногену; 3в. Некий человек рассказывает св. Афиногену об аресте его учеников.

Клеймо 4.

4а. Арест св. Афиногена в Севастии; 4б. Св. Афиноген обличает Филомарха; 4в. Св. Афиноген брошен в темницу к ученикам.



На этом повествование в овальных клеймах прерывается, и начинается чтение сюжетов в центральной части средника:

А) Св. Афиноген с учениками перед Филомархом в день казни; Б) Мучение десяти учеников на глазах св. Афиногена; В) Усекновение главы ученикам; Г) Мучение на дыбе св. Афиногена.

Далее продолжается чтение овальных клейм.

Клеймо 5.

5а. Избиение святого палками. Св. Афиноген взывает к Господу; 5б. Глас Божий раздается с небес.

Клеймо 6.

6а. Св. Афиногена ведут в его монастырь для казни. Ему на встречу выходит олениха и припадает к ногам святого. Епископ дает ей завет каждый год приводить олененка для заклания

на поминальной трапезе; 6б. Усекновение главы св. Афиногена.

Клеймо 7.

7а. Погребение св. Афиногена; 7б. Олениха приводит олененка к месту поминовения св. Афиногена и его учеников; 7в. Олениха с олененком припадают на колени во время чтения Евангелия на литургии; 7г. Человек закалывает олененка для поминальной трапезы; 7д. Поминальная трапеза.

Вновь обретенный памятник занимает в истории старообрядческой иконописи весьма значимое место. Подписная и датированная икона Максима Архиповского, одного из лучших романово-борисоглебских иконописцев, не только расширяет наше представление о творчестве мастера, но и является эталонным памятником при атрибуции икон данной художественной школы. В связи с этим необходимо провести тщательное изучение стилистических и технико-технологических особенностей памятника. Не меньший интерес представляет иконография образа. На сегодняшний день это единственная широко известная икона не только персонально посвященная свщмч. Афиногену Пидахфойскому, но и подробно рассказывающая о его житии. Эти факты требуют дальнейшего изучения, что позволит точнее оценить роль памятника в истории иконописи.

К ВОПРОСУ О КАРГОПОЛЬСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ШКОЛЕ

Каменные храмы Каргополья конца XVII–XVIII веков были впервые подробно опубликованы в книге Г.В. Алфёровой (Каргополь и Каргополье. М., 1973), после чего Е.В. Кудряшов (О каргопольской архитектурной школе XVII – XVIII вв. // Проблемы синтеза искусств и архитектуры. Л. 1985. Вып. 19. С. 85–94) поставил вопрос о существовании местной архитектурной школы. С тех пор ей не было посвящено специальных исследований, за исключением статьи М. В. Вдовиченко (Архитектура северных соборов XVII в. // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XVI–XX вв. Вып. 7. М., 2006. С. 27–62), указавшей на связь каргопольских храмов конца XVII века с постройками Холмогор. В предлагаемом докладе на основе значительно расширенного материала – неопубликованных архивных фотографий, материалов осмотра и фотофиксации сохранившихся памятников, новых данных по датировкам – предлагаются гипотезы и пути решения вопросов об особенностях развития каменной архитектуры Каргополья на протяжении конца XVII – XVIII столетий.

Предлагается выделить три периода развития местной архитектуры. Первый — 1670-е – 1690-е гг., включающий хорошо известные церкви: Рождества Богородицы (1678–1682), Благовещения (1682–1692) и Воскресения (1692–1722). Его главная характеристика – тонкий белокаменный резной декор. М. В. Вдовиченко делает вывод о том, что ряд мастеров строившей их артели работал также и в Холмогорах (церкви Троицы на Ухтострове, Бориса и Глеба в Нижних Матигорах). Тем не менее, в ее работе не приводится гипотез о происхождении мастеров. Сходство декора с одновременными памятниками Великого Новгорода (собор Деревяницкого монастыря) и Старой Руссы (Троицкая церковь) позволяет выдвинуть гипотезу связи каргопольских памятников с новгородскими, хотя детали этих контактов пока не ясны. Гипотеза представляется логичной, поскольку Каргополье до 1828 года входило в состав Новгородской епархии.

Второй этап является прямым хронологическим продолжением первого, но отличается от него практически полным отказом от декора. В нем предлагается объединить памятники 1700-х – 1740-х годов. В двух храмах этого времени, сохранившихся в руинах – Успенском соборе Ошевенского монастыря (1707–1734) и Троицкой церкви одноименного погоста (1744) – были найдены оригинальные объемно-пространственные формы копирования собора Соловецкого монастыря. (Этот сюжет подробно рассмотрен в статье автора доклада: Троицкий погост на Онеге и его архитектурный контекст // Памятники русской архитектуры и монументального искусства XVI–XX вв. Вып. 8. М., 2011. В печати). Интерес каргопольских мастеров к иконографии Соловецкого собора позволяет высказать предположение о том, что отказ от декора тоже был одной из черт, связывавших каргопольские постройки с этим образцом. Количество зданий второго этапа больше, чем первого: помимо упомянутых,

к нему относятся два ранних собора в пригородных монастырях (Спасо-Преображенском, 1707–1717 и Успенском, 1719–1730 – оба не сохранились), пять церквей в Каргополе и одна в селе Тихманга (все построены в 1730-е – 1740-е годы).

Памятники третьего периода характеризуется стилистическим разнообразием. Одна группа – церкви Воздвижения (1765, не сохранилась), Троицы (1767–1790) и Введения (1802–1808) в Каргополе, Входа в Иерусалим в Троицком погосте (1790–1799) и Вознесения в Тихманьге (1800, не сохранилась) – в той или иной степени ориентируются на предшествующие храмы Каргополя, хотя и не могут быть приписаны одной артели. В то же время собор городского Святодухова монастыря (1772–1797) и Троицкая церковь в селе Ухта (1797) не похожи на местные памятники. Этот период самый проблематичный, и пока представляется предпочтительным отказаться даже от предположений о происхождении артелей и мастеров.

В целом, пока не представляется возможным говорить о единой каргопольской архитектурной школе. В каменном строительстве здесь были перерывы, и нет уверенности в постоянном наличии местных строительных кадров, особенно во второй половине XVIII века. Тем не менее, каменные храмы Каргополя имеют определенное единство художественного облика, позволяющее говорить о местном вкусе. Во-первых, это уникальная тяга к многопрестольности и, как следствие, строительство монументальных храмов, в том числе приходских. Во-вторых, это ориентация на формы допетровского зодчества, делающие Каргополье самой архаической из всех региональных архитектур XVIII века. Здесь до конца столетия строились традиционные столпные храмы, и так и не появились восьмериковые композиции, а в декор практически не проникли формы маньеризма и барокко: на рубеже веков местная архитектура перешла от допетровских форм прямо в классицизм.

С.А. Мельникова
(Москва)

ПЕЙЗАЖ НА ИКОНАХ ТИХОНА ИВАНОВА ФИЛАТЬЕВА

Перемены, произошедшие в иконописи XVII века, касаются не только стиля в целом, но относятся также и к второстепенным деталям. Со второй половины столетия на иконах появляются сложные, мастерски исполненные и детально разработанные пейзажные фоны, хотя пейзаж как самостоятельный жанр получит распространение только с конца XVIII века.

Во второй половине XVII века мастерские Оружейной палаты Московского Кремля становятся крупнейшим художественным центром Московского государства. Все новшества в области искусства появляются прежде всего там, поэтому самый богатый материал мы находим именно в творчестве царских изографов.

Одним из самых выдающихся мастеров, на иконах которого часто встречается пейзаж, был жалованный иконописец Оружейной Палаты Московского Кремля Тихон Иванов Филатьев (упоминается с 1675 года, умер в 1731), сын иконописца Ивана Филатьева. Во многих его произведениях мы обнаруживаем пейзаж, выполненный в

единообразном стиле. Особенность стиля этого мастера заключается в том, что в эти ландшафты редко включаются архитектурные сооружения. Для таких пейзажей значительную роль играют высокие деревья, имеющие большое сходство с натурой. В таких ландшафтах уже нет и следа былых иконных горок. Практически во всех случаях, когда пейзаж представлен на его иконах (за исключением сцен «Богоявления»), он не выполняет задачи передать природное окружение, в котором происходила сцена, как это было на иконах Фёдора Зубова. Чаще всего он масштабно уменьшен по сравнению с фигурами и имеет некую самостоятельную ценность.

Важную роль в творчестве Тихона Филатьева играют иконы с изображениями Иоанна Предтечи, поскольку они предполагают включение пейзажа – «пустыни». На иконе «Иоанн Предтеча – Ангел пустыни» 1688-1689 годов из церкви Алексия Митрополита в Глинищах в Москве (ГТГ), пророк стоит на холме, за его спиной представлен значительно уменьшенный по масштабу пейзаж, в котором доминируют несколько крупных деревьев с густыми кронами. С левой стороны над ними видны пролетающие вдалеке птицы. Всё колористическое решение построено на градациях зелёного цвета (земля, кусты, листва) с вкраплениями коричневого (стволы). Тихон Филатьев не применяет приём, уходящий корнями в прошлое и любимый в поволжском регионе, – проработку листвы и стволов золотом или серебром.

На иконе «Иоанн Предтеча в пустыне, со сценами жития», 1688-1689 годов из церкви Св. Козьмы и Дамиана в Кадашах (ГТГ) пророк изображён в трёхчетвертном повороте вправо в молении к небесам, представленным в виде сегмента. Внизу справа – сцены жития, вписанные в контуры архитектурных сооружений, а слева – уменьшенный по масштабу пейзажный фрагмент. На переднем плане – пенёк срубленного дерева, возможно, это часть иконографии Иоанна Предтечи в пустыне, хотя возле него нет секиры и на нём сидит дятел. Далее, будто на втором плане, по сторонам находятся два больших дерева. За ними более низкие кустарники, а между ними небольшое озеро, в котором плавают лебеди. Природу населяет большое количество животных (слон, олень, верблюды, зайцы и другие). Некоторые из них бродят по этому лесу, некоторые подходят к озеру на водопой. Над кронами деревьев парят птицы, на ветке сидит филин.

Интересна икона «Святитель Николай Чудотворец и Иоанн Предтеча Ангел пустыни» (две отдельные иконы, происходящие из церкви Рождества Богородицы в Голутвине в Москве были соединены в одну в XIX веке) 1691 года (ГТГ). По композиции часть с Иоанном Предтечей напоминает образ из церкви Алексия Митрополита в Глинищах, который рассматривался выше: крылатый пророк стоит на холмах, в нижней части разворачивается уменьшенный по масштабу пейзаж, представленный с высокой точки зрения. Местность, как и на всех иконах Тихона Филатьева, представлена как «пересечённая», холмистая. Дерево у правого края включено в иконографический контекст: у его подножия лежит секира. Град, изображённый на дальнем плане, находится как будто в дымке. Схожую композицию имеет и левая часть иконы, на которой представлен святитель Николай. Пейзаж на иконах такого типа занимает ту часть, которую занимал бы очерченный позём.

На иконах Тихона Филатьева встречаются и другие примеры, когда святой изображается подобным образом, с пейзажем вместо «позёма». Так, подобную композицию имеет икона «Преподобный Михаил Малейн», 1688-1689 годов из церкви Алексия Митрополита в Глинищах в Москве (ГТГ). Здесь пейзажный позём получил чёткую, округлую границу, отделяющую его от фона.

Такая композиция существует не только в иконах отдельных святых. Её также можно увидеть в ростовом образе «Богоматерь с младенцем» 1708 года (ГТГ). Пейзаж здесь не столь развит, но присутствует, также светлея по мере слияния с фоном.

Иной композицией и способом изображения пейзажа отличаются деисусные иконы «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча» 1697-1698 годов (ГРМ). На этих иконах пейзаж уменьшен масштабно не столь сильно, он не превращается в вариант позёма. Здесь нет обычных для Тихона Филатьева крупных деревьев. Небольшие деревья, кустарники и травы произрастают на холмах, а на дальнем плане виднеются горы. Несмотря на то, что композиция и сам пейзаж здесь несколько иные, стиль мастера всё равно узнаётся: доминируют зелёные и зелёно-коричневые тона, особенно тонкая градация этих цветов от светлых до тёмных видна на изображении листвы. Интересно, что эти произведения, как и все рассматривавшиеся выше иконы, имеют нейтральный зелёный или серо-зелёный фон, который не может восприниматься как изображение неба, скорее, это наследие нейтральных фонов в иконах более раннего времени.

Тихон Филатьев является одним из лучших мастеров природы на иконах. В его произведениях ландшафт изображается с чрезвычайным мастерством, тонкостью и вниманием, эти формы узнаваемы и не похожи на пейзажи на иконах других иконописцев. Он является одним из новаторов, в творчестве которого получили широкое распространение фоны нового типа.

Н.А. Мерзлютина
(Москва)

ИКОНОСТАС ХРАМА СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА КЛИМЕНТА ПАПЫ РИМСКОГО В ЗАМОСКВОРЕЧЬЕ

Строительство храма св. Климента папы Римского продолжалось восемь лет – с 1782 по 1770 год. Его замечательный барочный иконостас был выполнен приблизительно во второй половине 60-х годов XVIII века. Он уникален по своей композиции, так как объединяет в единый художественный ансамбль иконостасы центрального Преображенского храма и четырех приделов – Никольского, Знаменского, Богородице-Рождественского и Вознесенского. Единство художественного замысла выражено в общей композиции, подборе и порядке расположения образов. Наиболее ярко эта идея выражена в центральном Преображенском храме и двух боковых нижних приделах – Никольском и Знаменском. Расположенные на хорах Богородице-Рождественский и Вознесенский приделы выглядят несколько обособленно.

Иконостасы боковых приделов, как нижнего, так и верхнего уровня, образованы тремя рядами икон. Им соответствует высота шести рядов иконостаса главного Преображенского храма. Практически весь нижний ряд иконостаса, охватывающий алтарные преграды трех престолов, посвящен сценам из «Деяний святых апостолов», которые связаны не только с расположенными над ними иконами второго ряда, но и уникальным образом перекликаются между собой. Например, сюжет «Исцеление хромого святым апостолом Петром» с соответствующим текстом на свитке (Деян. 3: 2–6) представлен на иконе Никольского придела, а исторически следующее за ним «Обращение святого апостола Петра к мужам израильским» также с сопроводительным текстом на свитке (Деян. 3: 12) отображено на иконе Знаменского придела.

Второй ряд иконостаса в каждом приделе представлен изображениями Спасителя и Богоматери, храмовыми иконами и образами избранных святых. В Знаменском приделе храмовым образом является икона Богоматери «Знамение» в ростовом варианте, помещенная слева от Царских врат.

Третий ряд иконостаса образуют двенадцатые праздники, евангельские сцены и притчи. Над центральными Царскими вратами традиционно помещена «Тайная вечеря». В Никольском приделе на этом месте расположена «Троица Ветхозаветная», а в Знаменском – «Положение во гроб», что крайне необычно. Уникальной особенностью этих Царских врат является также помещение в их среднике иконы «Сретение Господне» вместо традиционного образа «Благовещение».

Четвертый ряд иконостаса главного храма представлен в основном двенадцатыми праздниками, расположенными по сторонам от иконы «Троица Ветхозаветная». Следующий, пятый ряд образует своеобразный Деисус. В центре находится написанный в иконографии «Восстания от гроба» образ «Воскресение Христово», по сторонам апостолы. Шестой ряд образуют евангельские сцены и праздники: «Иисус Христос в Эммаусе», «Обрезание Господне», «Воскрешение Лазаря». По сторонам от них в картушах изображены ветхозаветные пророки Захария и Давид. По центральной оси выше иконы «Воскресения Христова» помещен образ «Спас Нерукотворный», над ним – «Коронование Богоматери», слева и справа в картушах представлены евангельские сцены «Иисус Христос среди учителей иудейских» и «Иисус Христос среди учеников». Венчает композицию образ «Господь Саваоф».

Иконы центрального Преображенского храма композиционно и тематически подчинены принципу осевой симметрии. Подобное построение распространяется и на боковые приделы. Причем, образы, расположенные в приделах, с одной стороны, образуют самостоятельные иконостасы, с другой, подчинены центральной оси главного иконостаса. Так, например, иконе «Святая великомученица Екатерина, с житием», расположенной в Никольском приделе во втором ряду крайней слева от Царских врат, соответствуют образ «Святая великомученица Варвара, с житием», расположенный в Знаменском приделе крайним справа от Царских врат. Интересно, что житийные клейма образа св. Екатерины сопровождаются пояснительными текстами, а иконы св. Варвары виршами.

Сюжетно-тематическая связь всей композиции иконостаса прослеживается не только по горизонтальным, но и по вертикальным осям. Над центральными образами Спасителя и Богоматери Преображенского храма помещены соответственно иконы «Рождество Христово» и «Рождество Богородицы». На двери в жертвенник под образом «Архистратиг Михаил» представлено связанное с ним «Чудо в Хонех». Этим иконам зеркально соответствуют расположенные на двери в дьяконник «Архангел Гавриил» и «Явление архангела Гавриила первосвященнику Захарии».

Барочный стиль живописи со свойственными ему насыщенным колоритом, свободными позами запечатленных фигур, струящимися мягкими драпировками одежд превосходно гармонирует с объемной резьбой иконостаса. Большинство сюжетных композиций сопровождается текстами на свитках-бандеролях. К сожалению, многие иконы находятся под тотальной записью XIX века или вновь выполнены в конце того же столетия при капитальной реконструкции храма. В основном это коснулось образов нижнего ряда иконостаса, по всей видимости, сильно поврежденных наводнением 1783 года. Под записью находятся иконы на дверях в жертвенники всех приделов и дьяконник центрального храма. При этом на иконе «Богоматерь Боголюбская» под ныне существующим слоем живописи просматривается более ранний красочный слой. Важно подчеркнуть, что все образы написаны на старых досках.

Из-за многолетней течи кровли особенно пострадали иконостасы находящихся на хорах Богородице-Рождественского и Вознесенского приделов. Практически все иконы первого поновлены также в конце XIX века, а ряд икон («Богоматерь Боголюбская», «Свв. Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст», «Свв. Косма и Дамиан») по своей стилистике также выбиваются из общего художественного контекста храма. Они написаны в традиционной манере, характерной для иконописных центров середины XIX века.

Невозможно точно ответить на вопрос, совпадают ли сюжеты дошедших до наших дней икон Климентовского храма первоначальному замыслу. Однако, расположение с правой стороны от Царских врат Богородице-Рождественского придела двух редких образов «Св. мученица Анисия» и «Страдания св. мученицы Анисии», написанных в конце XIX века, и соответствующего им образа «Свв. Косма и Дамиан», расположенного с левой стороны от Царских врат Вознесенского придела, написанного в середине XIX века, позволяют предположить, что эти иконы, соответствующие небесным покровителям заказчика храма Козьмы Матвеевича Матвеева и его супруги Анисьи Григорьевны, существовали в иконостасе изначально.

В церкви также сохранились и более древние иконы. Так, размещенные на столбах образы «Воскресение Христово» и «Троица Ветхозаветная», которые можно датировать первой четвертью XVIII века, явно выполнены мастерами Оружейной палаты и принадлежат к одним из лучших произведений своего времени. Видимо, данные иконы входили в иконостас Климентовской церкви до возведения ныне существующего здания. В новом интерьере их поместили на столбах. Подтверждение этому имеется в «Расходной книге» за 1776–1788 годы, в которой сообщается, что в 1784 году было отдано семь рублей «за поновление икон что в настоящей церкви за столбами «Воскресения Христова», «Живоначальные Троицы» и «Знамения

Богородицы чинов ангельских» иконному дому Николая Петровича Савелова Федоту Федорову»¹.

Особого внимания заслуживает древнейший образ храма «Священномученики Климент папа Римский и Петр архиепископ Александрийский», середник которого можно датировать серединой XVII века, а раму с житийными клеймами отнести к середине – третьей четверти XVII века. По всей видимости, эта икона была создана в период возведения Александром Степановичем Дуровым Знаменского храма с Никольским приделом на месте нынешнего храма. Очевидно, в последствии она вошла в состав не сохранившегося иконостаса придела свмч. Климента, освященного 14 февраля 1758 года митрополитом Киевским Тимофеем (Щербацким, † 1767). Среди бумаг М.Ил. Воронцова, ближайшего сподвижника императрицы Елизаветы Петровны и, очевидно, устроителя этого иконостаса, опубликован «Реестр святым иконам в церковь во имя святых священномучеников Климента папы Римского и Петра Александрийского»².

Неизбежно возникает вопрос об авторстве сохранившегося грандиозного иконостаса Климентовского храма. К сожалению, на сегодняшний день никаких документов, сообщающих о работе тех или иных мастеров над этим выдающимся памятником, как впрочем, и подписных икон не обнаружено. «Расходные книги» за 1778–1788, 1800–1808 и 1844–1859 годы сообщают о некоторых поновленных или заново написанных образах, а также о золочении иконостаса. Так, в 1779 году живописец Матфей Фадеев писал образ «Введение во храм Пресвятой Богородицы», за что получил семь рублей пятьдесят копеек³. В 1780 году живописец Егор Васильев написал две иконы «Похвала Пресвятой Богородицы» и «Вознесение Господне»⁴.

В Описи церковного имущества 1817 года говорится, что иконостас Климентовского храма «писан при Императорской Академии Художеств»⁵. По мнению Н.И. Комашко, этот памятник мог быть создан при участии московского иконописца Василия Василевского и будущего выдающегося портретиста Дмитрия Левицкого.

Известно, что в 1767 году по указу Екатерины II Василевский и Левицкий выполнили в Москве иконостасы для заново отстроенных по проектам К.И. Бланка храмов – во имя святой великомученицы Екатерины на Ордынке и святых чудотворцев бессребреников Кира и Иоанна на Солянке. Тематическое «расписание» для двух иконостасов составил архиепископ Крутицкий Амвросий (Зертис-Каменский, † 1771). В результате было написано семьдесят три иконы, которые 19 октября 1767 года освидетельствовал и одобрил Карл Бланк.

¹ ОР РГБ. Ф. 175. Картон 20. Ед. хр. 10. Л. 67. Расходная книга за 1776–1788 гг. Все архивные сведения предоставлены автору Т.А. Дудиной.

² В сносках этого перечня, состоящего из тридцати икон, указано, что церковь находится в Москве, на Пятницкой улице (со знаком вопроса), и что преподобный Михаил Малейн – ангел графа Михаила Илларионовича. См.: Архив Князя Воронцова. Кн. 4. (Бумаги графа Михаила Ларионовича Воронцова). М., 1872. С. 522.

³ ОР РГБ. Ф. 175. Картон 20. Ед. хр. 10. Л. 30. Расходная книга за 1776–1788 гг.

⁴ ОР РГБ. Ф. 17. Картон 20. Ед. хр. 10. Л. 34. Расходная книга за 1776–1788 гг.

⁵ ЦИАМ. Ф. 3. О. 744. Д. 2694. Л. 6.

Василий Иванович Василевский в 1740-х – 1760-х годах проживал в Москве и имел репутацию опытного мастера. Интересно, что, будучи по профессии живописцем, он работал исключительно над иконами, используя при этом в основном темперную технику. Именно темперой первоначально выполнены все иконы Климентовской церкви. Подчеркнем, что Екатерининская церковь у Серпуховских ворот, для которой выполняли иконостас Василевский и Левицкий, находится неподалеку от Климентовского храма.

В 1727–1729 годах мастер участвовал в написании икон для петербургского Петропавловского собора, где, по некоторым источникам, он работал над двумя центральными образами Иисуса Христа и Богородицы. Главные «тронные» образы Иисуса Христа и Богородицы Климентовского храма обнаруживают большое сходство с этими произведениями, как в композиции, так и в колористическом решении. Отличительной особенностью образа Богородицы в иконостасе Климентовского храма является наличие скипетра в ее правой руке. Кроме того, в иконостасе Петропавловского собора в нижних частях икон Иисуса Христа и Богородицы расположены надписи в картушах, отсутствующие на иконе исследуемого иконостаса. Имеется сходство и в общем решении петербургского и московского иконостасов. Как в Петропавловском соборе, так и в главном Преображенском храме Климентовской церкви над образами Богородицы и Спасителя расположены иконы «Рождество Христово» и «Рождество Богородицы». В центре деисусного чина обоих иконостасов находится «Воскресение Христово» в иконографии «Восстания от гроба», над которым помещен образ «Спас Нерукотворный». Такого рода композиционное решение впервые встречается в Петропавловском соборе Петербурга.

На возможное авторство В.И. Василевского указывает и поразительное сходство портрета императрицы Екатерины II с ликом святой великомученицы Екатерины, запечатленным на иконе Климентовского храма. Не исключено, что этот образ является авторским повторением несохранившейся храмовой иконы Екатерининской церкви, построенной по заказу императрицы в честь ее небесной покровительницы.

Иконостас замоскворецкого Климентовского храма вполне мог быть написан сразу же после завершения работы в церквях святой Екатерины и святых Кира и Иоанна, то есть в 1768–1769 годах. Тогда Д.Г. Левицкий работал еще в Москве; в Петербурге он окончательно обосновался лишь в 1769 году. Сообщение описи 1817 года о том, что иконостас выполнен при Императорской Академии художеств, скорее говорит о его высоком уровне. С другой стороны, возможно, что именно участие Левицкого, уже в 1769 году удостоенного звания «назначенного» в Академии, породило подобные замечания.

В процессе изучения иконостаса Климентовского храма возникает еще один важный вопрос об авторе его художественного замысла. Скорее всего, им был архиепископ Московский и Калужский Амвросий (Зертис-Каменский), один из самых просвещенных церковных иерархов своего времени. По словам Н.И. Новикова, «кроме многих полезных наук, сану его приличных, довольное имел он знание в гражданской и церковной архитектуре и от природы великую имел к ней охоту: доказательством сему производимые им везде, где он был, строения и украшения церквей и покоев». В

разные годы он благоустроивал Ново-Иерусалимский, переславский Горицкий и московский Новодевичий монастыри. Именно ему Екатерина II в 1769 году поручила реставрацию трех главных кремлевских соборов. Как отмечалось выше, он составил «Расписание» для церквей во св. Екатерины и свв. Кира и Иоанна. Известно, что владыка Амвросий «определил к освящению» пять престолов новой Климентовской церкви и самолично освятил главный Преображенский храм 24 мая 1770 года.

Безусловно, высказанные предположения об авторе программы и творцах образов иконостаса замоскворецкого храма священномученика Климента папы Римского гипотетичны. Доклад является первой попыткой анализа грандиозного памятника, заслуживающего подробного скрупулезного исследования.

М.В. Николаева
(Москва)

«ВТОРАЯ» ИКОННАЯ СЛОБОДА. 1670-1690-Е ГОДЫ

Введенное в название Иконной слободы последней трети XVII века определение «вторая» носит условный характер и вызвано тем, что в 1620-1630-е годы в Москве существовала слобода с названием «иконная». Однако каждое из двух административно-территориальных формирований располагалось в своей части города и в источниках упоминается в ограниченное определенное время, т.е. связь и преемственность между ними не прослеживаются.

Сведений о ранней Иконной слободе в источниках немного: в переписи московских дворов 1620 г.¹ упомянут Иконный переулок², в котором числилось три двора иконников; по росписному списку Москвы 1638 года в Иконной слободе, располагавшейся в Земляном городе за Арбатскими воротами на Сивцевом вражке, в приходе церкви Афанасия Александрийского и Филиппа апостола в числе других слобожан указано 12 иконников³. К сожалению, рассматриваемая местность не попала в перепись 1668-1676 годов⁴, таким образом, территория компактного проживания иконописцев с соответствующим названием в период после 1638 года по переписным книгам не просматривается.

Хотя, надо сказать, что в Бронной слободе в 1630-1690-е годы в разные периоды времени проживало более 20 иконописцев, немало мастеров иконного письма Оружейной палаты обитало в XVII веке в Огородной и Напрудной слободах, в Дмитровской сотне.

¹ См.: Перепись московских дворов 1620 года // Переписи московских дворов XVII столетия. М., 1896. С. 19.

² Иконный переулок в дальнейшем был переименован в Филипповский, он находится между переулками Сивцев вражек и Малый Афанасьевский, параллельно Гоголевскому бульвару

³ См.: Росписной список города Москвы 1638 года // Труды московского отдела императорского русского военно-исторического общества. Том первый. М., 1911. С. 196-197.

⁴ См.: Переписные книги города Москвы. 1665-76 гг. М., 1886.

Вопрос о выделении части городской земли под дворы иконописцам встал в 1676 году, когда московские и «розных городов кормовые иконописцы, которые живут на Москве», всего 84 человека, выступили с такого рода инициативой. В поданной 1 октября 1676 года челобитной были изложены как сами требования мастеров, так и обоснование этих требований: во-первых, по мнению иконописцев, они заслужили земельные пожалования в качестве вознаграждения за свою работу – «писали многие дела – святых икон изображение и полковые знамена, и всякие стенные пис[ь]ма, и ныне пишут непрестанно», во-вторых, не имеют своих дворовых владений – «живут по разным слободам и по чужим подворьям», и, в третьих, им удалось найти («обыскать») в Земляном городе в Кадашеве и у Серпуховских ворот «государеву землю», которая «лежит впусе» и на которой им хотелось бы поселиться, образовав «иконописных дел вопче Иконную слободу»¹.

Правомерность изложенных в челобитной требований иконописцев и насущная необходимость Иконной слободы были официально подтверждены в более поздних документах – в докладе Оружейной палаты 1692/1693 (201) годов; в нем говорилось о малочисленности жалованных мастеров Оружейной палаты, и поэтому «для всяких ево, государевых, иконописных дел в прибавку емлютца иконописцы из городов из Ярославля и с Костромы, да к ним ж, иконописцом, в прибавку збираютца на Москве ..., а живут на Москве не своими дворами, на наемных постоялых тяглых и на боярских дворах, и в том ево государевым иконописным делам чинитца мотчание великое, для того что живут не в одном месте»².

В состав челобитчиков по росписи 1676 года вошли: московские кормовые иконописцы – 18 человек, кормовые – 25 человек, иконописцы из Ярославля, Костромы, Великого Новгорода, Галича, Кинешмы, Вологды и других городов и монастырей.

В итоге выбор властей пришелся на земли у Серпуховских ворот Земляного города. Обмеры так называемой «пустой» земли, произведенные из Оружейной палаты, дали, следующие результаты: **одно пятно** – между Серпуховскими и Калужскими воротами («от боярских загородных и всяких чинов людей дворов к Земляному городу»), длиной вдоль стен Земляного города – 113 сажений, в поперечнике со стороны Большой дороги [Большая Ордынская улица] у Серпуховских ворот – 83 сажени, от Житного двора – 60 сажений; **второе пятно** – от Серпуховских к Лужнецким воротам³, длиной вдоль стен Земляного города – 144 сажени, в поперечнике – 81.

Итак, именным указом царя Федора Алексеевича от 16 мая 1677 года обмеренная земля была отдана под «под селидбу дворов живописцом и иконописцом» из числа челобитчиков, документ также предусматривал выделение в дальнейшем

¹ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 52196. Л. 1; Д. 9281. Л. 1-1 об. Сведения широко известной челобитной из столбца 9281 (Л. 1-1 об.) неполные, поскольку столбец ветхий, утрачен год подачи челобитной, название соседней церкви, имеется множество других лакун, однако, часть информации удалось восстановить по другому документу сходного содержания – Д. 52196.

² РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 9281. Л. 8-9.

³ Лужнецкие ворота также называли Фроловскими, Зацепскими.

участков иконописцам под дворы именно на этой территории; таким образом, была «учинена» в законодательном порядке «для государевых дел» Иконная слобода¹.

Ведавшему такого рода вопросам Земскому приказу было поручено определить «по чему иконописцу под двор земли длиннику и поперечнику дать доведетца», а также предписано «той земли из Земского приказа иных чинной челобитчиком в дачю не давать».

Поселившиеся на выделенных им участках живописцы и иконописцы, однако, не осуществили процедуру официального оформления своих дворовладений в собственность и не получили соответствующих документов, – так называемых, данных. По версии мастеров, они полагали, что землеотвод из Оружейной палаты, подкрепленный соответствующими указами и памятями в Земской приказ, снял необходимость бумажного подтверждения права на кусок городской земли.

Однако из архивных дел следует, что отсутствие у поселившихся у Серпуховских ворот живописцев и иконописцев на их дворовладения данных стало причиной тяжелых конфликтов между обитателями Иконной слободы и претендентами на эти дворовые территории людей других профессий и социального статуса.

12 января 1680 года жалованный живописец Оружейной палаты Леонтий Иванов сын Чулков подал челобитную, в которой просил выделить ему деньги для начала строительства на вновь выделенном дворе у Серпуховских ворот, и получил авансом из жалованья на дворовое строение 10 рублей². Поселившийся в Иконной слободе Л.И. Чулков, подобно многим другим иконописцам и живописцам, «обнадежись» на именной указ 1677 года, построил на своем дворе «многое строение», а также завел сад. Однако, после его смерти на двор у Серпуховских ворот, где осталась жить вдова Марфа, стал претендовать подьячий Ямского приказа Иев Вяземский, причем на том основании, что Л. Чулков поселился, якобы, на земле незаконно, т. е. «не бив челом», и владел без крепости. Марфа предприняла попытки сохранить за собой двор и подала 1 июня 1692 года челобитную. В челобитной она ссылалась на положения указа 1677 года о выделении у Серпуховских ворот земли «под селидьбу» иконописцам и живописцам и предписание Земскому приказу челобитчикам «иных чинной» землю под дворы здесь не давать, а также излагала причины, по которым многие другие дворовладельцы из числа иконописцев и живописцев Оружейной палаты и, в том числе, ее муж, владели двором без челобитной, без крепости и без **данной** – дворовую землю «по отводу из Оружейные полаты ... почел себе в даную»³.

М. Чулкова просила найти в Оружейной палате указ 1677 года об их землеотводе, а в случае, если найти указ не удастся, опросить соседей – мастеровых

¹ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 52196. Л. 3.

² РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 18941. Л. 1-1 об.

³ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 52196. Л. 4. Надо сказать, что имени Леонтия Чулкова среди 84-х иконописцев, подавших челобитную 1 октября 1676 года о выделении земли у Серпуховских ворот под дворы, не было, хотя известно, что уже в 1674 года он был в Москве и в числе московских кормовых иконописцев выполнял работы в Успенском соборе (РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 15141. Л. 1. Столбец датируется по данным описи 1 часть 11) В то же время к 1676 году не был Л. Чулков зачислен и в жалованные иконописцы (жалованные в росписи не названы поименно, сказано лишь, что их было 16 человек), в эту категорию иконописцев он был определен лишь 17 января 1678 года (РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 17187. Л. 1-2).

людей Оружейной палаты, которые поселились «по тому отводу» и «живут донине на том месте дворами», а также не выселять ее до окончания розыска по делу.

Ситуация с двором Л. Чулкова вызвала волну обращений иконописцев и живописцев Оружейной палаты об официальном оформлении прав на дворовладения по отводу 1677 году. В частности, 21 января и 29 апреля 1692 года челобитные с просьбой о выдаче соответствующих документов на земельные участки, пожалованные из Оружейной палаты в Земляном городе у Серпуховских ворот при царе Федоре Алексеевиче, последовали от жалованного иконописца Оружейной палаты **Лариона Сергеева**, кормового иконописца **Якова Прохорова** и живописца **Елисея Иванова**. Челобитчики писали, что отводили им дворовые места дьяк Оружейной палаты Никита Зажарский и подьячий Михаил Власьев, что они поселились там, построили «всякое дворовое и хоромное строение», челобитных же на данные до сей поры не подавали, поскольку «за многими их великих государей делами... ходить за тем делом некогда».

18 июня и 11 августа 1692 года по жалобам Марфы Чулковой, **Л. Сергеева**, **Я. Прохорова** и **Е. Иванова** Земской приказ отправил в Оружейную палату запросы о том, дана ли челобитчикам «под дворовую селидбу земля» в Земляном городе у Серпуховских ворот, и, если дана, то какого размера и по какому указу – число, месяц, год.

Однако по результатам переписки Оружейной палаты и Земского приказа, завязавшейся в 201-м сентябрьском году (1692/1693 гг.) в связи с поиском документов, касавшихся землевладения иконописцев и живописцев в Иконной слободе, оказалось, что как указ 1677 года, так и другие сведения по этому вопросу, ни в одном из ведомств обнаружить не удалось.

Судьбу двора Марфы Чулковой предрешила челобитная Вяземского, но не подьячего Иева, а певчего дьяка Никифора от 20 сентября 1692 года, в которой было сказано, что на дворе иконописца Леонтия Чулкова после его смерти проживали без крепости его братья – гулящий человек Николай Чулков и Савин, которые не служили и не платили с земли подати. Н. Вяземский, ссылаясь на именной указ, предписывавший «отнимать земли у тех людей, которые владеют без крепостей и без дач, и отдавать их челобитчикам», просил отдать ему за службу двор Чулковых.

12 июня 1693 года последовал указ о передаче после измерения дворовой земли Л. Чулкова Н. Вяземскому на том основании, что Л. Чулков поселился на той земле и владел ею «самовольством», не взяв из Оружейной палаты данной. Хоромное и дворовое строение, а также «садовый завод» (М. Чулкова оценивала в свое время все это в 400 рублей) было указано, описав, отдать вдове или родственникам.

По результатам решения дела Чулковых из Оружейной палаты 12 июня 1693 года была послана в Земской приказ память с предписанием не выделять землю у Серпуховских ворот под дворы без соответствующих разрешений – без именного указа и без памяти из Оружейной палаты. Все владельцы дворов на этой территории подлежали ревизии с точки зрения их прав на землю – «кому до сего их великих

государей указу ис тех земель под дворы дано, о том, выписать подлинно, по каким их великих государей указом и в которых годех и месяцах, и числах кому дано»¹.

Перипетии вокруг землеотвода у Серпуховских ворот случились и у иконописца Оружейной палаты Полиевкта Никифорова, про которого известно, что он был без рук от рождения и писал губами. Из поданной 17 декабря 1680 года челобитной известно, что ему также было именованным указом велено выделить земельный участок под двор за Москвой-рекой **на Большой [Ордынской] улице** в приходе церкви **Екатерины Христовы мученицы** у Серпуховских ворот [на Всполье], «где строятца живописцы и иконописцы» (до этого он жил в Кремле «у великого государя вверху»), однако, гость Иван Данилов сын Панкратьев «объявил» свои права «на ту порожнюю и огородную землю», которая по его словам, у него «в ызгороде».

И действительно, в соответствии с представленными И. Панкратьевым документам – купчей 1672 года и поступной 1673 года – его дворовая и огородная земля длиной 63 и в поперечнике «в одном конце» 34 сажени, в другом – 29, в межах вдоль Большой [Ордынской] улицы с одной стороны, с другой стороны – вдоль Покровской, пустырь примыкал к владению от Ордынской слободы и «порожнее место» (территория будущей Иконной слободы) – от Серпуховских ворот. Большая часть земли И. Панкратьева была тяглой, и лишь участок 15 на 10 сажений – белой.

П. Никифоров, претендуя на участок земли «против его братьи», просил в своей челобитной отправить запрос из Оружейной палаты в Земской приказ о выписке из писцовых книг о земле, состоявшей во владении Панкратьева, а также опросить свидетелей.

Дальнейший архивный поиск, безусловно, даст дополнительные материалы о составе и времени существования «второй» Иконной слободы, о размерах и характере застройки дворовладений иконописцев и живописцев, и др., однако, в настоящее время можно констатировать, что «вторая» Иконная слобода не только была продекларирована в документах 1670-х годов, но и реально существовала в том или ином масштабе в последней трети XVII века.

А.Л. Павлова
(Москва)

ЦЕРКОВНЫЕ РОСПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. В СЕВЕРОВОСТОЧНОЙ ЧАСТИ ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ ПО ОБРАЗЦАМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ГРАВИЮР XVII-XVIII ВЕКОВ

Хорошо известно, какое огромное значение имели западноевропейские гравюры для позднего русского церковного искусства и, в частности, для монументальной живописи. Однако провинциальный материал по данному вопросу пока изучен явно недостаточно, что особенно касается XIX века. Тема гравюрного образца представляет значительный интерес для воссоздания общей картины развития отечественной

¹ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 52196. Л. 6-10, 24.

стенописи этого времени, о характере которой до сих пор возможны лишь предположения.

Известны наиболее часто употреблявшиеся в росписях первой половины XIX века весьма архаичные образцы, такие как Вайгель «в четвертях», иногда Килиан, редко Пискатор, ещё реже Вириксы и др. Понятно, что особенно это касается первой половины XIX века, до Библии Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда, которая потеснила более ранние. Однако какие конкретно гравюры использовались, в каком объёме и какое место они занимали в системе росписей пока остаётся не вполне ясным. Рассмотрение этого предмета обнаруживает множество новых для искусствоведения тем, в частности, связь монументального искусства с богослужением и богословием того времени, а так же некоторые до сих пор неизвестные в полной мере проблемы стиля, обстоятельства создания росписей, вопросы, связанные с иконографией. Цель доклада – не разрешение многих названных задач, но попытка показать особенности и глубокую продуманность иконографических программ первой половины XIX века на примере ряда памятников северо-востока Тверской области, во многом основанных на западноевропейских гравюрах. На примере Тверской области можно хорошо проследить проблему образца на протяжении всего XIX столетия во всём многообразии.

Поездки по программе Свода памятников России в Тверскую область обнаружили неизвестный ранее богатый материал по этому поводу. В ходе обследования было выявлено около двух десятков сохранившихся храмов в разных районах северо-восточной части региона, вероятно расписанных одной мастерской во второй четверти XIX века и позднее (следы артели прослеживаются даже в конце 1860-х годов и, возможно, даже в 1870-90-х годах). Отличительной особенностью иконографических программ этих памятников стало системное использование гравюр Библии Христофера Вайгеля и несколько более сдержанное применение гравюр Филиппа Андреаса Килиана. Росписи едины по стилю и технике клеевой живописи, по великолепию гризайли и орнаментальной части, по красоте отдельных образов и общему высокому художественному уровню, проявившемуся в первую очередь в органичной связи с архитектурными формами. Несомненно родство стилистики этих памятников с несколько более ранними работами мастерской Тимофея Медведева.

Оказывается, что особенную роль играли не отдельные гравюры, а ряд гравюр, составлявших излюбленные циклы того времени. Причём они определяли состав росписей, влияли на него. Целые гравюрные «блоки» складывались в сложные символические программы, связанные с богослужением, в частности, состоящие из иллюстраций к наиболее важным молитвам Литургии. В одной программе могли объединяться композиции, иллюстрирующие молитвы «Отче наш», «Верую», «О Тебе радуется» и заповеди Блаженств. К наиболее излюбленным темам также относится ряд изображений на сюжеты 25-й главы Евангелия от Матфея и цикл «Величит душа моя Господа» (Песнь Богородицы). При этом ни одна из росписей не копирует программу другой. Многосоставные циклы хорошо сочетались с архитектурными формами, например, восемь лотков свода и композиции цикла заповедей Блаженств. Особенно ярко и полно описанная стилистика отразилась в росписях Казанского храма села

Грудино (Краснохолмский р-он), Богоявленского храма села Еськи, Тихвинского храма села Сукромны (оба – Бежецкий р-он), Преображенского храма села Никола-Высока (Весьегонский р-он) и других.

Во многом в программах росписей сказалось продолжение традиции XVIII века, связанной с барочной стилистикой и особым вниманием к аллегориям и символам. Но основной задачей было представление и разъяснение православных догматов с помощью наглядных изображений в целях просвещения народа, что присуще церковному искусству XIX столетия. Именно наглядность гравюрного образца привлекала внимание в первую очередь. Характерно, что местом для размещения иллюстраций к молитвам был выбран именно основной объём храма (свод и стены четверика), главным образом доступный для молящихся и позволявший развернуть многосоставные циклы, как было и в более ранние эпохи. Толкование молитв в это время считали столь важным, что на второй план в стенописи оттеснились все остальные традиционные изображения, например, двенадцатые праздники, христологический или богородичный циклы.

Наиболее сложные программы росписей с иллюстрированием молитв во второй половине XIX века перестали играть определяющую роль и постепенно к концу столетия вышли из употребления, но, некоторые, возможно, повлияли на дальнейшие пути развития систем росписей. Догматические вопросы к концу века уступили место в системах росписей темам нравственного богословия, связанного с внутренним миром человека. Распространение получили изображение притч, особенно из евангельских чтений в преддверии Великого Поста (например, «Мытарь и фарисей», «Богач и нищий Лазарь», «Блудный сын»).

Рассмотрение гравюрных прообразов и их воплощений в росписях отдельных памятников приоткрывает методы и приёмы работы художников, показывает богословские предпочтения заказчика и эпохи в целом и предоставляет богатые возможности для дальнейших исследований.

Д.С. Першина (Головкова)
(Москва)

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ РЕСТАВРАЦИИ ИКОНОСТАСА ПРЕОБРАЖЕНСКОГО ХРАМА СЕЛА СПАС-ЗАГОРЬЕ КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ

Сообщение посвящено живописи пятирусного иконостаса Преображенского храма села Спас-Загорье. По традиции считается, что эта церковь была построена в 1614 году, однако архитектурные особенности храма указывают на вторую половину или даже конец XVII века. 1696 год – дата освящения нижнего (зимнего) придела в честь Казанской иконы Богородицы – может рассматриваться как время окончания основных строительных работ.

Представленные иконы выполнены для главного придела Преображенского храма, и составляют его первоначальное убранство. В настоящее время проводится

реставрация этой группы памятников, что дает возможность провести их комплексное исследование.

В процессе раскрытия авторской живописи местного ряда удалось выявить патрональные иконы заказчиков иконостаса. Это образы преподобного Михаила Малеина и мученицы Евфимии Всехвальной, представляющие святых покровителей князя Михаила Ивановича Лыкова-Оболенского и его второй жены Евфимии Михайловны. Определение имен заказчиков позволяет ограничить время создания иконных образов второй половиной 90-х годов XVII века (около 1696) – 1701 годом (годом смерти М.И. Лыкова). Даже если допустить, что его вдова завершала украшение новопостроенного храма, то и в таком случае иконостас должен был быть окончен к 1703 году. В 1703 году, после смерти Евфимии Михайловны, земли Лыковых-Оболенских перешли в казну и вскоре были переданы новым владельцам.

На сегодняшний день практически полностью завершена реставрация местного и праздничного рядов иконостаса. Примерно наполовину раскрыта живопись Деисуса, пророческого и Страстного рядов. И если иконы местного, праздничного и Деисусного чинов сохранились сравнительно хорошо, то значительно хуже состояние двух верхних ярусов. Пророческий чин имеет значительные утраты, небрежно загрунтованные и покрашенные при поновлениях XVIII – XIX веков. Страстные иконы с многочисленными левкасными чинками и потертостями; почти половина ликов персонажей расположена на вставках грунта, относящихся к XVIII веку. Также выявлены три иконных доски, на которых присутствует только живопись XIX века. Можно предположить, что остатки плохо сохранившегося первоначального красочного слоя были счищены вместе с левкасом при проведении поновительских работ.

Изучение стиля, техники и технологии произведений позволяет отметить, что князем М.И. Лыковым была приглашена для создания иконостаса хорошо организованная артель, выполнившая заказ в очень сжатые сроки. В артели существовало четкое распределение живописных работ, позволяющее добиться впечатление цельности всего комплекса.

Следует отметить, что иконы местного ряда выделяются благодаря более высокому уровню исполнения. Для них использована древесина лучшего качества, левкас выровнен тщательнее. Только в образах местного ряда использовано листовое золото на нимбах, а также твореное золото и твореное серебро в разделках одежд. Также в этих иконах более тщательно моделированы лики и проработаны отдельные элементы композиций. Над местным рядом, несомненно, работали ведущие мастера артели. Высокие художественные качества местных образов позволяют предположить, что приглашенная артель была московской, или в ее состав входили столичные мастера.

ИКОНОСТАС XVIII ВЕКА СОБОРА СВЯТОЙ СОФИИ КИЕВСКОЙ

Иконостас Собора Святой Софии Киевской «почал делаться» при митрополите Рафаиле Заборовском в 1731 году, закончен и освящен в 1754 при митрополите Тимофее Щербаком¹. Имена проектантов, архитекторов, автора иконографической программы, равно как резчиков и художников, создавших иконостас, достоверно не



выяснены². В историю украинского искусства «елизаветинский» иконостас Софии Киевской вошел как памятник киевской школы резьбы и живописи украинского барокко³.

Изначально пятиярусный, сегодня иконостас главного алтаря собора Софии Киевской имеет форму и композицию алтарной преграды: верхний ярус с иконами пророков был снят в 1846 году, треугольник с сиянием, сень над царскими дверями и четыре иконы двенадцатых праздников были сняты в 1853 году; образ Святой Троицы и апостольский ряд были сняты в 1888 году, в период 1935-1937 годов снятые фрагменты главного иконостаса были уничтожены, так же как и иконостасы приделов⁴.

До наших дней сохранился фрагмент центральной части иконостаса – четыре иконы местного ряда («Господь Вседержитель», «Богородица с младенцем», «Иерархи веры», «Святая София Премудрость Божия») и четыре иконы цокольного ряда («Послание Святого Апостола Павла к евреям», «Архистратиг Михаил побеждающий дьявола», «Проповедь апостола Петра в Кесарии», «Семь ангелов с трубами»). Иконы из иконостасов жертвенника («Иоанн Богослов», «Богородица – Симеоново Проречение», «Медный змий», «Тайная вечеря», «Встреча Авраама с Мельхиседеком»), а также арка боковых врат жертвенника разрознены. И если первые три иконы местного и цокольного ряда находятся в главном пространстве собора, то последние из перечисленных в экспозиции южной галереи второго этажа.

Сделать некоторые выводы об архитектурном своеобразии иконостасного ансамбля собора позволяет рисунок-акварель академика Ф.Солнцева, где запечатлен

¹ Лебединцев П.П. Описание Киево-Софийского кафедрального собора. К., 1882. С. 89-90.

² Мусієнко П.Н. Художники Софії Київської XVII – XVIII ст. (Рукопись) // Центральный государственный архив литературы и искусства Украины. Ф. 990. О. 1. Д. 122.

³ Нариси з історії українського мистецтва. К., 1966. С. 93.

⁴ Подробно историю изучения главного иконостаса Софии Киевской и историю его бытования (перестройки) см. в статьях: Рыжова О.О. Обзор библиографических источников к вопросу изучения высоких иконостасов Софии Киевской // Лавровский альманах. № 26. К. (в печати); Рыжова О.О. Історія вивчення високих іконостасів Софії Київської (за бібліографічними джерелами) // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 17. К., 2010 (в печати).

главный иконостас во всем его великолепии. Изначально архитектура главного иконостаса строилась на сочетании трех основных объемов, каждый из которых представляет собой так же законченный иконостас со своей вертикалью и высотной доминантой. Трехчастное деление главного иконостаса соответствовало трем нефам Собора – главному престолу Рождества Богородицы, жертвеннику и диаконику – приделу Иоакима и Анны. Центральный объем иконостаса главного престола был акцентирован мощным, архитектурно разработанным киотом с иконой Святой Троицы, сенью над царскими вратами и навершием в виде треугольника с сиянием. Левая и правая части иконостаса (иконостасы жертвенника и диакона) организованы по принципу парности – системы зеркального сопоставления. Таким образом, называемый в литературе «главный иконостас» представлял собой соединение в одно целое трех иконостасов – иконостаса главного престола Рождества Богородицы, иконостаса жертвенника и иконостаса придела Иоакима и Анны (диакона). Объединяющим фактором в данном случае служило пространство солеи, которое и охватывало площадь перед тремя упомянутыми престолами¹. В пластическом убранстве иконостаса не используется мотив виноградной лозы, столь популярный в орнаменте русских и украинских барочных иконостасов. Основные элементы резного декора высокого иконостаса Софии Киевской – Богородичные символы (розы, сосуды, светильники, раковины, жемчужины, ленты), а использование в его декоруме ордерных и обогащенных архитектурных форм придает ансамблю сходство фасадом барочного здания².

Прочтение надписей на иконах иконостаса Софии Киевской стало возможным в результате визуального исследования и фотографирования текстов в обычном свете, исследования-фотографирования в ИК-диапазоне излучения с последующей обработкой на компьютере ИК-рефлектограмм, а так же изучении и привлечении к работе библиографических источников, как в случае с надписями на иконах «Иерархи веры» и «Святая София Премудрость Божья», где надписи и изображения в современном виде имеют значительные утраты.

Полная публикация сведений об иконостасе XVIII века собора Святой Софии Киевской позволит ввести в широкий научный оборот памятник иконописи и декоративно-прикладного искусства елизаветинского времени, созданный в Киеве.

¹ См. «План нижнего яруса Киево-Софийского собора», опубликованный в книге: *Закревский Н.* Описание Киева: вновь обработанное и значительно умноженное издание с приложением рисунков и чертежей. М. 1868. Т. 2. На этом же плане показано, что иконостасная стена, состоящая из девяти иконостасов приделов (Иоанна Предтечи, Владимира, Георгия, уже упомянутых трех приделов (главного престола Рождества Богородицы, иконостаса жертвенника и иконостаса придела Иоакима и Анны), Чуда Архангела Михаила, Антония и Феодосия Печерских и Успения), отделяла всю восточную часть храма от остального пространства Собора.

² Уподобление архитектурной композиции иконостаса фасаду барочного здания возникло не случайно. Такие приемы архитектурного декорирования фасада, как энергичное членение плоскости стены полуколонками, богато профилированными тягами, аркадой окон и полуциркульными нишами над ними, а так же украшение карнизов и обрамления порталов волютами являются характерными для украинской (в частности, киевской) архитектуры конца XVII - середины XVIII века. В качестве самой яркой иллюстрации для выдвинутого нами тезиса достаточно сравнить иконостас с фасадами митрополичьего дома на подворье Софии Киевской, Браны Заборовского (1746) и фрагмента западного фасада собора Софии Киевской.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНЫ
«ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ПРОРОКА ИЛИИ С ЖИТИЕМ»
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ К.В. ВОРОНИНА**

Икона из собрания К.В. Воронина интересна как своей иконографической программой, так и манерой исполнения. В житийном цикле, состоящем из 20 сцен, акцентированы три темы: чудесное рождение пророка, история сарептской вдовы и жертвоприношение на горе Кармил. На фоне разнообразия сюжетов и индивидуальности иконографических программ большинства житийных икон пророка, этот образ отличает особое внимание к прообразовательному мини-циклу пребывания Илии в Сарепте, который занимает семь клейм.

В иконе ощутимо влияние множества иконографических и композиционных находок XVII столетия, прежде всего это относится к изображению «Огненного вознесения Илии», где в колеснице запряжено две лошади, которыми управляет ангел. К наследию предыдущего столетия стоит также отнести и диагональный принцип расположения фигур, и характер архитектурных композиций. Вместе с тем, образцы зданий, которые встречаются в разных клеймах, получают повсеместное распространение в живописи первой трети XVIII века. Прежде всего, это касается «кирпичной» кладки и элементов барочной отделки зданий в виде картушей и волют, а также пол, выложенный плиткой. Достаточно сравнить несколько икон круга Гурия Никитина и первые клейма жития Илии Пророка, чтобы обозначить новшества и заимствования в манере письма провинциального мастера, которой свойственен несколько эклектичный характер. Схожие архитектурные элементы встречаются в ряде икон начала XVIII века поволжского происхождения: «Рождество Богородицы, со сценами жития» из церкви Рождества Богородицы села Пречистое Любимского р-на Ярославской области (ЦМИАР)¹, «Святитель Николай Можайский, со сценами жития» (собрание Банка Интеза, Виченца)², «Троица Ветхозаветная» из Богоявленского собора Анастасьиного монастыря в Костроме (декор фронтона палат)³ и др.

Еще один композиционный прием иконы «Илия Пророк с житием» – внедрение пейзажа внутрь архитектурных сооружений – берет начало в позднем XVII веке. В клейме «Умножение муки и масла в доме сарептской вдовы» в интерьер палат «входит» яркий декоративный позем в виде маленьких холмиков. Сами стены Сарепты в предыдущих клеймах то вырастают из-за горок, то прячутся в них. Вероятно, своим происхождением эта манера обязана житийным иконам святых со сценами жития на фоне, где архитектура вписана в пейзаж, как на храмовом образе Ильинской церкви в

¹ Слово и образ. Русские житийные иконы XIV-начала XX века. Каталог выставки. М., 2010. Кат. 8. С.28-30.

² Gallerie di Palazzo Leoni Montanari. Icone russe. Milano, 1999. Cat.67. P.242-243.

³ Костромская икона XIII-XIX веков / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. Кат. 168.

Ярославле, иконе «Евангелист Матфей, с деяниями» (ЯХМ)¹ и др. Провинциальные мастера словно вырезали из таких образцов понравившиеся фрагменты и переносили их в соответствующий контекст.

Особого внимания заслуживает живопись иконы, происходящей, по словам владельца, из костромского села. В стиле сочетаются две самостоятельные составляющие: с одной стороны желание следовать передовым тенденциям столичной живописи и использовать приемы мастеров Оружейной палаты, с другой – яркая декоративность и нарядность провинциального иконописания. При весомости наследия XVII века просматривается несколько приемов, типичных уже для раннего XVIII столетия: сильно разбеленное личное письмо, расположение фигур в пространстве палат и зеленое небо вместо золотого фона. Зелено-голубоватое небо и зеленый позем в первой трети столетия приобрели повсеместное распространение.

Личное письмо с темной карнацией и активной разбелкой – местный вариант и провинциальная интерпретация живоподобия Оружейной палаты, который встречается в ряде памятников раннего XVIII века. Прием сильного белильного высветления личного, который придает особую контрастность и выразительность, известен в арсенале поволжских мастеров еще в середине-второй половине XVII века, как пример – лики в клеймах иконы «Муромские чудотворцы, с житием святых благоверных князя Петра и княгини Февронии» 1669 года, на иконе «Страшный суд» мастера Александра Казанцева рубежа столетий и др.² Но если в XVII веке карнация личного была теплых оттенков, то в XVIII веке она приобретает плотный темный холодный тон, на который ложатся плоскости высветлений. В такой манере написано личное на двух иконах из Центральной России первой трети XVIII века «Прп. Симеон Столпник, с житием» (частное собрание), а также «Иоанн Воин, со сценами жития» (ЦМИАР)³.

Особая тема в искусстве первой трети XVIII века – изображение природы. Многообразие яркого растительного мира: цветы, деревья, кустарники – стали неотъемлемой частью пейзажа этого времени. В некоторых иконах иконописцы пытались создать «натуралистичный» пейзаж, часто исполнявший роль перспективного построения пространства. В иконе Илии Пророка растительный мир удивительно богат и своеобразен. Тонкие изысканные деревца, часто встречающиеся в поволжской живописи, например в иконах сивилл из Николо-Набережной церкви в Муроме⁴, превратились в могучих великанов с толстыми стволами и курчавыми кронами. Среднику особую выразительность придают процветшие пни.

Следует отметить необычайный колорит иконы, сочетавший яркие цвета. Особая роль в декоративном решении принадлежит обильно использованному бакану. Наличие у иконописца редких красок, золото фона в клеймах – производят впечатление дорогого заказа в сельской среде, возможно, сделанного торговыми людьми, стремившимися следовать за передовыми тенденциями в искусстве.

¹ *Кوماшко Н.И., Саенкова Е.М.* Русская житийная икона. М., 2007. С. 72-75.

² *Иконы Мурома.* М., 2004. С. 224, 297.

³ Слово и образ. Кат. 31. С. 88-89.

⁴ *Иконы Мурома.* М., 2004. С. 320-327.

Икона «Илья Пророк в житии» – уникальный памятник со своеобразной художественной манерой письма, в которой переплелись многочисленные тенденции живописи Нового времени. Несмотря на ряд заимствований и влияний, виден собственный оригинальный почерк иконописца, не имеющий прямых аналогий.

Т. Е. Самойлова
(Москва)

ИКОНА «ВОСКРЕСЕНИЕ – СОШЕСТВИЕ ВО АД» XVII ВЕКА ИЗ МУЗЕЕВ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ. К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ИЗВОДА

Икона «Воскресение – Сошествие во ад» (инв. 3038 соб.; 145,0 × 119,3 × 3,7 см) поступила в Музеи Кремля в 1924 году из Никольского Единоверческого монастыря в Москве. В 2009 году она была раскрыта в Межобластном научно-реставрационном художественном управлении реставратором Е. Трусовой.

В среднике иконы помещена сложная композиция. В нижней половине представлено «Сошествие во ад»: по центральной вертикальной оси – Христос в овальной мандорле, стоящий на вратах ада. В левом нижнем углу – пасть Левиафана, из которой исходят воскресшие праведники. Впереди процессии – Адам и Ева. Христос правой рукой изводит из ада Адама, а в левой держит крест на длинном древке. Взглядом, обращенным вверх, он указывает на вереницу праведников. Праведники направляются к вратам Рая. Посреди райского сада Енох и Илия встречают благоразумного разбойника. В верхней половине, по главной оси расположена фигура Христа в мандорле, восстающего из открытого саркофага. Слева – группа спящих воинов. Воскресающий Христос одной ногой еще стоит внутри саркофага, другой опирается на его верхний край. Правой рукой он благословляет ангелов, спускающихся вниз к башне. Прошедший сквозь башню нижний ангел сокрушает врата, ведущие в ад, и побивает беса. В самой верхней части композиции также по центру, но в более мелком масштабе представлена сцена Вознесения Христа. В верхнем левом и нижнем правом углу – сцены из цикла чудес по Воскресении: «Уверение Фомы», «Христос в Эммаусе», «Явление Христа апостолам на море Тивериадском». Вокруг средника – клейма, иллюстрирующие события «страстной» недели.

Художественный стиль иконы позволяет датировать ее периодом не ранее 40-х, но и не позднее 60-х годов XVII века.

Композиция средника иконы является одним из ранних образцов иконографической схемы «Воскресение – Сошествие во ад», получившей распространение в русском искусстве во второй половине XVII века. Главный вопрос исследования – как возникла данная иконография и каким образом шло формирование нового иконографического типа.

В конце XV – начале XVI века в русском искусстве сложился оригинальный иконографический вариант «Сошествия во ад». Факт возникновения этой насыщенной

новыми деталями иконографии свидетельствует о проявившемся в начале XVI столетия стремлении к преобразованию темы сошествия во ад в тему Воскресения. В середине XVI века возникает еще одна линия, разрабатывающая пасхальную тему. Так, одно из клейм знаменитой «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора 1547 года раскрывает содержание пасхального песнопения «Во гробе плотски, во аде же с душою яко Бог...». Обе линии на протяжении XVI столетия оказывали друг на друга значительное влияние, в результате чего родилась совершенно новая иконографическая схема.

Переломным памятником стало «Воскресение – Сошествие во ад, с праздниками и сценами земной жизни Христа» Дионисия Гринкова (1568) из Вологды. Одно из клейм иконы представляет собой принципиально новую трактовку темы: в нем иконография «Сошествия во ад» начала XVI века соединена с темой рая и входящего в него Разбойника, которая присутствовала в «Четырехчастной» иконе.

Наиболее ранним примером самостоятельного произведения новой иконографии является икона «Воскресение – Сошествие во ад» второй половины XVI века из ярославской церкви Николы Мокрого. Некоторые детали выдают ее особую близость клейму иконы из Вологды. Однако решение Дионисия Гринкова, изобразившего уже воскресшего Христа слегка опирающимся ногой на отваленный от гроба камень, показалось иконописцу из Ярославля слишком откровенно показывающим таинственное событие, которого никто из смертных не видел. И он добавил фигуру ангела, отваливающего круглый камень от гроба и жен-мироносиц с алавастрами, поместив их за саркофагом таким образом, что их фигуры закрыли ноги воскресающего Христа.

Еще одна икона второй половины XVI века «Воскресение – Сошествие во ад с праздниками» происходит из Воскресенской церкви Суздаля. Здесь наметились значимые для дальнейшего развития изменения. Это, во-первых, фигура Христа, вознесенная над пещерой, во-вторых, выраженная восходящая диагональ череды праведников и, в-третьих, замена фигуры Христа воскресающего на Христа нисходящего во ад в нижней части композиции.

Мотив воскресающего Христа, впервые отмеченный в клейме иконы Дионисия Гринкова, нуждается в дополнительных комментариях. Западноевропейская природа образа Христа, восстающего из саркофага со штандартом в руках, не вызывает у исследователей сомнения. Эта иконография была известна русским мастерам, но они сумели приспособить ее к канонам православного искусства, не позволяющего изображать Восстание Христа из гроба. Интересно, что иконографическая новация Дионисия Гринкова, повторенная ярославским и суздальским мастерами, показалась современникам слишком смелой, и на иконе «Воскресение – Сошествие во ад» из Ярославля конца XVI века воскресшего Христа изобразили стоящим на камне, отваленном от гроба, а рядом с ним – классическую сцену «Явление ангела женам-мироносицам».

Ситуация с развитием этого мотива меняется в первой половине XVII века. Из Архангельского собора московского Кремля происходит икона-пядница «Сошествие во ад», которая предположительно попала в собор как гробовая икона царя Михаила

Федоровича. Отличительной чертой почти классической иконографии иконы является изображение в правой нижней части спящих воинов и открытого саркофага, непосредственно из которого восстает воскресший Христос, поставив ногу на край гроба. Эта икона из царской усыпальницы отмечает весьма важную веху в развитии иконографии «Воскресение – Сошествие во ад». Как только русские мастера начали «неприкровоенно» изображать Христа восстающим из гроба, это позволило им полностью переосмыслить и построение иконографической схемы большой композиции, а именно – переместить мандорлу воскресшего Христа в верхнюю семантически главную позицию, а «Сошествие во ад» – в нижнюю, расположив его по той же вертикальной оси. Наиболее ранним примером такой композиции является икона «Воскрешение – Сошествие во ад» первой четверти XVII века, хранящаяся в музее Палеха.

Второй значимый для сформированного типа иконографический мотив – шествие воскресших праведников. Изображенные по сторонам Христа группы праведников стали весьма многолюдными уже в начале XVI века. В вологодской иконе Дионисия Гринкова добавляются новые персонажи. В суздальском варианте движение многолюдной толпы ветхозаветных праведников превращается в процессию, движущуюся слева направо в границах горизонтального регистра к вратам Рая. К ней присоединяется динамичная группа воскресших в белых саванах, вносящая в композицию ощущение энергичного движения из нижнего левого в правый верхний угол. Расстановка персонажей акцентирует начало и конец процессии, делая диагональ значимой для построения всей композиции. В XVII веке происходит дальнейшее преобразование данного мотива. На иконе первой четверти столетия из Палеха, где мандорла с фигурой Христа, восстающего из гроба, уже заняла верхнюю позицию, шествие праведников перешло из среднего регистра в нижний, а вся процессия расположилась по диагонали от пасти Ада в до райских врат, превратившись в сплошную гибкую линию нимбов. Триумфальное шествие праведников как нельзя более точно отразило главный смысл обновленной иконографии: Воскресение (Песах – Пасха – прохождение мимо) – переход от смерти к вечной жизни.

Важное место в драматургии композиции «Воскресения» отведено действию ангельских сил. На иконе Дионисия Гринкова впервые кроме ангелов, связывающих в аду диавола, изображения ангелов присутствуют за границей адской пещеры. Это три ангела, которых Христос благословляет на борьбу с бесами. Введение нового мотива образует связный рассказ: ангелы стучат в затворенные двери, оповещая жителей преисподней о свершившемся воскресении. Когда в развитии иконографии «Воскресение – Сошествие во ад» происходит кардинальный сдвиг, то есть когда изображение воскресающего Христа перемещается в главную верхнюю позицию, вместе с ним из нижней части в верхнюю перемещаются и изображения ангелов, посылаемых в ад. На иконе из Палеха чередой ангелов по правую руку Христа спускается вниз, к вратам ада, обретшим монументальное архитектурное оформление и противопоставленным вратам Рая.

Итак, первой четверти XVII века иконография «Воскресения – Сошествия во ад» сложилась в том варианте, который нам являет икона из Палеха, когда главной осью

композиции является вертикаль с «нанизанными» на нее мандорлами Христа, сходящего во ад, и Христа воскресающего, а по диагонали располагается шествие праведников в Рай. Следующий шаг в развитии иконографии демонстрирует икона из Музеев Кремля. Здесь мы впервые встречаемся с тем, что главная композиционная вертикаль увенчана миниатюрной сценой Вознесения Христа, а в верхнем левом и нижнем правом углах изображены «Уверение Фомы», «Христос в Эммаусе» и «Явление Христа апостолам на море Тивериадском». Венчающая всю композицию мандорла возносящегося Христа напоминает о том, что Пасха – великий праздник, продолжающийся сорок дней и завершающийся Вознесением Христа. Вопрос, чем был обусловлен выбор трех сцен чудес по Воскресению и в чем смысл их присутствия в композиции? «Уверение Фомы» – одно из самых впечатляющих по силе своего воздействия доказательств истинности Воскресения после смерти. Кроме того, он свидетельствует о дарованном апостолам праве «разрешать» грехи, и фактически является фактом основания церкви, иерархии. Присутствие этой композиции в иконе находит себе объяснение, как в драматургии пасхальной службы, так и в толковании одного из евангельских воскресных чтений. «Явление Христа ученикам в Эммаусе» также несет в себе литургический смысл, напоминая о таинстве Евхаристии. Составляя смысловую пару, оба сюжета являют собой образ земной церкви, установленной Христом и подтвержденной Его чудесными явлениями.

Третий воскресный сюжет – «Явление Христа апостолам на море Тивериадском» – композиционно отделен от первых двух. Самый угол отдан изображению моря, обрамленного скалами, поднимающимися вверх. На берегу стоит Христос и благословляет четырех апостолов-рыбарей, закидывающих в море огромную сеть. Ниже сети – кораблик под парусом с сидящими в нем апостолами. Сюжет не находит себе объяснения в текстах служб пасхального цикла, однако, тема апостолов как премудрых «ловцов человеков» отчетливо звучит в песнопениях дня Святой Троицы. В целом, сцена на Тивериадском море продолжает развивать тему установления Христом земной Церкви, так как именно здесь Христос благословил Петра быть пастырем христиан. С другой стороны, чрезвычайно значимым оказывается и композиционное противопоставление сцены «ловитвы» выходящим из ада праведникам: в действие вступает метафора «ловитвы» как умножения последователей Евангелия, которые, спасаются на земле апостольской проповедью подобно тому, как спасаются Христом ветхозаветные праведники. Новый иконографический вариант, включивший в себя сцены явления воскресшего Христа своим ученикам, как нельзя более точно соответствует содержанию пасхального кондака: «Аще и во гроб снизшел еси, Бессмертне, но адову разрушил еси силу, и воскресл еси, яко победитель, Христе Боже, женам-мироносицам вещавый: радуйтесь! и Твоим апостолом мир даруй, падшим подай воскресение».

Мастера второй половины XVII века привносят в композицию «Воскресение – Сошествие во ад» еще одно важное иконографическое новшество. Они дополнили основную композиционную вертикаль изображением «Новозаветной Троицы» в типе «Сопресталие». Как правило, это либо медальон, либо сегмент неба, внутри которого восседают Саваоф и Христос, а между ними в круге парит Дух Святой в виде голубя. В

этой верхней композиционной и наиболее семантически значимой точке завершается теперь развитие смысловой вертикали от нисхождения Христа во ад, через восстание Христа из Гроба и Вознесение до возвращения в Небесное Отечество.

Подводя итоги, отметим, что развитие иконографии, начавшееся во второй половине XVI века, в наиболее ее важных позициях, из которых самой значимой является перемещение мандорлы воскресающего Христа в верхнюю позицию, а мандорлы Христа нисходящего в ад – в нижнюю, завершается на рубеже XVI–XVII столетий. В первой половине XVII века иконография обогащается изображением Христа, восстающего из гроба. К середине столетия оформляется так называемая полная иконография «Воскресения Христова», включающая сцены явления Христа ученикам по Воскресении. Добавление сюжетов, отработка иконографических мотивов и деталей продолжались на протяжении всего XVII столетия, что имело своим результатом формирование образа Пасхи как радостного исхода праведников во главе с Христом от смерти к жизни.

М.В. Сёмина
(Москва)

ИКОНЫ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ РЯЗАНИ В МАТЕРИАЛАХ НАУЧНОГО АРХИВА ЦЕНТРА им. И.Э. ГРАБАРЯ

В научном архиве Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря хранится комплекс документов, связанный с обширной экспедиционной деятельностью центра¹. В основу доклада положены отчеты, содержащие описи культовых предметов единственного в городе Рязани старообрядческого храма. Введенные в широкий научный оборот материалы могут быть задействованы в качестве уникального на сегодняшний день источника в деле изучения историко-художественных традиций рязанских старообрядцев.

История храма ведет свое начало с июня 1909 года, когда, по почину главы местных старообрядцев, купца и благотворителя Федота Игнатьевича Масленникова, состоялась закладка каменной церкви Богородицы Всех скорбящих Радости². Завершилось строительство 15 августа 1910 года на праздник Успения Пресвятой Богородицы³. Ранее, в 1906 году братья Масленниковы стали инициаторами возведения на своей родине каменного храма для селенёвской старообрядческой общины Белокриницкой митрополии⁴.

Скорбященский храм в Рязани располагал собранием икон XVII–XIX веков. В научных кругах об этом стало известно в июне 1976 года, когда совместными усилиями реставраторов центра Грабаря и сотрудников Рязанского областного художественного

¹ Благодарю заведующую архивом Ларису Николаевну Крылову за оказанное содействие в работе с документами.

² Церковь. 1909. № 26.

³ Церковь. 1910. № 51. В настоящее время храм освящен в честь этого богородичного праздника.

⁴ Церковь. 1909. № 26.

музея имени И.П. Пожалостина была организована экспедиция для выявления и постановки на государственный учет памятников древнерусского искусства, находящихся в действующих и закрытых церквях Рязанской области¹. Вторая экспедиция состоялась в августе 1977 года. На все произведения, представляющие художественную ценность, были оставлены «Охранные обязательства»².

В ходе двух полевых сезонов были составлены описи и сделана выборочная фотофиксация памятников. В 1976 году появился первый, хотя и неполный, перечень имеющихся в храме икон, были сфотографированы интерьер (включая иконостас центрального алтаря и алтарные преграды правого и левого приделов) и внешний облик храма. В 1977 году подготовили опись икон, однако фотофиксация на этот раз не проводилась. Также не были произведены обмеры икон праздничного ряда из-за размещения их «на значительной высоте»³.

В связи с тем, что большая часть памятников представляла художественную ценность, было принято решение о составлении полной описи всех находящихся в церкви икон и церковной утвари с последующей постановкой их на государственную охрану. При обследовании 1976 года в алтаре были зафиксированы створки Царских врат с сенью, иконы «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил», которые были отнесены к XVII веку. Осмотреть алтарь в 1977 году «не удалось из-за противодействия председателя церковного совета Громова К.П.»⁴, поэтому вопрос о состоянии и количестве алтарных икон остался открытым. Кроме того, членам экспедиции 1976 года был закрыт доступ в старообрядческую церковь села Селезнёва Клепиковского р-на из-за того, что «община верующих в грубой форме отказалась дать ключи»⁵.

В январе 1977 года часть икон из Скорбященской церкви была похищена, что послужило причиной повторного обследования храма в августе 1977 года, в результате чего появилась более полная, по сравнению с 1976 годом, опись, в которой имело место пересмотр некоторых ранее заявленных датировок.

Опись 1976 года содержит разделы: 1) иконы 2) иконостас 3) алтарь 4) скульптура 5) утварь. Опись 1977 года состоит из двух разделов: 1) иконы и 2) праздничный ряд иконостаса. Первичная обработка архивных описей включила в себя несколько этапов: все иконы мы сгруппировали в соответствии с изводами и размерами досок, вместе с тем придерживаясь первичной дифференциации памятников по их местонахождению (иконостас или отдельно висящие иконы); сопоставление описей позволило обозначить количество и наименования украденных икон.

¹ НА ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря. Ф. 1. Оп. 1. Д. 457 пост. Л. 10.

² К сожалению, в архив не поступили экземпляры «Охранных обязательств», которые могли бы существенно прояснить ситуацию относительно состояния сохранности памятников. Сведения предоставлены сотрудницей архива Верой Павловной Потёмкиной, за что выражаю ей свою признательность.

³ НА ВХНРЦ, Д. 493 пост. Л. 4.

⁴ НА ВХНРЦ, Д. 493 пост. Л. 4.

⁵ НА ВХНРЦ, Д. 457 пост. Л. 7.

**НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ВНУТРЕННЕМ УБРАНСТВЕ ЦЕРКВЕЙ
БРЕСТСКОГО ОФФИЦИАЛИТАТА УНИАТСКОЙ ВЛАДИМИРСКО-
БРЕСТСКОЙ ЕПАРХИИ КИЕВСКОЙ МИТРОПОЛИИ В СВЕТЕ ВИЗИТАЦИИ
1725-1727 гг.: ИКОНОСТАСЫ, «МОСКОВСКИЕ» И ДРУГИЕ ИКОНЫ**

Униатская церковь, которая ещё в XVII веке должна была бороться за свои позиции в Речи Посполитой, в XVIII столетии стала уже доминирующей восточной церковью в этом государстве. Годами униатская церковь создавала свою особенную религиозную культуру, сочетающую традицию церкви восточной и латинской – как в архитектуре так и в литургии, а также в устройстве интерьера храма. Традиция эта сейчас трудно ощутима, потому что по разделах Польши 1772-1795 годов она подверглась процессам «ревизантизации», проводимым как российскими завоевателями, так и украинцами на территории Галиции, захваченной австрийцами. Сейчас немногочисленные примеры церквей и икон, возникших в кругу униатской традиции, свидетельствуют о специфике и своеобразии этой традиции. Для реконструкции более полного образа этой традиции очень полезны архивные материалы – епископские и деканские визитации и их инвентари.

Владимирско-Брестская епархия, сперва православная, затем униатская, состоявшая из территорий Волыни и литовского Полесья (вокруг Бреста), сформировалась в таком виде около середины XV века. Эти части разделяли протопопии Ратненская и Любомльская, принадлежавшие Холмской епархии. Владимирско-Брестская епархия одной из первых присоединилась к Брестской унии (1596). Для уже униатской «брестской части» этой епархии сохранилась необыкновенно интересная визитация 1725-1727 годов. Её необычность состоит в том, что это одна из древнейших сохранившихся визитаций, и вместе с тем одна из наиболее точных. Это связано с личностью визитатора – священника Стефана Литвинки – игумена монастыря базилиан в Бресте, который не только описал достаточно подробно посещённые церкви, но сделал это выразительно, с элементами сарказма и чувством юмора, используя богатство польского языка. Этот интересный документ предоставляет много информации как о самих храмах, так и об их оборудовании на рубеже первой и второй четвертей XVIII века. Ценность его и в том, что описанные в нём церкви (за немногими исключениями) сейчас не существуют. Давние их описания представляют чрезвычайно существенную базу для исследования перемен, происходивших в униатской церковной традиции. Очередные визитации второй половины XVIII и начала XIX века фиксируют уже достаточно иной образ этой традиции.

Ксёндз Литвинко в течение почти полутора лет посетил около 270 приходов в 10 деканатах (бяльский, бельский, брестский, дрогичинский, каменецкий, кобринский, мельникский, полесский, пружанский, влодавский), из них сохранились описи 259

объектов. Книга записей этих визитаций сохранилась в Государственном архиве в Люблине.

В детальной описи храма вначале указано название местности, в которой он находится, титул церкви, её ктитор и настоятель. Далее описана архитектура храма, убранство в иконостас, алтари и образа, литургические предметы, ризы, книги, церковные документы, а в конце сообщается информация о приходе и даются замечания визитатора о состоянии церкви и её оборудования. Для наших наблюдений наиболее существенны заметки по поводу живописного и скульптурного украшения церкви – иконостаса, икон, росписей, феретронов (выносных алтарей), крестов и витражей. Однако следует их рассматривать в контексте информации об архитектуре храма.

Из визитных описей ксёндза Литвинко замечен очень разноуровневый образ церковного искусства на этой территории – от выдающихся до очень скромных произведений, от традиционных до новых решений с заметно иным силуэтом и интерьером.

Церковь в местечке Славатыче новая, деревянная, в плане трёхчастная, купольная, имела часовню над притвором, а колокольня была размещена над входными воротами на территорию церковного погоста. Очень редким декором в церквях являлись витражи в окнах купола. Над часовней были помещены витражи с изображениями пророков, а над нефом – с апостолами. Внутри, кроме полного иконостаса, были два боковых алтаря, большая икона Страшного суда, три иконы «большие изрядные» и четыре «меньшие», а икон «худших с московскими» было двадцать шесть. В часовне над притвором находился иконостас. Ктиторами прихода являлись Радзивиллы, основавшие церковь.

В Речице возле Каменца Литовского деревянная церковь фундации Поцеев хотя и была «структуры обыкновенной», но зато имела интересный интерьер. Помимо полного иконостаса в нефе находилось шесть боковых барочных алтарей с богатым резным декором и изображениями: 1) Распятия (скульптура), 2) Христа Антокольского (скульптура), 3) св. Антония Падуанского, 4) Богоматери Ченстоховской, 5) бл. Иосафата Кунцевича, 6) св. Франциска Ассизского. Кроме того, в церкви 20 образов «на полотне и дереве кроме московских». Был здесь также «образок московский складной в бронзу оправленный».

Однако ряд церквей находился в значительно худшем состоянии и имел намного более скромное убранство. Например, в Грушовой, в 25 км на восток от Кобрина, церковь была деревянная, «округлая старосветская моды простой, вся сгнившая». Часть иконостаса с деисусным апостольским рядом, написанная на полотне, была «очень старая испачканная». Из четырех наместных икон к двум были приставлены менсы (выполняли функции боковых алтарей). Царские ворота были «столярские» – окрашены, без резного декора. Только одна дверь «сиверная» (диаконская) указывает, что это был древний тип иконостаса – несимметричный. На стенах висели двадцать других образов «кроме бумажных и московских».

В каменной церкви начала XVII века в Теребуни около Бреста (сохранившейся донныне) в иконостасе (несимметричном) не хватало только иконы «Деисус». На её

месте визитатор отметил наличие «образов четырех больших», но также присутствие икон апостолов и пророков, которые, однако, по большей части «осыпались с краски». Кроме того, здесь было шесть наместных икон, а кроме царских врат лишь одна диаконская дверь.. Это указывает на несимметричный, старинного типа иконостас, время появления которого следует связать с временем сооружения церкви в начале XVII века. Кроме того, в теребуньской церкви было пять икон «больших» и девять «московских».

Заполнение иконостаса разными иконами без понимания теологической программы не являлось редкостью в то время на этой территории. Например, ксёндз Литвинко отмечает в деисусном ряду иконостаса церкви св. Николая в Кобрине 38 икон «из разной дружины».

В первой четверти XVIII века появляются также церкви, построенные «по правилам костёлов римских». Их ещё не слишком много, но во второй половине столетия число их возрастает. В этом определении речь идёт не только о внешнем облике церкви, но также об оформлении интерьера храма. Прекрасным примером этого является визитное описание прихода в Гершонах около Бреста. В это время там были две церкви – старая и новая. Интерьер старой был устроен ещё традиционно, хотя Деисус с апостолами был «неполный». В новой церкви, сооружённой «по правилам костёлов римских» уже не было иконостаса, главный алтарь с образом Благовещения, посвящённым камнем (портателем), антимином и антепендиумом был придвинут к восточной стене пресбитерия. Кроме того, тут был и один боковой алтарь, а сверху триумфальная балка с группой Распятия. Отсутствие иконостаса потребовало постройки сакристии (ризницы). На стенах висели 14 образов «значительных», среди них два больших – «Бл. Иосафат» и «Св.. Онуфрий», а также восемь «московских». Храмов такого типа, по записям ксёндза Литвинко, в это время на указанной территории было несколько.

В украшении живописью здешних церквей, кроме изображений, традиционных для Восточной церкви, уже встречаются иконы святых Западной церкви – Антония Падуанского, Яна Непомука, Франциска, Станислава, Казимира и других, а также новые изображения, такие как Пьета или Непорочное Зачатие.

Однако наиболее загадочными иконами, отмеченными ксёндзом Литвинко, являются иконы обозначенные как «московские». Их присутствие упоминается в визитации почти каждой церкви. Однако ни в одной из описей автор не указывает, чем эти иконы характерны и что изображают. По описям можно судить, что это были небольшие иконы (это подтверждает очередная визитация 1759 года), а количество их в церкви было довольно большое. Создаётся впечатление, что это была легко доступная массовая продукция, такая как бумажные иконки или гравюры. Большое их количество в храме наводит на мысль, что эти иконы могли иметь характер вотивных образков, пожертвованных в храм прихожанами как благодарность или какое-то пожелание. Определение «московские иконки» указывает, что быть может их ввозили из России. Также очень вероятно, что они происходили из Ветки, находившейся в то время на территории Речи Посполитой недалеко от Гомеля. Город этот был известен тем, что жившие там старожилы занимались массовым производством икон, которые могли

относительно дешево продаваться в церкви на территории государства их обитания. Иконы эти писались способом, близким к российской традиции, отличной от местной, отсюда могло быть такое название.

Вопрос о том, что имел в виду визитатор, определяя икону как «московскую», требует дальнейших исследований. Без сомнения, важную роль в этом могло бы сыграть мнение исследователей церковного искусства других стран, прежде всего, российских.

(Перевод с польского А.А. Ярошевича)

Л. Б. Сукина
(Переславль-Залесский)

ТРОИЦКИЙ СОБОР ДАНИЛОВА МОНАСТЫРЯ В ПЕРЕСЛАВЛЕ- ЗАЛЕССКОМ: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ХРАМОВОГО ИНТЕРЬЕРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском – один из ценнейших памятников русской средневековой культуры. Храм был построен в 1530–1532 годах на средства великого князя Василия III в честь рождения его наследника Ивана Васильевича, крестным отцом которого считается прп. Даниил Переславский. В Житии Даниила Переславского указано, что преподобный особенно заботился об украшении Троицкого собора и даже специально ездил за иконами для него в Новгород. К сожалению, иконы привезенные Даниилом не сохранились. Уже в начале XX века автор «Истории Троицкого Данилова монастыря в г. Переславле-Залесском», член Владимирской ученой архивной комиссии В.Г. Добронравов отмечал, что роспись стен, иконостас и иконы храма принадлежат позднему времени.

Троицкий Данилов монастырь был упразднен в 1923 году и серьезно пострадал в годы советской власти. Судьба икон его храмов неизвестна. В коллекцию Переславского историко-художественного и краеведного музея они тогда не попали. В 1990-е годы монастырь был передан РПЦ, в Троицком соборе возобновлены богослужения. В храме сохранился ансамбль фресковых росписей 1660-х годов, но иконостас – полностью новодельный, со стандартным набором икон, он вступает в диссонанс с древней архитектурой и росписью интерьера.

Реконструировать интерьер Троицкого собора времени Даниила Переславского невозможно – не сохранилось ни подлинных деталей внутреннего убранства храма, ни его описаний в источниках. Но подробные монастырские описи 1670-х годов и 1701 года позволяют понять и представить, как было организовано символическое храмовое пространство собора во второй половине XVII века, периода наивысшего подъема Данилова монастыря. Хотя данные описи были опубликованы В.Г. Добронравовым еще в 1908 году, они еще никогда не становились предметом специального исследования.

Уже в XVI веке Троицкий Данилов монастырь был известной и богатой обителью с каменными храмами, но свой настоящий расцвет он пережил во второй половине XVII столетия после обретения мощей Преподобного Даниила, что

привлекло в него большое количество паломников и обеспечило постоянное внимание состоятельных вкладчиков. В монастыре развернулось масштабное каменное строительство. В 1650-е годы к Троицкому собору был пристроен придел Даниила Переславского, в 1662–1668 годах стены основного храма расписаны артелью костромских мастеров во главе с Гурием Никитиным.

Из монастырских описей видно, что в первую очередь во второй половине XVII века украшался главный храм – Троицкий собор. Его глава, кровля и абсиды были «опаяны немецким железом». Уже при изучении описи 1671–1673 годов становится очевидно, что интерьер собора отличался богатым убранством. В храме был высокий многоярусный иконостас с резными позолоченными царскими вратами с сенью на столбцах. Врата и сень в момент составления описи были уже «ветхи».

Опись позволяет реконструировать общую композицию иконостаса:

- Местный ряд. Справа от царских врат располагались иконы: «Троица», «Богоматерь Неопалимая Купина», «Николай Чудотворец в житии». Над дверями дьяконника – шесть ветхих икон Миней месячных. Слева от царских врат находились: «Богоматерь Одигитрия», «Воскресение Христово», «Даниил Преподобный в житии». Над дверями жертвенника – также шесть ветхих икон Миней месячных. Все большие иконы местного ряда были украшены серебряными венцами и цатами, имели драгоценные «привесы».

- Деисусный ряд. Состоял из икон «Спаса в Силах», «Богоматери», «Иоанна Предтечи» и двенадцати досок с изображениями Апостолов. Иконы деисусного ряда разделялись резными посеребренными столбцами.

- Пророческий ряд. В центре находился образ «Пресвятой Богородицы с предвечным Младенцем на престоле». Иконы ряда, число и иконография которых не указаны, были разделены посеребренными столбцами.

- Праотеческий ряд. В центре его был образ «Господа Саваофа». Число икон также не указано, но отмечено, что они разделены все теми же посеребренными столбцами.

Ряды иконостаса отделялись друг от друга тяблами, расписанными по серебряному полю разноцветным травным орнаментом.

В иконостасе также находилось большое количество пядничных икон в серебряных басменных окладах или с серебряными венцами и цатами: «против левого клироса» – 16, с правой стороны – 39. Там же находились складни, резанные на «черной кости», обложенные сканым позолоченным серебром. Еще 26 пядничных икон, обложенных серебром, находились у столбов.

Возле правого клироса на аналое лежали 2 иконы: «Воскресение Христово» и «Похвала Богородицы», возле левого – «Богоматерь Одигитрия». Все три иконы были в серебряных, украшенных жемчугом и камнями окладах.

Возле правого столба было устроено архимандричье место, три оставшиеся грани занимали иконы «Успенье Богоматери», «Богоматерь Страстная», «София Премудрость Божия». За правым клиросом располагался образ Даниила Переславского в рост.

У левого столба были иконы «Похвала Богоматери» («с кондаки и с иконы»), «Троица», «Московские Чудотворцы».

В алтаре находились выносная икона Богоматери и выносной деревянный крест с изображением Распятия и праздников.

В описи также подробно учтено убранство придельных храмов Усекновения главы Иоанна Предтечи и Даниила Переславского. В ней также указаны напрестольные кресты, литургические предметы, богослужебные книги, покров на гробнице Преподобного Даниила, пелены, завесы и т. п. Из ее текста явствует, что интерьер храма постепенно поновлялся. При архимандрите Гурии в 1670-е годы был заменен иконостас в приделе Даниила Переславского, а прежний передан в церковь монастырского села Будовского.

Опись 1701 года, сделанная по указу Петра I стольником монастырского приказа Семеном Никифоровичем Коробьиным, значительно дополняет информацию описи 1671–1671 годов. Ее изучение позволяет уточнить иконографию некоторых икон, характер их ювелирных украшений, а также понять, какие изменения произошли в интерьере Троицкого собора за тридцать лет. Выясняется, что все основные иконы и даже «ветхие» Царские врата и сени остались на своих местах, но, за счет вкладов щедрых жертвователей, значительно возросло количество имущества, находившегося в соборной ризнице. Там появились новые облачения и шитые ткани, благословенные кресты, утварь, большое собрание печатных книг.

В описи 1701 года интерьер Троицкого собора предстает по настоящему роскошным. В нем с фресковой росписью 60-х годов XVII века соседствовал большой тябловый иконостас с резными царскими вратами с сенью, наполненный иконами, богато украшенными серебряными окладами, венцами, цатами, привесами, пеленами. У передних столбов мерцали серебром, жемчугом и камнями образа большого размера. Все это вполне соответствовало эстетическому представлению людей XVII столетия о благолепии главного храма одного из наиболее почитаемых монастырей, находившихся на пути традиционного царского богомолья.

А.В.Тимин
(Москва)

РАБОТЫ ПО ВОССОЗДАНИЮ УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ В БЫВШЕЙ УСАДЬБЕ ПЕТРОВСКОЕ-ДУРНЕВО

В течение трех полевых сезонов, начиная с 2004 года, экспедиция института «Спецпроектреставрация» проводила комплексные научные исследования в селе Петрово-Дальнее Красногорского района Московской области на месте, где прежде находилась церковь Успения Пресвятой Богородицы (1684-1688) в бывшей усадьбе Петровское, имея конечной целью разработку эскизного и рабочего проектов восстановления этого памятника архитектуры конца XVII в.

В подготовке, организации и финансировании экспедиции принимала активное участие Екатерина Михайловна Перцова, урожденная княжна Голицына, внучка

Московского городского головы – князя Владимира Михайловича Голицына, горячо желавшая восстановить этот храм в бывшей усадьбе своих предков.

1. История создания храма. Впервые село Петровское, переименованное в 1930 году в село Петрово-Дальнее, упоминается в 1504 году в предсмертной грамоте Ивана III как сельцо «Дурневское». За свою историю оно поменяло множество владельцев – служилых дворян, которым оно передавалось за службу, прежде чем в 1657 году единственным его владельцем стал князь Иван Семенович Прозоровский (1613-1670) – крупный государственный деятель той поры.

В 1666 году царь Алексей Михайлович назначил его воеводой в город Астрахань, где 22 июня 1670 года он был убит вместе с одним из своих сыновей Борисом-старшим после взятия города войсками Степана Разина. Новый хозяин усадьбы – его сын Пётр Иванович Прозоровский (1645-1720) в юности был комнатным стольником и дядькой (воспитателем) при царевиче Иоанне Алексеевиче, а с 1689 года заведовал Приказом Большой Казны.

Строительство им каменной церкви во имя Успения Пресвятой Богородицы относится к 1684-1688 годам. Центрическая ярусная церковь-колокольня была выстроена из красного кирпича-большемера по принципу «восьмерик на четверике». Центральный восьмерик был перекрыт сомкнутым восьмигранным сводом, на котором располагался восьмигранный звона. По композиции это был тетраконх или, по-иному, «четырёхлистник», когда к внутреннему четверику примыкают четыре апсиды. В скором времени появились её аналоги – усадебные крестово-купольные церкви, каждая из которых имела свои индивидуальные черты и зачастую превосходила по красоте свою предшественницу. Успенская церковь была освящена 15 мая 1688 года в присутствии почти всей царской семьи и просуществовала до лета 1939 года, когда была полностью разрушена.

Возрождение прихода Успенской церкви относится к началу 2000-х годов, когда ему был выделен земельный участок площадью 1,8 га для строительства временной деревянной часовни и восстановления разрушенного храма. Сначала на этом месте была установлена большая брезентовая палатка с железной печкой и первые годы церковные службы проводились здесь. В 2004 году службы стали проводиться уже в тёплой деревянной часовне, а место брезентовой палатки занял археологический раскоп.

2. Археологические изыскания. В соответствии с выданными Открытыми листами № 426, 719 и 984 три сезона подряд, начиная с 2004 года, силами волонтеров двух отрядов, а также представителями Голицыных и Трубецких, проводились археологические исследования на месте разрушенного храма. Были раскрыты остатки булыжных фундаментов храма и гульбища, кирпичные гробницы первой половины XIX века князей Голицыных, разрушенные в 1939 году, а также подпольные кирпичные каналы калориферного отопления конца XIX века.

3. Инженерные исследования и предложения. По результатам обследования сохранившихся фундаментов храма было выполнено инженерное заключение о состоянии фундаментов и грунтов основания, согласно которому сохранившиеся булыжные фундаменты нуждаются в серьезном инженерном усилении для того, чтобы

выдержать предполагаемые нагрузки от кирпичной кладки стен и сводов. Деревянные сваи в основании фундаментов нигде не выявлены, а глубина их заложения – всего 80-90 см от уровня дневной поверхности на момент строительства в 1684 году. Булыжные фундаменты 1684 года подлежат обязательному сохранению и, после соответствующего их укрепления, включению в объём воссоздаваемого памятника, поскольку содержат ценную информацию о его первоначальной планировке и последующих дополнениях.

4. *Графические реконструкции.* На основании данных, полученных в ходе археологических и историко-архивных изысканий, были выполнены графические реконструкции фасадов, разрезов и планов 1-го, 2-го и 3-го ярусов этого центрического храма, когда в интерьере, на плане 1-го яруса получается чёткий открытый греческий крест, а в приделах – вписанные кресты, поскольку там имеются крестовые своды. В средневековые такие храмы (тетраконхи) возводились в Византии, Грузии, Армении. Многие мастера раннего итальянского Возрождения занимались разработкой композиций подобных купольных зданий.

В 1514-17 годах в Москве, в Высоко-Петровском монастыре, итальянский архитектор Алевиз Новый построил из кирпича-большемера собор Петра Митрополита (исследования Б.П. Дедушенко). Это центрический ярусный храм, где в декоре фасадов восьмерика присутствуют элементы ордера – пилястры и антаблемент, являющиеся в купе с указанной центричностью важными признаками ренессансной архитектуры. Данный собор может рассматриваться в числе прототипов храма в усадьбе Петровское.

Е.Л. Тихомирова
(Москва)

ПОНОМАРСКАЯ ДВЕРЬ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ. АТРИБУЦИЯ ПАМЯТНИКА

Менее года тому назад в собрание русских икон при поддержке Фонда святого и всехвального апостола Андрея Первозванного поступил замечательный памятник XVII века, не оставивший равнодушным никого, кто с ним соприкасался. Владелец коллекции он пленил благородным колоритом и любопытной иконографией, реставраторов – хорошей сохранностью, искусствоведов – редкой для подобных функциональных произведений изысканностью. Речь идет о двери в жертвенник, или северной двери иконостаса, или пономарской двери – все три наименования встречаются в научной литературе, означая один и тот же предмет, который одновременно является функциональной деталью иконостаса и выразительной частью его общего иконографического замысла.

В настоящее время опубликовано и исследовано немало пономарских дверей из музейных и частных собраний, и их иконографический репертуар довольно разнообразен. В XVI – XVII веках наиболее распространенными были изображения Благоразумного Разбойника, пророка Даниила во рву львином, истории Адама и Евы,



чаще называемой «Изгнание из рая», избранных нравоучительных притч. Заметим, однако, важную деталь: в известных нам дверях перечисленные сюжеты комбинируются друг с другом, образуя несколько самостоятельных блоков. В исследуемой же двери последовательно представлена именно история рая – земного, с жившими там Адамом и Евой, и небесного, с царящим в нем праотцем Авраамом.

Дверь представляет собою деревянный щит из двух досок, размером 156,5 × 56,5 см, скрепленных двумя мощными торцевыми шпонками. Отметим, что по нижнему краю икона опилена предположительно на 20 см, т.е. первоначальная высота двери была около 180 см.

Живопись выполнена яичной темперой по левкасу. Икона разделена на пять рядов, заключенных в оранжевую рамку с килевидным навершием. Ряды отделяются друг от друга волнистыми полосами «в облачко» синего и оранжевого цветов. Фон иконы светлый, фигуры и лики написаны охрой по оливковому санкирю.

В верхних углах иконы, на темно-синем фоне, помещены профильные изображения Луны и Солнца, из уст которых дует ветер¹.

В первом верхнем ряду изображено «Лоно Авраамово»: три ветхозаветных старца Авраам, Исаак и Иаков на фоне райских кущ держат на руках души праведников, символически изображенных в виде младенцев. Справа и слева от них предстают Благоразумный Разбойник, праотец Енох и пророк Илия. Лоно Авраамово благословляет Господь Иисус Христос – Судия мира, изображенный на фоне синего неба со звездами, что также придает происходящему на иконе вселенский масштаб.

Во втором ряду написаны три композиции: «Сотворение Адама»; «Адам нарекает имена животным»; «Сотворение Евы из ребра Адама». В третьем ряду их четыре: «Адам дает заповедь Еве»; «Бес-змей искушает Еву»; «Ева дает запретный плод Адаму»; «Адам и Ева познают стыд и укрываются препоясанием». В четвертом ряду две композиции: «Адам и Ева прячутся от Бога в райском дереве» и «Господь укоряет Адама и Еву в непослушании и наказывает их». В пятом ряду три заключительных композиции: «Бог одевает Адама и Еву в кожаные одежды»; «Изгнание Адама и Евы из рая и поставление у врат Эдемского сада херувима с пламенным мечом» и «Плач Адама об утерянном рае». Отметим, что в верхнем левом углу каждого из этих четырех рядов повторяется сегмент с изображением синего неба со звездами, что вновь заставляет смотреть на происходящие события как бы в двух

¹ Это апокалиптический мотив, напоминающий о грядущей кончине мира и Страшном Суде: «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь» (Откр. 6:12).

измерениях: историческом (т.е. как на давно прошедшие события, зафиксированные в Книге Бытия) и апокалиптическом (как на грядущее светопреставление после Второго Пришествия Спасителя).

Ближайшие стилистические аналогии исследуемый памятник находит в произведениях ярославской иконописи первой половины – середины XVII века. В качестве примера назовем иконы праздничного чина 1640-х годов. (ЯГИАХМЗ; заметим, что в двух иконах из этого чина – «Богоявление» и «Положение во гроб» – также присутствует изображение «космоса» и светил в верхней части иконы, заключенной в рамку, что нетипично для данных иконографий), «Хвалите Господа с небес...» второй четверти XVII века (ЯГИАХМЗ), «Величит душа моя Господа...» середины XVII века (ЯГИАХМЗ).

Н.Я. Трифонова, Е.А. Русакова
(Минск)

О ГРУППЕ СТРАСТНЫХ ИКОН ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Среди произведений, входящих в коллекцию русской иконописи Национального художественного музея Республики Беларусь значительную историческую и художественную ценность представляют десять икон, составляющих страстной цикл - «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Моление о чаше», «Иисус перед Каиафой», «Поругание и увенчание терновым венцом», «Се человек», «Несение креста», «Пригвождение Христа ко кресту», «Распятие», «Снятие с креста». В их верхней части размещаются выполненные киноварью по золоту или темной краской на полях свитков фрагменты текста. Выполненные в традиционной технике, стилистически близкие, изображения имеют небольшой размер (в пределах 15,3-15,4 × 14,5-15,2 см). Обратная сторона покрашена в темно-коричневый цвет. Иконы поступили из гродненской таможни в 2003 году с предварительной датировкой началом XX века, для подтверждения или отвода которой были проведены дополнительные исследования. При наличии состарившегося лака выявлены современные реставрационные тонировки, не искажающие первоначального состояния произведений. Установлено использование свинцовых белил для передачи белого цвета.

Исследовались также образно-пластические особенности икон из минского музея. Представленные на них сюжеты страстного цикла стали объектом изображения в русской иконописи с конца XV – начала XVI века. Они входили в состав праздничного ряда иконостасов, являлись клеймами на иконах «Воскресение – Сошествие во ад». Российскими исследователями выявлено использование с конца XVII века в качестве образцов для них ряда графических циклов, основывающихся на гравюрах западноевропейских мастеров. Прослеживаемые в иконах исследуемого цикла заимствования из искусства Западной Европы подтолкнули к поискам источников среди названной группы памятников. Одним из них, по последним данным российских ученых, служила графическая серия «Страстей» из 14 изображений,

гравюры которой, выполненные мастером Оружейной и Серебряной палаты Леонтием Буниным, вошли в ряд рукописных сборников и широко использовались в качестве образцов. Сравнение позволило выявить близость композиционного решения икон «Тайная вечеря», «Моление о чаше» и «Пригвождение Христа ко кресту» гравюрам названного цикла. Обращение именно к этому источнику автора минского цикла подтверждается тем что, текст на его иконах полностью соответствует виршам неизвестного автора к гравюрам, украшающим два сборника XVIII века. Они воспроизведены российской исследовательницей О.А. Белобровой, что и дало возможность для сравнения¹. Вызывает вопрос количественное несоответствие гравюр и икон, которое можно объяснить тем, что не все изображения цикла попали в минскую коллекцию. Среди не вошедших сюжетов – «Вход в Иерусалим», «Христос перед Пилатом», «Положение во гроб», «Воскресение». Следование композиции образца в первую очередь относится к фигурам смыслового центра, который на иконах из минского музея расширен за счет дополнительных образов и сцен. Изменение соотношения фигур и общих размеров произведений привело к утрате присущей гравюрам Леонтия Бунина монументальности образного строя. Миниатюрный характер иконописных изображений в ряде случаев подчеркивается текстовым элементом на картушах или участках золоченого фона. На гравюрах он вынесен за пределы изображения. Отмеченные моменты отразили момент творческой переработки первоисточника при сохранении свойственной ему эмоциональной напряженности и экспрессивности. Широта бытования названного графического цикла, к которому обратился автор серии хранящихся в Минске икон, затрудняет уточнение места создания последних. Иконографические особенности «Распятия» могут указывать на связь со старообрядческой традицией. С деятельностью старообрядцев российская исследовательница Е.К. Братчикова связывает создание рукописных сборников, украшенных миниатюрами «Страстей»². Основной массив памятников, известных названному автору, относится к XVIII – первой половине XIX века. В одном из лицевых списков «Страстей Христовых», хранящемся в РНБ, прослеживается традиция 14-листового Страстного цикла. Бытовали в старообрядческой среде и иконописные образцы Страстного цикла. Иконописные рисунки Латгальского собрания, введенные в научный оборот Г.В. Маркеловым, имеют совпадения с графическим циклом в Библии Пискатора и Леонтия Бунина³.

Атрибуция страстного цикла из минского музея потребует в дальнейшем поисков стилистических аналогов. Однако и на данный момент можно рассматривать названную группу произведений как свидетельство того, что изобразительные решения сюжетов Страстного цикла, найденные художниками рубежа XVII-XVIII веков, оказывались актуальными и в последующем.

¹ Белоброва О.А. Гравированные «Страсти Христовы», с виршами, в рукописных сборниках XVIII в. из Древлехранилища Пушкинского Дома // Очерки русской художественной культуры XVI-XX веков. Сборник статей. М., 2005. С. 396-406.

² Братчикова Е.К. «Страсти Христовы» в лицевой рукописной традиции мастеров-старообрядцев // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей Библиотеки РАН. СПб., 2005. Ч.1-2. С. 71-78.

³ Прориси и переводы с икон из собрания Пушкинского Дома / Сост. Г.В. Маркелов. СПб., 1998. С. 32-34.

СПИСКИ ИКОНЫ ИВЕРСКОЙ БОГОМАТЕРИ, ПРИВЕЗЕННЫЕ В МОСКВУ В 1648 ГОДУ: ДВА УТОЧНЕНИЯ

Изучение искусствоведами и историками копии иконы Богоматери Портаитиссы из афонского Иверского монастыря, привезенной в Москву в 1648 году, ведется уже очень давно. Последние результаты исследований об этом списке приведены в статье Т. В. Толстой об Иверской иконе в «Православной энциклопедии» (<http://www.pravenc.ru/text/293359.html>). В этой статье, впрочем, не совсем точно изложено предположение В. Г. Ченцовой об изготовлении копии иконы «не на Афоне, а, скорее всего, в Валахии», которое, по мнению Т. В. Толстой, не смогло «изменить существующие представления». В действительности, в соответствии с гипотезой В. Г. Ченцовой, не образ, а грамоты с изложением истории создания списка иконы Портаитиссы (РГАДА. Ф. 52. Оп. 2. № 307-308) могли быть написаны Молдавии (а не в Валахии). Это предположение о происхождении грамот может быть дополнено и некоторыми наблюдениями, относящимися к самой иконе и, прежде всего, к подписи на ней иконописца.

Греческая запись в нижней части образа переводилась следующим образом: «Писал со тщанием живущий в кельях Иверских Иамвлих сын Романа лета 7156» / Ἰάμβλιχος γράψαιτο τήνδε σὺν λόνῳ τοῦ Ῥωμανοῦ ὦν τοῖς Ἰβήρων κελλίοις, ἔτους ζρνς' (Перевод Б. Л. Фонкича). При внимательном рассмотрении этой подписи можно заметить, что она поделена на небольшие «периоды», отделенные друг от друга подобием ромбика: + Ἰάμβλιχος γράψαιτο τήν δε σὺν λόνῳ ♦ τοῦ Ῥωμανοῦ ὦν τοῖς Ἰβήρων κελλίοις ♦ ἔτους ζρνς' ♦. Были ли эти значки случайны или действительно разделяли фразу на смысловые части? Если предположить, что она разделена на периоды, то можно заметить, что слово «Роман» в ней объединено с «келлиями ивиритов», где, видимо, работал иконописец, а указание года составляет небольшую самостоятельную часть. Если бы в подписи под иконой Иамвлих пожелал указать имя своего отца, то, видимо, слова τοῦ Ῥωμανοῦ стояли бы непосредственно за его собственным именем. Случаен ли перенос этого слова во второй «период»?

Можно заметить, что текст подписи иконописца является ритмическим, а ромбики делят его на два двенадцатисложника (-/--/--/--/), дополненных датой. При прочтении надписи ударный слог в слове «Роман» окажется первым, в то время, как в имени собственном ударение по правилам должно оказаться на последнем слоге. Автор подписи, таким образом, не только переставил «отчество» необычно далеко от своего собственного имени, но еще и сделал это так, что читающий вынужден произнести его с неверным ударением. Подобный перенос выглядел бы весьма нелогичным. Но что если автор подписи сделал его осознанно? При произнесении ритмического двенадцатисложника ударение в слове «Роман» оказывается именно там, где оно должно быть у топонима Рóман, города-епископства в Молдавии. Ритмический характер надписи и, по-видимому, осознанное перемещение слова «Роман» в другой

двенадцатисложник позволяет предположить, что речь идет об обозначении места происхождения или работы иконописца Иамвлиха. Под «келлиями» же ивиритов следует, как представляется, понимать не «кельи», где жили монахи, а так же обозначавшиеся по-гречески монастырские подворья (κελλίον). Возможный перевод надписи: «Писал со тщанием Ямвлих на иверских подворьях в Романе. Лета 7156».

Фон с цветочными узорами, как отмечалось, действительно напоминает «орнаменты и чеканные изображения на окладе древней Иверской иконы», но, разумеется, следует учитывать, что он не передает ни его подлинных деталей, ни воспроизводит имеющиеся надписи (См.: *Skhirtladze Z. The Original Cladding of the Portaitissa Icon // Oriens Christianus. Wiesbaden, 2005. Bd 89. P. 155*). В то же время, этот фон явно воспроизводит черту, присущую румынским и украинским иконам, которые часто украшались резными, золочеными, напоминающими драгоценные оклады, переплетающимися узорами растительного и геометрического орнамента (См. примеры: *Les icônes. Paris: La Martinière, 2001. P. 339, 344, 347; Miliäeva L. L'icône ukrainienne. Paris, 1997. № 52-55, 146-147, 150-153*).

В грамотах из Иверского монастыря об отправленной в Москву копии Портаитиссы сообщалось, что помимо этого образа монастырская братия прислала и еще один дар. В переводе Посольского приказа указывалось, что посланец монастыря едет «со святою иконою Пресвятыя Богородицы и с ыными описании, что имеет наш святыи монастырь, написал с морем и церквами и все чюдеса Пресвятыя Богородицы» (καὶ ἀποστέλλω αὐτὸν μὲ τὴν ἁγίαν εἰκόνα τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, καὶ μετὰ τῆς ἐτέρας ἱστορίας τῆς ἐχούσης τὸ ἅγιον ἡμῶν μοναστήριον ἱστορισμένον, μετὰ τῶν πέριξ κελλίων καὶ ἐκκλησιῶν αὐτῶν καὶ πάντα τὰ περὶ αὐτοῦ θαύματα τῆς Θεοτόκου). Перевод того же отрывка из послания архимандриту Никону, сделанный в Посольском приказе, выглядит таким образом: «с нею же [иконой – В.Ч.] посылаю иные написанные, что имеет монастырь наш окрест себя церкви и кельи и все чюдеса богородицыны» (Σὺν αὐτῇ δὲ στέλλω καὶ τὴν ἐτέραν ἱστορίαν ὅπου ἔχει τὸ μοναστήριον ἡμῶν ἱστορισμένον μετὰ τῶν πέριξ κελλίων καὶ ἐκκλησιῶν αὐτῶν, καὶ πάντα τὰ θαύματα τῆς Θεοτόκου.). Считалось само собою разумеющимся, что эти слова относятся к присланному вместе с иконой Портаитиссы «описанию» («истории»), отождествленному со «Сказанием» о монастыре и чудесах, связанных с иконой, из собрания Государственного исторического музея (ГИМ. Синод. греч. 404).

Однако термин «ἱστορία» означает не «написание истории» или «сказания», а написание иконы или иного изображения (*Atsalos B. Termes byzantins relatifs à la décoration des manuscrits grecs // I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Firenze, 2000. T. 2. P. 456–459*). Примеры его употребления многочисленны в греческих грамотах московских собраний. В тех же письмах ивиритов царю и архимандриту Никону об иконе Портаитиссы сказано: «и в то время была написана эта святая икона» (καὶ ἐν ὅσῳ καιρῷ ἱστορίζετο ἡ ἱερὰ αὐτῆ εἰκὼν). В грамоте антиохийского патриарха Макария патриарху Никону 1656 г. (ГИМ. Синод. грам. 2290) с просьбой о помощи Успенскому монастырю в Парамифии монастырская церковь описана как не имеющая «церковной росписи и господских икон» (λήπεται ἡ ἱστορίαν τῆς ἐκκλησίας καὶ εἰκονίσματα δεσποτικῆ). В 1656 г. два греческих зографа обращались к патриарху Никону с письмом

(ГИМ. Синод. грам. 2289), в котором высказывали просьбу об указе для принятия их на службу: «если твое блаженство прикажет, чтобы были расписаны эти церкви...» (ἄν ὀρίζη ἡ μακαριότης σου νὰ ἱστορηθοῦσιν ἐμεῖναις αἱ ἐκκλησίαις...).

Из этого можно заключить, что слова греческой грамоты «и с нею [иконой Богоматери Портаитиссы] была прислана другая история...» следует переводить «и с нею [иконой Богоматери Портаитиссы] был прислан другой образ с нашим святым монастырем...»: т. е. вместе с иконой Богоматери, написанной Иамвлихом, в Москве оказалась и другая икона, причем с изображением Иверского монастыря. Представляется наиболее вероятным, что этим образом мог быть один из сохранившихся в Новодевичьем монастыре и вошедших в надгробные иконостасы царевен Милославских, скорее всего, тот, который принадлежал Софье Алексеевне. Если же предположить, что софьи́на икона была привезена в Москву вместе с первым списком Портаитиссы, то, в таком случае, не могли ли и их путь попадания в Новодевичью обитель быть общим? Ведь если первую икону, как полагал Павел Алеппский, забрала к себе царица Мария Ильинична, то, возможно, и другая икона тогда же оказалась у Милославских, перейдя затем к царевне Софье.

Л.А. Чёрная
(Москва)

ЧИН В РУССКОЙ ПРИДВОРНОЙ КУЛЬТУРЕ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА

Понятие «чин» в средневековой культуре включало 14 значений (порядок, подчинение, последование, правило, устав, степень, должность, сан, сонм, знамя, значение, время и др.), из которых на первом месте было пришедшее из Византии толкование «чина» как правильного, утвержденного Богом миропорядка. Именно это значение не просто предпочитал Алексей Михайлович, а, можно сказать, боготворил: следование «чину» у него стояло на первом месте и в государственных делах, и в общественных отношениях, и в семье, везде и всегда. Чину были подчинены венчания на царство, военные парады, встречи иностранных послов, церковные действия («Шествие на осляти», «Пещное действо»), крестные ходы и службы, весь придворный церемониал, а также и вся каждодневная жизнь средневековых людей.

Царь внес в понятие «чин» новый дополнительный смысл – эстетический. Для него правильный порядок обязательно должен быть прекрасным. Придворная культура времен «тишайшего» была исполнена благолепия, насыщена новы осмыслением пространства, усиленной символикой цвета, многочисленными барочными элементами, всем тем, что казалось царю величественным и прекрасным, т.е. достойным чина.

Царь не только стремился соблюдать все и всяческие чины, но и сам создавал новые («Чин объявления царевича народу», «Чин освящения огородов в Измайлове», «Урядник сокольничья пути»). Наиболее полно представления царя о чине отразились в «Книге глаголемой Урядник, новое уложение и устройство чину сокольничья пути» 1656 года, которая начинается с развернутого обоснования, что такое чин и почему он необходим: «И по ево государеву указу никакой бы вещи без благочиния и без

устроения уряженного и удивительного не было, и чтоб всякой вещи честь, и чин, и образец писанием предложен был. Потому, хотя мала вещь, а будет по чину честна, мерна, стройна, благочинна – никто же зазрит, никто же похулит, всякой похвалит, всякой прославит и удивитца, что и малой вещи честь, и чин, и образец положен по мере.»

Содержавшиеся в «Уряднике» положения о значимости чина распространялись на все остальные царские потехи и «прохлаждения», но, в первую очередь, на официальные церемонии при дворе. Сохранились свидетельства иностранных послов, восхищавшихся царскими выездами и выходами. Царь стремился перещеголять своих предшественников не только количеством, но и качеством своих выездов и выходов. Для расположения гостей строились высокие помосты, откуда открывалась широкая панорама, позволявшая охватить одним взглядом все шествие в его пространственном и цветовом решении. А посмотреть было на что, ведь царь старался создать впечатляющую красочную картину.

Красота как важная составляющая придворной культуры прослеживается в описаниях ряда церемоний и ритуалов. Царь превращал в чин красоты даже самые далекие от парадности действия. Так, Яков Рейтенфельс, описывая военный смотр московских дворян перед походом против войск Степана Разина, удивлялся тому, что для обыденного, в общем-то дела, был построен великолепный шатер, в котором стоял царский трон, к которому вели двенадцать ступеней, покрытые прекрасными коврами; шатер отделяли от толпы специальные ограждения, для трубачей была построена высокая башня, конные дворяне поражали богатством и пышностью одежд, пехота пестрела множеством знамен.

Составленный самим Алексеем Михайловичем «Чин освящения огородов в Измайлове» содержал не только описание церемонии, но и чертеж, на котором были нарисованы 4 квадрата с 4 группами людей, совершающих сей «чин».

Алексей Михайлович мог порой и поиграть в чин, поиронизировать над ним или сочинить пародийный чин. Известна его потешная челобитная к боярам с приглашением на охоту на медведя в село Озерецкое, где он делает боярам шуточные упреки, за которыми угадываются реальные события и отношение к ним монарха. Известен также устроенный царем шуточный чин купания в Москве-реке опоздавших на военный смотр дворян.

Алексея Михайловича умело вписывал в русский чин иноземные детали, в особенности, польские. Собственно эстетизация традиционного русского чина и шла за счет новомодных западноевропейских деталей, показывающих отрыв от народной культуры и сближение с культурой королевских дворов Европы. Хотел того или не хотел Алексей Михайлович, но своей прозападной ориентацией он разрушал систему средневекового чина, лишая его того глубинного стержневого значения образца миропорядка, который он нес в себе применительно к царю – наместнику Бога на земле. Внешняя красота царских церемониалов была уже далека от средневекового благолепия, соединявшего внутреннее благочестие и соответствующее ему внешнее оформление. Внешняя красота стала самодовлеющей и самодостаточной, что нашло

отражение в придворной культуре так же, как и в культуре переходного периода в целом.

М.А. Чернов
(Москва)

**БОГОСЛОВСКИЕ СПОРЫ СТАРООБРЯДЦЕВ–ПОМОРЦЕВ
В КОНЦЕ XIX ВЕКА
(на примере сюжета «Огненное вознесение пророка Илии»)**

Как известно, в 1551 году в Москве под председательством митрополита Макария состоялся Стоглавый собор, который был созван для упорядочения разных сторон церковной жизни, в том числе и искусств. Через два года после него возникло «дело дьяка Ивана Висковатого», ставшее предметом соборных суждений. Причиной выступления дьяка и его спора с митрополитом Макарием послужили новые иконы, написанные псковскими мастерами года для московского Благовещенского собора после пожара 1547 года, а также роспись царских палат. В ноябре того же года дьяк Висковатый принес митрополиту Макарию «Список» «О мудровании и о своем мнении о святых иконах», прося рассмотреть его на Соборе, проходившем в то время в Москве. Иконы, которые «смutilи» дьяка, представляли собой ряд новых символических композиций: «Символ веры», «Троица в деяниях», а также сюжеты четырехчастной иконы из Благовещенского собора. Но самое большое неприятие Висковатым вызвало изображение Бога Отца. Известно, что Собор осудил дьяка Висковатого, назвав его писания «развратными и хульными», но вопросы об изобразимости Бога Отца не затихали и далее. Так, против его изображения на иконах выступал известный писатель-полемист XVI века, по преданию ученик Максима Грека, инок Зиновий, а также современник Висковатого Троицкий игумен старец Артемий. Споры об изображении Бога Отца продолжались и в следующем столетии. Так в Деяниях Большого Московского Собора 1666-1667 годов вопросу об изображении Божества посвящена глава 43 «О иконописцах и Саваофе». Собор прямо запрещает писать Бога Отца. Несмотря на данное постановление, этот запрет стал скоро нарушаться в господствующей церкви. Что же касается старообрядцев, то для них этот Собор вообще был еретическим и неканоническим, соответственно его решения и постановления ими никогда не выполнялись. Тем не менее, вопросы об изображении Бога Отца и богословские споры на эту тему время от времени возникали в старообрядческих кругах. Наибольшую остроту они приняли в третьей четверти – конце XIX века и связаны в первую очередь с деятельностью известного поморского наставника из села Городца Нижегородской губернии Григория Евдокимовича Токарева. Основными чертами его учения, наряду с отрицанием общины и придания институту духовных отцов вида трехчинной иерархии, было неприятие изображения Бога Отца. Обладая большим красноречием, Токарев активно проповедовал свое учение. Больше всего сторонников у него было среди староверов-поморцев уральского и сибирского

регионов. За свою ересь Токарев и его сторонники были отлучены от Поморской церкви на Самарском Соборе 1905 года и Всероссийском Соборе 1909 года.

Следствие этих богословских споров среди поморцев можно увидеть на иконах «Огненное вознесение Илии» – сюжете, очень распространенном среди старообрядцев всех согласий. Как известно, в левом верхнем углу этих икон находится образ Господа Саваофа, который благословляет восходящего на небо в огненной колеснице Илию. Но на ряде невьянских и зауральских «поморских» икон третьей четверти XIX века мы видим вместо традиционного изображения Бога Отца изображение Спаса Нерукотворного и Троицы Ветхозаветной. Думается, что отход от традиционной иконографии здесь не случаен – речь идет об иконах «токаревского согласия». Обращает на себя внимание и группа меднолитых икон поморского типа с данным сюжетом, происходящих с Урала и из Сибири. Представляется вероятным, что именно «токаревцы» изменили матрицу этих икон, переделав в верхнем левом углу буквы «Г.С.» (Господь Саваоф) на «I.X.» (Исус Христос).

Таким образом, исследование «поморской» иконографии «Огненное вознесение пророка Илии» позволяет познакомиться с художественным наследием «токаревцев» – наименее изученного согласия старообрядцев-беспоповцев.

В.Д. Чёрный
(Москва)

О СООТНОШЕНИИ ПОЭТИКИ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

Из поколения в поколение мир постигался в основном через слово и через визуальные образы. По словам М.И. Стеблин-Каменского, «литературное произведение не действует непосредственно на наши органы чувств. Оно не зримая, осязаемая вещь. Оно – духовная сущность...». Другое дело – произведение искусства, обладающее «независимостью от воспринимающего его человека» – это всегда и материальная, и духовная сущность. Изображения, по сути, материализовали слово, принадлежавшее к невидимому миру. Увидеть – значит убедиться, *поверить*. Эта мысль отчетливо выражена в Священном писании. Так, апостол Фома, услышавший от других учеников Христа о Его воскресении, изрек сакраментальную фразу: «...не увижу <...> не поверю» (Ин. 20: 25).

Анализ вербальной культуры производится в рамках *поэтики*, в сферу которой попадает широкий и многоуровневый круг вопросов от лингвистических, формирующих «грамматику поэтики», до выразительных средств произведений, авторов, школ и эпох, а также теории словесности.

Гораздо сложнее оценить результаты осмысления выразительных возможностей средневекового изобразительного искусства. Их изучение началось, что вполне закономерно, с языка средневековых изображений (Ф.И. Буслаев). Наиболее эффективный подход к оценке русской средневековой живописи как части художественной культуры был предложен Д.С. Лихачевым. В обосновании своей

позиции автор справедливо исходит из очевидного фактора – зависимости сюжетов изобразительного искусства от литературных произведений. Ученый справедливо считал, что слово и изображение в средневековой Руси были гораздо теснее связаны, чем в Новое время, своей «внутренней структурой». Введение средневековой живописи открыло их новые возможности, проявившиеся главным образом в обусловленности их структуры системой этикетного мировосприятия.

Однако при очевидной связи слова и изображения, они не обладают одинаковыми возможностями и качествами в передаче информации. Не останавливаясь подробно на поэтике древнерусской литературы, отметим только те качества, которые отличают её от произведений живописи. Историки литературы, как правило, отмечают в ней «недостаток наглядности», который объясняется её «художественным методом». Если вербальный текст (устный и письменный), даже нацеленный на описание видимого объекта, может стать только посредником между последним и его потребителем, то изображение в русской средневековой традиции, даже весьма условное, рассматривается уже как аналог реальности. Вместе с тем, с точки зрения реалистического искусства, древнерусское изображение, хотя и вызывает определенные зрительные ассоциации с первообразом, является скорее *обозначением*.

Ключевое различие между словом и изображением кроется в их языке как системе выразительных средств. Хотя устное слово предназначено для слуха, а изображение для зрения, письменный текст – для грамотных, а визуальный образ – зачастую для не умеющих читать, их взаимозависимость была очевидна. Поскольку в период раннего средневековья информативность письменности была гораздо выше, можно признать совершенно оправданным мнение отцов церкви, считавших изображения «кратким напоминанием» написанного. Высокая степень обобщенности, а значит стереотипность этих образов, как правило, не в состоянии была адекватно передать иллюстрируемую литературную основу без указания на прямую связь с ней. Особенно наглядно она проявляется в книжной миниатюре, которая на каждом листе, где она присутствует, подчинена рамке письменного текста и прямо соотносится с его содержанием. Фрески и иконы в обязательном порядке сопровождались поясняющими надписями. Без подписей произведения не считались законченными. Их краткость подразумевает предварительное знакомство зрителя с содержанием запечатленных сцен.

Если в литературе «изображению *функции* объекта, его роли древнерусский писатель придает гораздо большее значение, чем наглядности», то художник отмечает функцию через наглядность – внешний вид, размеры и место в изобразительном пространстве. В этом смысле в изображении четко различаются определенные *типы* объектов.

Морфологический, или структурный уровень подразумевает объединение отдельных элементов – знаков – в единую смысловую изобразительную структуру. Порядок ее организации в первую очередь определяет статус пространства изображения. Его пространственно-временные параметры видимого мира четко соотносятся только с двумя направлениями – вертикальным (приоритетным) и горизонтальным. Вертикальное построение изображения всегда учитывает полную

картину мироздания: небесную сферу наверху и «позем» (т.е. землю) внизу. Горизонтальное развитие действия подчинено земному пространству и связано с ним земным временем. Исходное же построение изображений, вероятно, следует связывать с оценкой их внутренней пространственной ориентации иерархии: оппозиций «центр – периферия», «верх – низ», «правый – левый».

Оперируя рисунком, цветом, структурными построениями и др., художник одновременно с визуальным обозначением предметного мира создает и определенное художественное впечатление. Структурная взаимосвязь основных элементов изображения также не ограничивается передачей смысла сюжета, хотя и зависит от него. Помимо формирования конструкции изображения, здесь решаются и чисто художественные задачи – определяется формат композиции, соподчиняются размеры отдельных её элементов, ракурсы, под которыми они показаны, ритмический строй, декоративные качества и проч. И это решающим образом сказывается на отличии конструкции произведения от его композиции, на что в своё время уже обращал внимание П.А.Флоренский: «конструкция есть то, что хочет от произведения сама действительность; а композиция – то, чего художник хочет от своего произведения».

Средневековый художник (в широком смысле этого слова) глубоко осознавал, что Мир, созданный Богом, основан на порядке, подразумевающим гармонию и совершенство. Стремление к передаче этого порядка в произведениях и было главной его задачей. Одновременно, создавая «вторую природу», каждый из новых творцов занимал своё место в этом процессе и возводил свою часть образа мироздания. Поскольку храм (или иное создание) являл собой синтез искусств, только взаимодействие архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства могло воссоздать картину мира, а слово как бы оживляло его. В результате, слово обретало зримые очертания, а изображения уже не молчали.

Н.П. Чеснокова
(Москва)

ОБРАЗЫ СИНАЯ В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА

Синайский монастырь св. Екатерины на протяжении многих столетий притягивал к себе русских людей. Судя по сохранившимся источникам, первым из паломников стал в XV веке инок Варсонофий. Благодаря свидетельствам купцов Василия Позднякова и Трифона Коробейникова (XVI), Василия Гагары (XVII) до нас дошли описания Синайского монастыря раннего Нового времени. В 1708 году обитель посетил иеромонах черниговского монастыря Бориса и Глеба Ипполит Вишенский, а через двадцать лет на Синай пришел известный путешественник Василий Григорович-Барский.

Официальные контакты Синайского монастыря и русского правительства начинаются в XVI веке. Тогда православные центры Христианского Востока, оказавшись под властью Османской империи, стали искать материальной помощи у

европейских, в том числе и русских государей. Представители Синайского монастыря приходили в Россию, получая здесь царскую милостыню в виде денег, мехов, икон и церковной утвари. Царские дары отличались высоким художественным уровнем, являясь яркими произведениями искусства и ценными историческими памятниками.

Первое появление посланцев Синайского монастыря в Московском государстве относится к 1519 году. Синаиты нашли в лице великого князя Василия Ивановича щедрого жертвователя и вернулись домой с богатым подаянием. В дальнейшем отношения между Синайским монастырем и русским двором переживали периоды подъемов и спадов, которые обуславливались как ситуацией внутри Московского царства, так и положением православных в Высокой Порте. В 1585 году царь Федор Иванович первым из русских государей дал синаитам жалованную грамоту, согласно которой они могли свободно приходить в Москву за милостыней. Далее, в 1648 году, подобную грамоту пожаловал Алексей Михайлович, в 1683 году это право было подтверждено царями Иваном и Петром Алексеевичами.

На протяжении двух веков посланцы Синайского монастыря посетили Россию 14 раз. С 40-х годов XVII века контакты обители и русских властей становятся регулярными. В последней четверти XVII века, когда у монастыря Синайской горы сложились особенно напряженные отношения с восточными патриархами, включая константинопольского, синаиты обратились к русскому правительству с предложением принять обитель «под высокую государеву руку». Оно было высказано синайским архиепископом Ананией во время его пребывания в Москве в 1682 году. Тогда архиепископу было отказано в его просьбе. Стрелецкий бунт и династический кризис не позволили государям заняться синайской проблемой. В 1687 году во время нового визита синаитов в Москву цари Иван Алексеевич, Петр Алексеевич и царевна Софья Алексеевна признали себя, наконец, ктиторами и покровителями одной из древнейших православных обителей на Востоке. Акт принятия монастыря Синайской горы «в презрение государское» определялся жалованной грамотой 1689 года, которая хранится в нем и поныне. Тогда же от имени государей Ивана и Петра, а также правительницы Софьи на Синай послали серебряную позолоченную раку для мощей св. Екатерины. Это событие стало своеобразной кульминацией связей Синайского монастыря и Русского государства. В свою очередь синаиты привозили с собой мощи святых, иконы и изображения Синая на полотне. Активные русско-синайские связи вызвали в Москве живейший интерес к древнейшему христианскому монастырю. В последней трети XVII века в Кремле начинается преобразование храма св. Екатерины с явными аллюзиями на синайские образцы. Сведения об этих работах сохранились в документах Российского государственного архива древних актов, которым посвящено сообщение.

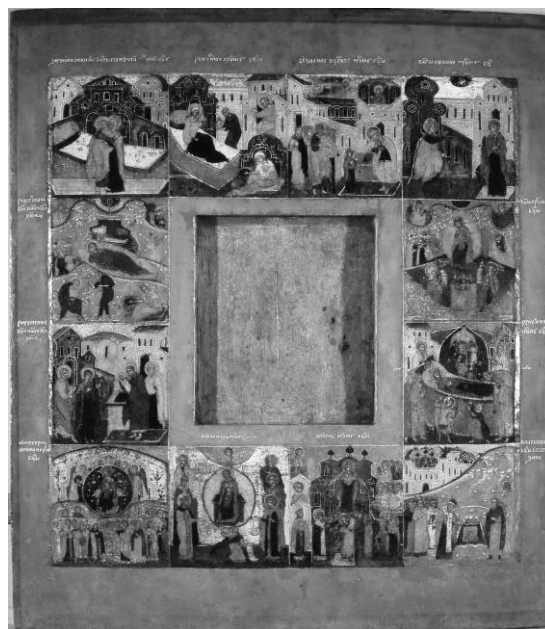
КАЗАНСКИЕ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ XVII – XVIII ВЕКОВ С КЛЕЙМАМИ СКАЗАНИЙ

Обретенный в Казани в 1579 году чудотворный образ Богородицы находился в основанном на месте его явления Казанском девичьем монастыре. В главном



монастырском Казанском соборе 1798 – 1808 годов, заменившем первый каменный 1594 – 1595 годов, он помещался в иконостасе слева от Царских врат. Украшенную драгоценным окладом святыню в киоте окружали две рамы. На фотографии начала XX века эти рамы видны в окладах – внутренняя с клеймами праздников и изображениями святых в обрамлениях на полях и внешняя барочных форм с овальными и фигурными клеймами (ил. 1). Внутренняя рама вынималась из внешней и внизу имела ручки для несения образа в крестных ходах. В двенадцати клеймах внутренней рамы были изобра-

жены Богородичные и два Господских праздника: Зачатие Богородицы (Встреча Иоакима и Анны), Рождество Богородицы, Введение Богородицы во храм, Благовещение, Рождество Христово, Собор Пресвятой Богородицы, Сретение Господне, Успение Богородицы, «О Тебе радуется», Похвала Богородицы, Покров Богородицы и последнее клеймо – явление (обретение) образа Богородицы в Казани¹. Интересно, что этот же состав клейм имеет сохранившаяся рама первой трети XVII века, происходящая из самой ранней деревянной Троицкой церкви Свяжска² (ГМИИРТ, ил. 2). Вторая рама от явленного



¹ Малов Е., свящ. Казанский Богородицкий девичь монастырь. История и современное состояние. Казань, 1879. С. 30–31. В описании клейм внутренней рамы свящ. Евфимием Маловым 9-е и 11-е клейма переставлены местами.

² Kunst uit Kazan. Amsterdam, 1995. № 16. S. 17–18. Куприянов В.Н., Копсова Т.П., Агишева И.Н. Свяжск: Монография. Казань, 2005. Ил. на с. 95. Среди праздников клеймо обретения Казанской иконы можно видеть также на створах складня начала XVII века. См.: Хауштайн-Барч Е., Бенчев И. Музей икон в Реклингхаузене, Германия. М., 2008. Ил. 46 на с. 75.

образа имела клейма чудес и была украшена окладом 1739 года, о чем свидетельствовала надпись, помещавшаяся внизу в картуше¹. Оклад внутренней рамы относился к 1806 году².

Литературным источником Казанских икон с клеймами послужила Повесть митрополита Казанского, впоследствии патриарха Ермогена, о явлении образа в 1579 году и его чудесах. Повесть была закончена в 1594 году к освящению каменного собора девичьего монастыря и сохранилась в авторской рукописи³. В ней подробно описаны события обретения чудотворного образа и 16-ти чудес от него.

Наиболее ранняя рама с 20-ю клеймами Повести патриарха Ермогена второй четверти XVII века написана строгановскими мастерами и происходит из Никольской



церкви села Ньюба Котласского района Архангельской области (СИХМ)⁴. Клейма на ней расположены слева направо в порядке «чтения» Повести. Они иллюстрируют события явления иконы и подробно чудеса – четырнадцать из шестнадцати. Одно из них – исцеление слепого младенца, который увидел красное яблоко (ил. 3). В последнем клейме помещено редкое изображение строительства каменного Казанского собора девичьего монастыря, что соответствует завершающему тексту Повести. Многочисленные детали в клеймах говорят о стремлении как можно точнее передать ее текст⁵.

В XVII столетии образы Казанской Богородицы «с чудесы» были уже широко распространены. В 1671 году царь Алексей Михайлович повелел написать «в приказ великого государя Тайных Дел» иконы разных иконографий в том числе «Казанские Богородицы в чудесех, как явилась в Казани и в Московское разоренье»⁶. Упоминание о событиях начала XVII века («и в Московское разоренье») предполагало их изображение на иконах. Сюжеты, связанные со Смутным временем (защитой с Казанским образом Ярославля в 1609 году) известны лишь на раме с 16-ю клеймами от чудотворного Романо-Ярославского Казанского образа, исполненной в 1690-х годах в Ярославле мастером Лаврентием Севастьяновым (?) (ЯХМ). Кроме событий явления образа в Казани и двух чудес от него в четырех нижних клеймах редкие изображения:

¹ Малов Е., *свящ.* Указ. соч. С. 30–31. Клейма не описаны, они плохо видны и на архивной фотографии. Две надписи, располагавшиеся «ниже чудотворной иконы, под пеленою», говорят о создании в 7247 (1739) году серебряного позолоченного оклада полковником А.И. Змеевым и его супругой «душевного ради своего спасения и вечного поминовения родителей своих».

² Там же. С. 29. Оклад был сделан игуменьей монастыря Софией Болховской с жертвователями при завершении строительства нового монастырского Казанского собора.

³ ГИМ Синод. № 982.

⁴ Иконы Строгановских вотчин XVI – XVII веков. Каталог–альбом. М., 2003. Кат. № 63. С. 69–70. Ил. на с. 69, 187.

⁵ Чугреева Н.Н. Казанский образ Богородицы в произведениях строгановских мастеров // Культурное наследие Русского Севера: память и интерпретации: К 90-летию Сольвычегодского историко-художественного музея. СПб, 2009. С. 96–100. Ил. 5 на вклейке.

⁶ Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века: Словарь. М., 1910. Т. II. С. 347.

1. Явление Богородицы романовцу Герасиму Трофимову, приезд его в Казань; 2. Богородица велит Герасиму выменять в лавке у иконописца Казанскую икону, Герасим отправляется с ней в Романов; 3. Разорение Романова литовцами, Яков Любский привозит икону в Ярославль; 4. Принесение иконы земскому старосте Василию Лыткину¹. Источником для них послужило Сказание, написанное в Ярославле в 1610-х годах, известное в списке конца XVII века².

Широчайшее почитание Казанского образа в России привело к созданию многочисленных икон с его историей. Известные циклы клейм иллюстрируют текст Повести патриарха Ермогена, состав их варьируется. На Казанской иконе из Мурома середины XVII века с 20-ю клеймами подробно изображены события обретения образа, из 16-ти чудес представлены лишь шесть (МИХМ)³. К культуре Поволжья относится кузов-складень второй половины XVII века с 16-ю сценами Повести, располагающимися также в завершениях боковых створок (ГТГ, ил. 4)⁴. Вологодскими мастерами в XVII веке исполнены Казанские образы с 12-ю клеймами истории



обретения святыни (из с. Порошина, ВГИАХМЗ) и 20-ю клеймами, где изображено 14 чудес (ТКМ). Развернутый цикл из 26-ти клейм (вверху и внизу они в два ряда) представлен на поволжской раме начала XVIII века. (ГИМ). События обретения святыни, перенесения ее с крестными ходами (ил. 5), служения перед ней занимают 19 клейм; в 7-ми клеймах – чудеса. Рама рубежа XVII –XVIII веков с 20-ю клеймами из под Рыбинска интересна своеобразными пространственными построениями интерьеров храмов с чудотворной иконой в киоте со створами и подробными надписями; воспроизведено 13 чудес (РБМ)⁵. На калужской иконе первой трети XVIII века Казанский образ (список с чудотворного Казанского Калужского) – с 8-ю клеймами Повести и изображениями казанских святителей Гурия

¹ Воспроизв. клейм с надписями: *Чугреева Н.Н.* «Державная Заступница». Чудотворные иконы Богородицы Казанской в Смутное время. Ярославская и Московская // Святильник. Религиозное искусство в прошлом и настоящем. 2004. № 1 (5). С. 9–10, 14. Ил. 6, 7.

² РГБ Ф. 310 (собр. Ундольского). № 398. Л. 86–96 об. См.: *Турилов А.А.* Малоизвестные памятники ярославской литературы XVI – начала XVIII вв. (Сказания о ярославских иконах.) // Археографический ежегодник за 1974 год. М., 1975. С. 172–174.

³ Иконы Мурома. М., 2004. Кат. № 29. С. 199, 201. Ил. на с. 198, 200

⁴ *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Кат. № 101. С. 124. Ил. 120.

⁵ *Хохлова И.Л.* Иконы Рыбинска. Рыбинск. 2009. № 35. С. 114. Ил. на с. 114, 115.

и Варсонофия на полях (частное собрание)¹. Вязниковским иконописцем Ефимом Денисовым в конце XVIII века исполнена рама с 12-ю клеймами (частное собрание)². Казанские иконы конца XVIII – начала XIX века культуры Костромы (ил. 6) и Солигалича также с 12-ю клеймами имеют под изображениями в средниках тексты тропарей и кондака Казанскому образу (Костромская епархия)³.

Существуют многочисленные литературные свидетельства о существовании Казанских икон с клеймами чудес. Одна из ранних «с чудесами (древний список с чудотворной)»⁴ находилась в Казани в церкви Николая Тульского, куда был перенесен явленный образ после его обретения. О почитаемой Казанской иконе с клеймами упоминает, например, летопись Петра Золотарева 1679 года, рассказывающая о взятии Астрахани казачьим войском Стеньки Разина: 22 июня 1670 года мятежники обстреляли Успенский собор, пушечная пробитая дыра, в которой стоял «образ Казанские Богородицы с чудесы»⁵.

Список сокращений.

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

ГМИИРТ – Государственный музей изобразительных искусств республики Татарстан

МИХМ – Муромский историко-художественный и мемориальный музей

РГИАХМЗ, РБМ – Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

СИХМ – Сольвычегодский историко-художественный музей

ТКМ – Тотемский краеведческий музей.

ЯХМ – Ярославский художественный музей

О.В. Чумичева

(Санкт-Петербург)

АЛЛЕГОРИЯ РАСПЯТОГО МОНАХА: К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ГРАВИЮРЫ

На стене южной галереи собора Михаила Архангела Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге сохранилась сложная, многофигурная композиция, созданная на рубеже XVII-XVIII веков приезжими мастерами из Костромы. При всем стилистическом сходстве с аналогичными памятниками Костромы и Ярославля, она

¹ Шесть веков русской иконы. Новые открытия. Выставка из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея Рублева / Авт. вступ. статьи и ред.-сост. Н.И. Комашко. М., 2007. Кат. № 52. С. 178. Ил. на с. 68.

² Слово и образ. Русские житийные иконы XIV – начала XX века. Каталог выставки. М., 2010. Кат. № 65. С. 162. Ил. на с. 163.

³ Комашко Н.И., Каткова С.С. Костромская икона XIII – XIX веков. М., 2004. Кат. № 270, 271. С. 615–616. Ил. 428, 429. Последние клейма одной из икон (кат. № 270) определены неверно: изображены не события, связанные со Смутным временем и Москвой, а принесение иконы в девичий монастырь Казани (11-е клеймо) и моление в церкви девичьего монастыря, поставленной по повелению царя Иоанна Грозного (12-е клеймо).

⁴ Малов Е., *свящ.* Казанский Богородицкий девичь монастырь. С. 24

⁵ Летописное сказание Петра Золотарева // ПСРЛ. М., 1968. Т. 31. С. 214.

весьма интересна по сюжету и заслуживает особого внимания. До сих пор она оставалась вне поля зрения большинства специалистов.

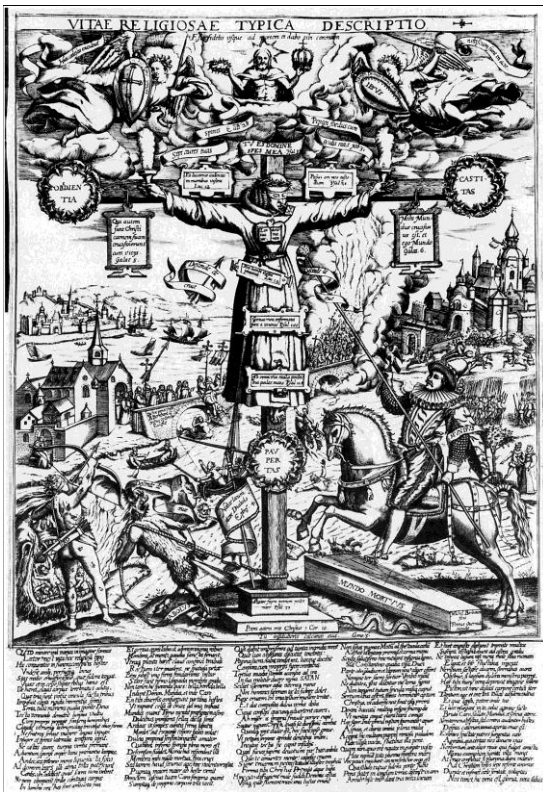
Композиция, которую в описях XVIII века называли «Притчи старческие», состоит из трех частей, размещенных по горизонтали. В самом центре композиции находится огромная фигура распятого монаха с светильниками в руках, доминирующая над всеми остальными персонажами. **(рис.1)** Это безусловный смысловой центр всей росписи. По сторонам от распятого монаха представлены фланкирующие фигуры: слева – лучник и дьявол среди языков пламени, вырывающихся из пасти ада; справа – всадник с копьем и птицей. Под крестом пещера с согбенным монахом. Над крестом Иисус Христос с терновым венцом и короной в руках, в сопровождении двух ангелов; все они изображены в виде полуфигур в облаках. Композиция уснащена значительным количеством пояснительных надписей на отдельных лентах, на своего рода «табличках» на теле монаха и на основном поле фона.



Западноевропейская часть истории этой иконографической композиции очень подробно и обстоятельно исследована в статье А. Зеебома, лаконично названной «Распятый монах»¹. Исследователю удалось выявить две рукописи второй половины XV века, в которых впервые встречается аллегория распятого монаха. **(рис. 2)** Эта иконография распятого монаха была создана во второй половине XV столетия в среде монахов-цистерцианцев, а также нищенствующих орденов (доминиканцев и францисканцев). Последующая история этой композиции включает почти десяток разнообразных интерпретаций, одна из которых имеет непосредственное отношение к устюжской стенописи. Это гравюра XVIII века, созданная в Кёльне Михаэлем Бирбаумом и Петером Оверрадтом. **(рис. 3)** Здесь первоначальная схема получает новое истолкование во многих деталях, при сохранении главной идеи *Imitatio Christi*. От первоначальных текстов почти ничего не осталось, но по телу монаха расположены «таблички» с цитатами из Псалтири.

Существует ли восточная, православная традиция подобных изображений? В позднем источнике, тексте «Ерминия» афонского автора XVIII века Дионисия Фурнаграфиота есть подробное описание аналогичной композиции, некоторые детали которой изменены. Автор рекомендует помещать «житие истинного монаха и суетную жизнь мира» в монастырской трапезной. Примеры таких изображений есть в Румынии, Греции, на Афоне, но все они поздние.

¹ Seebohm Almut. The Crucified Monk // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 59 (1996), p. 61-102.



Русский гравированный лист с таким сюжетом приведен у Д.А. Ровинского. Здесь довольно точно, хотя и примитивно, воспроизводится кельнская гравюра со всеми ее текстами, кроме стихотворения внизу. Но устюжская фреска создана раньше, чем наставление Дионисия. Более того, тексты в устюжской росписи совпадают не с «Ерминией» и греческой традицией, а именно с немецкой гравюрой. Русская традиция и в устюжской фреске, и в лубке не восходит к афонским прототипам, а черпает сведения напрямую из западных источников.

Однако устюжская композиция гармонично включена в более широкий контекст монашеской темы. По сторонам основной композиции сгруппированы изображения того же круга: Слева лестница

Иоанна Лествичника; рай как Небесный Иерусалим; справа видения св. отца-пустынника Марка, трапеза благочестивых и неблагочестивых монахов, адские муки грешников, «Душа чиста». В целом, расположенная на паперти-трапезной композиция имела учительный характер, а аллегорические фигуры, комментированные обильными текстами, должны были служить наглядным пособием для зрителей. Причем некоторые элементы восходят также к западноевропейским гравюрам. Вопрос о механизмах усвоения «чужого» и присвоения его в ходе стилистической переработки является центральной проблемой на данном этапе исследования.

Е.А. Шорбан
(Москва)

ЦЕРКОВЬ СЕЛА БОГОРОДСКОЕ ТАРУССКОГО УЕЗДА И ДРУГИЕ МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ПАМЯТНИКИ КАМЕННОГО ЗОДЧЕСТВА КОНЦА XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКОВ В КАЛУЖСКОЙ ГУБЕРНИИ

В архитектуре русской провинции существует много важных неизученных явлений. Это касается не только сравнительно поздних периодов, таких как XIX и XX столетия, но и гораздо более ранних – в частности рубежа XVII – XVIII веков. В ходе систематического экспедиционного обследования сельских территорий Калужской области, проводимого в рамках программы «Свода памятников» при поддержке грантов РФФИ с 2002 года, а также на основе изучения архивных материалов, в настоящее время начинает складываться картина развития каменного церковного зодчества конца XVII – первой трети XVIII веков на галужской земле. Хотя полного представления об этой архитектуре ещё нет, всё же можно сделать определённые

выводы. Прежде всего, следует отметить, что число храмов, возведённых в этот период на данной территории, превышает четыре десятка, а возможно в конце исследования перевалит за пятьдесят. Таким образом, можно говорить не о единичных сооружениях, а о крупном архитектурном явлении. До сих пор было сравнительно подробно изучено храмовое строительство этого периода в городах галужской земли – Калуге, Боровске, Козельске, Перемышле. Что касается сельских территорий, то значительная группа ранее совсем неизвестных памятников была выявлена в последние 15-20 лет в ходе последнего этапа паспортизации (проводившейся преимущественно архитектором И.Ю. Яровым), а также во время экспедиций Свода памятников в 2000-е годы. Многие из обнаруженных сооружений не рядовые, а напротив, незаурядного художественного уровня. Одним из важных открытий для понимания особенностей развития архитектуры этого времени стала церковь Знамения 1696 года села Мезенцево под Мещовском, впервые обследованная в 2004 году. Об этом памятнике были опубликованы две небольшие статьи¹.

Важными открытиями отмечена экспедиция 2010 года. Это, прежде всего, Казанская церковь села Богородское Тарусского уезда (ныне Ферзиковский район), ранее ошибочно датированная 1745 годом², а также Никольский храм 1701 года села Марьино (так же Поливаново, ныне Никольское; перестроен в середине XIX века)³ и Никольский храм 1740 (?) года села Николо-Дол⁴ (оба – Малоярославецкого района). В добавление к ним необходимо назвать ещё один памятник, подробно обследованный в экспедиции 2004 года и недавно, благодаря новым архивным исследованиям получивший существенное уточнение датировки строительства¹ – Обновленскую церковь 1713 года села Колодези Мещовского уезда (ныне Сухиничский район)².

Подчеркнём, что каждая из данных построек демонстрирует одну из разных линий в многоплановом развитии церковного зодчества Калужского региона конца XVII – первой трети XVIII веков.

Казанская церковь села Богородское относится к столичной, причем рафинированной, ветви церковной архитектуры первых десятилетий XVIII века, к которой принадлежат такие яркие и, пожалуй, наиболее известные в Калужской области постройки этого времени, как два храма (собор Успения и церковь Сергия Радонежского) Успенского Шаровкина монастыря в селе Ильинском на Жиздре под

¹ *Шорбан Екатерина*. Неизвестные храмы Калужской земли. // «Собрание». М., 2005. № 1. С. 84-87; *Шорбан Е.А.* «Нарышкинское барокко» в заброшенных местах Калужской области. // «Природа». М., 2008. № 7. С. 56-62. Церковь в Мезенцево, типа восьмерик на четверике, сохранившая подлинные декоративные белокаменные и кирпичные элементы, позволила понять формы более поврежденных родственных ей построек («старого» Благовещенского собора города Мещовска 1696 г. и церкви Успения 1705 г. села Серебряное, вотчины Лопухиных), а также передатировать с середины на конец XVII век другой памятник – практически идентичный по формам Никольский храм в Людимеске (ныне Гришево Бабынинского района) тех же заказчиков Щербачёвых.

² *Рошефор, де Н.И.* Опись церковных памятников Калужской губернии // Записки отделения русской и славянской археологии РАО. Т. III. СПб., 1882. С. 335.

³ Там же. С. 325.

⁴ У Рошефора и М.Т. Преображенского данные по этому храму не обнаружены; дата дана по: *Чижков А.Б., Зорин А.А.* Калужские усадьбы. М., 2007. С. 67.

¹ У Рошефора эта церковь названа без даты. См. *Рошефор, де Н.И.* Указ соч. С. 338.

² Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV - середины XVIII века. М., 2008. С. 417, 599.

Перемышлем. Постройки Шаровкина монастыря, выразительные по объемным композициям и незаурядные по рисунку многочисленных белокаменных ордерных фасадных деталей, давно привлекали внимание исследователей. Однако точная дата строительства и, соответственно, происхождение этой архитектуры до недавнего времени не были известны. В литературе бытовали разные версии датировок строительства – от XVI и XVII веков¹ до 1720-х шодов². В последние годы, благодаря изысканиям в РГАДА М.В. Николаевой, эти вопросы начали проясняться³. Были выявлены имена мастеров-строителей и целая группа подрядных договоров на строительство, которое осуществлялось в монастыре, видимо, в несколько этапов с 1713 по 1727 год: Иваном Купреяновым Ослоповым (1713), Иваном Михайловым Полозовым (1719), Иваном Матвеевым Варнасом (1723) и Иваном Ивановым Шляпкиным (1727)⁴. Названные здесь строители участвовали в создании многих сооружений Москвы, Санкт-Петербурга и других мест.

При обнаружении летом 2010 года Казанской церкви села Богородское (от которой в настоящее время уцелел стройный главный объём типа восьмерик на четверике и пониженный алтарь) привлекли внимание многочисленные чрезвычайно выразительные по рисунку белокаменные фасадные детали, близкие, но не совсем идентичные по формам декору построек Шаровкина монастыря. Особенностью декоративного убранства Казанской церкви является еще большее обилие белокаменных элементов, чем в Успенском соборе Шаровкина монастыря. Так, в обрамлениях окон Казанской церкви, белый камень применен не только для капителей боковых пилястр, но и для их стволов. Рисунок капителей, особенно у больших фланговых пилястр четверика, напоминает капители на фасадах Сергиевского храма Шаровкина монастыря, включая изображения фруктов. По сторонам верхних частей порталов главных входов четверика (с митровой аркой) помещены треугольные резные белокаменные плиты с растительным орнаментом, близким подобным элементам Успенского собора. Предположение о близости происхождения памятников Шаровкина монастыря и села Богородского подтверждается данными РГАДА, опубликованными в упоминавшемся выше «Словаре московских зодчих»: в 1719 году владельцем села Богородское Подгородного стана Калужского уезда князем Сергеем Яковлевичем Львовым был заключен договор о строительстве храма с Иваном Купреяновым Ослоповым с товарищи. Возможно этот договор не был выполнен, или исполнен не до конца, поскольку в 1721 году был заключен новый договор на строительство Казанского храма с приделом Сергия Радонежского с Даниилом Константиновым Посниковым, «записным каменных дел подмастерьем (1716-1721), записным каменщиком Московской губернской канцелярии каменных дел (1726)»⁵. В качестве

¹ Преображенский М.Т. Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891. С. 52-53.

² Николаев Е.В. По Калужской земле. От Боровска до Козельска. Изд. 3-е. М., 2010. С. 113.

³ Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV - середины XVIII века. М., 2008. С. 162, 458, 459, 483, 640.

⁴ Там же. С. 162.

⁵ Там же. С. 262, 458, 459, 486.

образцов архитектуры для храма в Богородском в подряде названы несколько московских церквей.

Никольская церковь села Марьино, построенная в 1701 году помещиком Поливановым, принадлежит к обширной группе сравнительно скромных по формам калужских сельских храмов рубежа XVII–XVIII веков типа восьмерик на четверике с выразительным, выполненным из кирпича декором и очень немногочисленными белокаменными элементами. В середине XIX века во время расширения трапезной и возведения новой колокольни памятник был сильно перестроен с частичным изменением декора первоначального объема. В подлинном виде были оставлены только оригинальные по рисунку обрамления проемов второго света и окон алтаря, что в дальнейшем позволит определить место этого сооружения в ряду родственных построек.

Особое явление в архитектуре калужской земли начала XVIII века, далёкое и от «столичной» линии, и от доминирующей провинциальной местной линии (в целом близкой общему архитектурному направлению тогдашнего Московского уезда) представляет Обновленская церковь села Колодези под Сухиничами, также типа восьмерик на четверике. Здание отличается чрезвычайно сочным по формам и обильным кирпичным фасадным декором редкого «размашистого» рисунка, не имеющего прямых аналогов. Это позволяло ранее предположительно относить дату постройки здания ко второй половине XVIII века. Хотя и сегодня по поводу происхождения форм церкви остается много вопросов, существенным оказываются сведения о подряде, заключенном Андреем Анреяновым Мождухиным и Матвеем Федотовым в марте 1713 года на строительство церкви Обновления храма Христова Воскресения в сельце Колодезях Сухницкого стана Московского уезда, вотчине стольника Степана Семенова Ергольского¹. Правда, те же подрядчики уже в мае 1713 года заключили подряд на сооружение другого храма в Крапивенском уезде², и вероятно отказались от выполнения первого договора. Возможно, взамен были найдены другие провинциальные строители и этим объясняются удивительные по необычности и наивности формы церкви в Колодезях, далёкие от столичных образцов.

Д.В. Шполянская
(Москва)

КОМПЛЕКС НАТЕЛЬНЫХ КРЕСТОВ XVI-XVIII ВЕКОВ ИЗ НЕКРОПОЛЯ В СЕЛЕ КОЗИНО ПОД МОСКВОЙ (предварительное сообщение)

В 2007-2008 годах были проведены охранные раскопки комплекса археологических памятников, расположенного на западной окраине села Козино Одинцовского р-на Московской области, на террасе коренного левого берега реки

¹ Там же. С. 417, 599.

² Там же.

Москвы. Комплекс включает в себя селище XII-XIX веков, и располагавшийся при разрушенной церкви сельский некрополь, содержащий преимущественно погребения XVIII столетия. Всего было найдено 165 захоронений: целые костяки из погребений XVIII века, неполные скелеты из разрушенных погребений этого или предшествующего времени, скопления человеческих костей, преднамеренно или случайно захороненные компактной группой¹. (Двуреченская Н.Д. Отчет об охранных раскопках археологического комплекса у с. Козино Одинцовского р-на Московской обл. в 2008 г. М., 2009. С. 2).

Коллекция предметов находится сейчас в обработке, и для окончательных выводов необходимо иметь целостную картину и рассматривать все вещи, происходящие с памятника в совокупности.

Для нас наиболее интересным среди собранных артефактов представляется комплекс предметов личного благочестия (в основном это нательные кресты, происходящие из слоя некрополя). В последнее время, в свете возродившегося интереса к православной культуре, выходило много публикаций направленных на искусствоведческое изучение креста (Федоров, 2000. С. 100; Святославский, Трошин, 2000. С. 171). Проблемы разработки типологии поздних крестов освещены в работах Э.П. Винокуровой (Винокурова, 1993 и 1999). Публикации и анализу музейных коллекций художественного литья посвящены работы, опубликованные в Ставрографических сборниках (Ставрографический сборник т.1-3, 2001, 2003, 2005) и каталоге собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (Гнутова, Зотова, 2000). При введении в научный оборот коллекций, происходящих с памятников археологии (особенно погребальных), пристальное внимание уделяется контексту памятника, позволяющего решить проблемы, связанные с хронологией комплекса (Чернов, 2000; Молодин, 2007), что представляется очень важным и чего лишены, в большей части, публикации беспаспортных экспонатов музейных собраний.

В состав данного комплекса входят 203 креста, из которых, один наперсный, а остальные – кресты-тельники.

Наперсный крест (крест-складень) представлен одним экземпляром. Крест литой, четырехконечный, с прямыми углами средокрестья и прямоугольными концами горизонтальных лопастей, оглавье утрачено. Вертикальные лопасти имеют характерное расширение, нижняя лопасть имеет килевидное завершение. На лицевой створке изображение Распятия с копием и тростью и двумя предстоящими по сторонам креста. В верхней лопасти расположено изображение Этимасии, в нижней – неясные изображения (как правило, двух святых). Обратная створка гладкая. Все изображения сильно потертые, литье некачественное. Различные исследователи датируют этот тип креста, начиная с XIV заканчивая XVI столетиями. (Алексеев, 2007. С. 335. Рис. 3,5;

¹ Археологический комплекс был выявлен О.В.Двуреченским и Р.С.Веретушкиным в результате охранного обследования территории домовладения № 80 в селе Козино, проведенного весной 2007 года ООО «Центр археологических исследований «Куликово поле»». Раскопки проводились отрядом Института археологии РАН под руководством н.с. Н.Д. Двуреченской по открытому листу (форма 4) № 1108, выданному 18.07.2008 г.

Грибов, 2003.; Макаров Л.Д., 2001. С .118. Рис.74, 7.; Хухарев, 1994. С. 214; Травкин, 1992. С. 6, №32; 8-9.)

Нательные кресты в коллекции многочисленны и разнообразны. Здесь, мы упомянем некоторые из них.

Наиболее крупной серией (15 экземпляров) представлен крест-тельник с изображением Никиты-бесогона. Внутри этой группы можно выделить два типа. Кресты первого типа представлены одним экземпляром. Это литой крест-тельник, четырехконечный, односторонний, с почти прямыми лопастями и прямым средокрестьем. Верхняя лопасть завершается ушком-петелькой неправильной округлой формы. Лицевая сторона креста содержит изображение святого мученика Никиты-бесогона. Святой изображен в полный рост, голова повернута вправо, левой рукой вытянутой вперед он держит за волосы беса, фигура которого только угадывается, поднятая правая рука сжимает оковы. На верхней лопасти в прямоугольном клейме находится надпись «НК» (НИКИТА). Вся композиция креста обведена невысокой рельефной рамкой. Подобные кресты были широко распространены на всей территории средневековой Руси и хронологически относятся к XV-XVI векам.

Второй тип представлен 14 экземплярами, и отличается характером изображения и более вытянутыми пропорциями. Это литой, четырехконечный, двусторонний нательный крест. Верхняя лопасть завершается ушком-петелькой. На лицевой стороне креста - изображение святого мученика Никиты-бесогона. Святой повернут лицом вправо, держит за волосы фигуру беса и замахивается на него палкой. На концах лопастей в прямоугольных клеймах расположены надписи: «ЦР» – в верхней, «N-M N-НН» – в горизонтальных. Согласно литературе обратная сторона содержит надпись «...ИЗБАВИ СВ. МУЧЕНИК НИКИТА...» (надписи потертые и практически не читаются). Этот тип креста исследователи относят к XV-XVII векам (Т.Г.Сарычева, И.А.Сапрыкина, 2004. С. 57, рис. 93, 22.; В.В.Хухарев, 2003 С. 200. Рис. 1, 3).

Довольно распространенным типом креста является, так называемый, листовидный (копьевидный) крест, представленный двумя подвариантами и в двух экземплярах. Первый, по классификации Э.П. Винокуровой (Винокурова, 1999) можно отнести к типу 5 вар. II. Это литой крест-тельник, четырехконечный, двусторонний, обрамлен венком, который выполнен в виде растительного орнамента. В центре выпуклым рельефом выполнен восьмиконечный Голгофский крест, у подножия которого находится изображение главы Адама, по обеим сторонам креста изображены копье и трость. В верхней лопасти, под кольцевидным оглавием, расположены надписи в две строки: «Ц(А)РЬ СЛ(А)ВЫ»; на оконечностях горизонтальных лопастей «І(ИСУ)С Х(РИСТО)С» соответственно. Обратная сторона креста несет на себе молитву «Кресту твоему поклоняемся...».

Второй вариант этого типа креста отличается от предыдущего меньшими размерами, оглавье – объемное, в виде бусины с перехватом, все свободное пространство лицевой и оборотной сторон креста заполнено голубой эмалью. Характер надписей на лицевой стороне под оглавием, а также над и под раменами Голгофского креста, также немного отличается. Надпись затерта и практически не читается. Обратная сторона тоже содержит нечитаемую надпись, организованную в 14 строк.

Аналоги данным образцам крестов-тельников хорошо известны. Территориально они встречаются от Шпицбергена до Сибири (Молодин, 2007, с. 61-62), и имеют широкую датировку – от XVII века (Молодин, 2004, Рис.3; Колпакова, 2003, Рис. 3-6; Векслер, Беркович, 1999, Рис. 15, 9) до XX столетия, когда они имели хождение в среде староверов (Русское медное литье, 1993, с. 192, рис. 22).

Кроме этих двух типов крестов, комплекс содержит еще кресты с килевидным завершением нижней лопасти и т. н. «плетенкой», ряд вариантов прямоконечных крестов с рельефным изображением Голгофского креста, кресты с лучистым венцом вокруг средокрестья и со штралами, кресты с сердцевидными концами и в виде трилистников, тельники с дугами в средокрестии и процветшие кресты и т. д.

Итак, коллекция разнообразна по составу, который демонстрирует как наличие широко распространенных, так и редко встречающихся типов крестов-тельников. Особенно ценным в рассматриваемом нами комплексе является то, что все эти предметы происходят с конкретного археологического памятника, имеют четкую топографическую привязку и хронологические рамки – время существования некрополя.

С.Л. Яворская
(Домодедово)

ШУМАЕВСКИЙ КРЕСТ – РЕЗНОЙ ИТИНЕРАРИЙ ПАЛОМНИКА

Шумаевский крест – уникальный резной ансамбль, исследование которого продолжает открывать новые стороны его замысла. Пластический комплекс представляет собой рельефную панораму Иерусалима и всей Святой Земли, единственную в русском пластическом искусстве. В традиционной христианской иконографии сюжет *изображается*, а место, то есть пространство – *обозначается*¹. Но, по представлению отца Павла Флоренского «Проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникших системах мысли и предопределяет сложение всей системы... Чем плотнее сработана та или иная система мысли, тем определеннее становится в качестве ее ядра своеобразное истолкование пространства. Повторяем: миропонимание – пространствопонимание»². Таким образом, *изображение* пространства – иконографическая новация и доминантная идея Шумаевского креста. Замысел ансамбля лежит в плоскости создания «образной модели мира», которая должна восприниматься прихожанами, как *аналог действительности*³. В нижней части киота располагались маленькие русские домики под двускатными кровлями с дымящимися трубами. Святая Земля простиралась от Вифлеема, до заснеженной России и была густо населена: персонажи Священного писания, души праведников и

¹ Нерсесян Л.В. Святая Земля в русской иконе. // Святая земля в русской культуре. Каталог. М., 2001.

² Павел Флоренский. «Значение пространственности». В кн.: *Священник Павел Флоренский. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Собрание сочинений. Серия «Философское наследие»*. Т. 131. М., 2000. С. 272.

³ Вагнер Г.К. От символа к реальности. М., 1980. С. 21, 22.

грешников здесь соседствовали с русскими святыми, предстоятелями церкви¹. Шумаевский крест следует понимать, как образную модель *православного мира*. Отражением представлений о мире и пространстве, то есть такими моделями, были карты. Именно «картографически, наглядно, простые люди легче воспринимали невыразимое – *священную картину мироустройства*» (курсив мой. С.Я.)² В XVII веке карты, атласы и глобусы стали особенно модными. Создателями Шумаевского креста точно соблюдены все важнейшие принципы ранневизантийской картографии: зависимость формы изображаемых объектов от формы самой карты; перепад масштабов; сочетание картографического изображения сельской местности с планами городов; особое внимание картографов к дорожной сети; помещение на карте надписей, цитат и художественных изображений; расположение рядом с реально существующими объектами объектов, существующих в воображении³.

Программа и композиция Шумаевского креста дает нам полное представление о пространствопонимании–миропонимании его создателей, отражающем трансцендентную идею. Здесь подробно, с желанием придать изображению характер достоверности, показывается вся Земля с множеством достопримечательностей и сюжетов Священной истории. Все конструктивные части киота имеют отдельные поля изображения, в которых действуют собственные законы перспективы. Если фигура Христа изображается несколько выше среднего человеческого роста, то сооружение, символизирующее храм Гроба Господня, расположенное перед крестом, высотой около метра. В сюжетах Страстного пути на переднем плане персонажи изображены очень маленькими – около 15 см. На боковых створах высота архитектурных сооружений около 15 см, а фигурок людей – до 8 см., при этом внизу и вверху размеры изображений одинаковы.

1). Форма всех изображений и их размер и масштаб продиктованы конструктивными элементами киота.

2). Масштаб изображения храма Гроба Господня и Иерусалима более крупный, чем масштаб других сюжетов, в чем проявляется иерархический принцип построения композиций Шумаевского креста.

3). Рядом с развернутой панорамой Иерусалима, на боковых створах находятся изображения сельских пейзажей.

4). Панорама города прочерчена разноцветными путями. Извиваясь, пути-дороги поднимаются вверх по холму, к перекладине креста, туда, где в клубящихся облаках встают белые стены Града Небесного.

5). Изображено около 300 композиций, многие из которых показывают города, монастыри реки и т. п. В большинстве сюжетов называется место действия: Идеже Господь беседова Луце и Клеопе; Место идеже спал Илия пророк; Село Малха; Студенец волхвом; Церковь св. Вифлеема с тремя монастыри; Град Назарет; или:

¹ Соболев Н.Н. Резные изображения в русских церквях. // Старая Москва. 1914. Вып. 2. См. «Подробную опись...». С. 112, 116.

² Белай А.А., Лютый А.А. «Великая картографическая держава» // Московский журнал. № 2, 2000 г. С. 4-15.

³ Бородин О.Р., Гукова С.Н. История географической мысли в Византии. СПб., 2000. С. 63-65.

«Вертоград идеже...»м – изображен «Поцелуй Иуды». Под каждым сюжетом, как в паломнических гравюрах, имеются номера и пояснительные надписи внизу ансамбля.

6). Наряду с реально существующими объектами – Иерусалимом, городами и селами, горами и озерами – показан Град Небесный, сюжеты Апокалипсиса, Страшного суда.

7). Так же как на знаменитой карте из Мадабы Палестина показана несказанно прекрасной цветущей землей, земным раем.

Искусство по Флоренскому насковозь антропоцентрично. И если пространство изображено реалистичным, то, помещая себя в изображенный мир, прихожанин отождествляет себя с кем-то изображенным, то есть совершает свой путь по Святой земле. Шумаевский крест *вовлекает* зрителя в происходящее, делает его участником событий¹. Образ связи между двумя отмеченными точками в пространстве – это путь. Жизнь – путничество и странствие, модель мира – лабиринт, а человек – пилигрим, осужденный плутать в поисках истины. Эта идея чрезвычайно важна для России XVII века². Вся жизнь православного человека – это последовательное восхождение к Небесному граду. И.М. Гревс в 1920-е годы писал про путешественность, как основу нашего пребывания в жизни и культуре. Паломнический путь в Иерусалим – сакральный. Трудность – неотъемлемое свойство такого пути, его преодоление – подвиг³. Человек, совершивший паломничество, получал отпущение грехов и наделялся особыми свойствами. Все, кто слушал рассказ о паломничестве, читал проскинитарий, становились причастны этому пути, совершая мысленное паломничество. Композиции Шумаевского креста демонстрируют паломнический путь как путь Спасения достоверно и подробно: дороги земного Иерусалима ведут вверх, к Иерусалиму Небесному, который предстает в пластической реальности бытия сияющим и неотвратимым. Прочтение резного проскинитария Шумаевского креста становится переживанием паломнического путешествия, свершенным паломничеством и обретенным Спасением.

А.Н. Яковлев
(Москва)

СОБОР ВАРСОНОФЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ В МОСКВЕ. ПРОТОТИПЫ И ПОВТОРЕНИЯ

В 38 номере «Архитектурного наследства» вышла статья Е.И. Александровой, посвящённая группе храмов Москвы и Подмосковья первой половины XVIII века, объёдинённых своеобразной трактовкой архитектурной темы «восьмерик на

¹ Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М., 1976. С. 258.

² Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ // Из истории русской культуры. Т. III (XVII – начало XVIII века). М., 2000. С. 224.

³ Топоров В.Н. Пространство. Путь // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. С. 340-342.

четверике»¹. В статье довольно подробно представлен круг памятников, в основе своей восходящий к 1700-м годам, и связанный с художественным явлением, которое позднее Вл.В. Седов метко окрестил «стилем Великого Посольства»².

Названные в статье храмы: Успенская церковь в Таболово, 1705-1716 (Ленинский р-н Московской области); собор Варсонофьевского монастыря, 1692, 1709-1730 (не сохр.); церковь Параскевы Пятницы на Пятницкой, 1739-1744 (не сохр.); церковь Архангела Михаила в Николо-Архангельском, 1748-1773 (Балашихинский р-н Московской области) и церковь Троицы в Голощёлово, 1752 (Ступинский р-н Московской области) – совершенно справедливо выделены автором в единый ряд. Однако, на наш взгляд, автор не смогла чётко выявить связь между храмовыми постройками. Между тем, при более детальном рассмотрении этих памятников, становится ясно, что мы имеем дело со своеобразным и весьма распространённым для этого времени художественным явлением – копированием иконографического образца. Причём центральным памятником этого круга являлся утраченный Варсонофьевский собор в Москве.

Одним из первых серьёзно обратил внимание на памятники круга Варсонофьевского собора И.Э. Грабарь³. Отцу-основателю русского искусствоведения нельзя было отказать ни в знании, ни во вкусе, ни, что самое главное, в метком искусствоведческом глазе. Он совершенно верно почувствовал связь между Варсонофьевским собором, Меншиковой башней (1704-1707), собором Заиконоспасского монастыря (до 1709 (?)), церковью Иоанна Воина (1709-1717), а также церковью в Таболово – памятниками одного времени и стиля, связанными со становлением нового Петровского государства. Однако Грабарь, как теперь уже совершенно ясно, обладал ещё одним необычным талантом – талантом мифотворца. Вполне реальное стилистическое сходство упомянутых церквей Грабарь истолковал в пользу того, что их строил один и тот же человек – Иван Зарудный.

В наши дни, когда новые подробные исследования архивных фондов⁴ раскрывают подлинную картину строительной практики и художественной жизни прошлых эпох, правильнее говорить не об индивидуальном стиле мастера, но скорее о заимствовании в том или ином памятнике неких форм более раннего и популярного образца.

Анализ форм храмов круга Варсонофьевского собора показывает, что в основе всех построек лежит не просто один композиционный тип, но некий узнаваемый проект.

Варсонофьевский собор представлял собой традиционную трехчастную церковь «кораблём» (апсида – храм – трапезная) на подклете с аркадой-гульбищем и эффектной

¹ *Александрова Е.И.* Развитие традиций «Нарышкинского стиля» в храмах Москвы и Подмосковья первой половины XVIII в. // *Архитектурное наследие.* № 38. С. 50-60.

² *Седов Вл.В.* Стиль Великого Посольства // *Проект-Классика.* М. 2001.

³ *Русская архитектура первой половины XVIII века. Исследования и материалы.* Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1954.

⁴ *Николаева М.В.* Частное строительство в Москве и Подмосковье. Первая четверть XVIII века. Подрядные записи. Т. I-II. М., 2003.

лестницей-всходом с запада. Причём нижняя церковь, относившаяся возможно ещё к 1692 году, была обстроена гульбищем, на котором в 1709 начали возводить верхний храм, выстроенный вчерне ещё до 1714 года¹. Верхний храм имел трёхъярусное центральное композиционное ядро в виде восьмерика на четверике. Двусветный четверик в три оси проёмов по фасадам, завершался характерными полукружиями (или «полуглавиями»), акцентирующими средние оси. На четверик был поставлен крупный стройный восьмерик, покрытый куполом с овальными люкарнами, который в свою очередь был увенчан маленьким восьмериком-фонариком, несущим маковичную главку. С востока центральное ядро уравнивалось пониженной трёхчастной апсидой, а с запада – равновысокой ей трапезной «в три окна» по фасадам. Фасады были декорированы по классической трёхъярусной ордерной схеме с чередованием ордеров: в первом ярусе – пилястрами дорического ордера, несущими дорический антаблемент с триглифно-метопным фризом. Во втором – углы четверика выделялись ионическими пилястрами. Наконец наиболее нарядно выглядел большой восьмерик. Пилястры композитного ордера с пышными резными капителями, украшенными гирляндами, были сгруппированы по три: две крайние фланкировали стройные арочные окна, средняя была расположена точно на углу восьмерика, как бы срезая его.

Основным прототипом Варсонофьевского собора, видимо, следует считать Успенскую церковь в Таболово, выстроенную по заказу П.М. Апраксина в 1705 году. При совершенно иной композиции – центрической с архаическими «годуновскими» чертами (расположение боковых приделов в линию с главным алтарём, наличие огибающего гульбища с западной стороны) – церковь в Таболово и Варсонофьевский собор объединяет почти идентичное оформление центрального ядра в виде двусветного четверика в три оси с полуглавиями, на который поставлен мощный восьмерик с ложными люкарнами в куполе и увенчанный фонариком. Сильно перекликается и декор фасадов двух храмов.

Необычная композиция Таболовской церкви не породила буквальных повторений, зато Варсонофьевский собор стал очень популярен для копирования почти сразу после своей постройки. Некоторые из этих повторений упоминались ещё Грабарём, другие – Александровой. Три неизвестных ранее храма-повторения были опубликованы недавно М.В. Николаевой в подрядных записях из РГАДА.

Первым таким повторением была новая церковь Николо-Греческого монастыря на Никольской, неподалёку от Заиконоспасского монастыря². Из текста записи ясно, что церковь в Греческом монастыре должна была быть двухэтажной, с двумя престолами Никольским и Успенским, и в точности соответствовать образцу (даже оговорены резьба и украшения). Вдобавок к двухэтажной церкви, возводили ещё и отдельно стоящую колокольню. Этот храм был позднее перестроен, а в советские годы снесён, так что судить об его архитектуре довольно трудно. Следующее по хронологии повторение – это Казанская церковь в Богородском (1721) (Ферзиковский р-н Калужской области)³. К счастью памятник сохранился, хотя и в сильно руинированном

¹ Грабарь. С. 75.

² Николаева. Ук. соч. Т. I. С. 352.

³ Там же. С. 408.

виде. Основной мотив заимствования здесь – стройный восьмерик на двусветном четверике. Он весьма схож с Варсонофьевским. Присутствуют угловые пилястры, арочные окна и пр. Ещё одно провинциальное повторение, упомянутое в подрядных записях, относилось к Тамбовской губернии (ныне Шацкий р-н Рязанской области). Церковь в Куликово, строившаяся с 1724 года по заказу стольника князя Л.С. Кугушева¹, не дошла до наших дней. Однако из источника мы знаем про неё, что она предполагалась двухэтажной, как и прототип.

Остальные повторения Варсонофьевского собора относятся уже к послепетровской эпохе и расположены в Москве и её округе. В 1739-1744 годах в Замоскворечье по заказу купцов Журавиных был построен храм Параскевы на Пятницкой². Трёхчастная церковь довольно точно воспроизводила композицию верхнего храма Варсонофьевского собора. Отличиями являлись отсутствие нижнего этажа с гульбищем и вытянутая в длину трапезная. В церкви Вознесения за Серпуховскими воротами, достраивавшейся неподалёку от Пятницкой в 1756-1762 годах, был использован лишь мотив восьмерика Варсонофьевского собора (возможно не без влияния Пятницкой церкви). Отдалённо тот же мотив был интерпретирован И. Мичуриным в надвратной церкви Захария и Елизаветы в Златоустовском монастыре (1742)³. Наконец две последних по времени постройки появились в Подмоскowie во второй половине века: Это одноэтажная церковь Троицы в Голощёлове, выстроенная по заказу М.Д. Бутурлина в 1752 году, и церковь в Никольском-Архангельском, сооружённая по заказу А.В. Долгорукова в 1748-1771 годах, которая, как и прототип, представляет собой двухэтажную постройку.

А. А. Ярошевич
(Минск)

ДВА БЕЛОРУССКИХ ИКОНОСТАСА ЭПОХИ БАРОККО

В Белоруссии практически не сохранились иконостасы, созданные в эпоху расцвета монументально-декоративной резьбы (XVII-XVIII века). Во многих униатских храмах они были разобраны после собора 1720 года во второй четверти XVIII столетия в процессе реконструкции интерьеров по образцу католического костёла. Поднепровье, Подвинье и Случчина утратили памятники своего искусства в 1930-е гг. в ходе кампании Советской власти по искоренению религии. «Остались только на фотографиях» начала XX века иконостасы: Троицкой церкви Маркова монастыря Витебска, Богоявленского собора и Никольской церкви Могилева, Благовещенской церкви Супрасльского монастыря. Скудный круг памятников не составляет уверенной основы для каких-либо обобщений. Практически единственной работой такого рода остаётся публикация Э.И. Ветер, вдохновлённая находками экспедициями 1970-х гг. в церквях Брестско-Пинского Полесья остатков иконописи XVII-XVIII столетий. Как

¹ Там же. С. 441.

² *Грбарь*. С. 265.

³ Там же. С. 253.

основные черты своеобразия белорусского иконостаса Э.И. Ветер отметила трёхъярусную структуру с местным, апостольским и пророческим рядами, отсутствие праздничного ряда, «крестовую» композицию¹.

Эти признаки заметны в Жировичском иконостасе, до недавнего времени сохранявшем первоначальный вид, в том числе иконы двух верхних рядов. Успенский собор Жировичского монастыря был заложен в 1629 году, наиболее интенсивно он возводился в середине XVII века, дата освящения храма неизвестна. Иконостас состоит из местного, апостольского и пророческого рядов. Резные царские врата содержат изображения евангелистов в рост, завершены тройной аркой, «Благовещения» нет (как и «Тайной вечери»). Во втором ярусе между колоннами стоят четыре иконы апостолов на досках, высотой почти 2 м, и «Спас на престоле» (в окладе), В третьем ярусе в центре находилось изображение «Явление Жировицкой иконы Богородицы на дереве» и две иконы пророков: «Иезекииль и Даниил», «Иеремия и Исайя». Жировицкие пророки и апостолы не имеют прямых аналогов среди сохранившихся белорусских икон. Значительность церковных образов сочетается в них с техникой реалистической европейской живописи эпохи барокко; примечательно отсутствие резного орнаментального фона, столь характерного для белорусской иконописи.

В 1837 году ещё существовала полихромия иконостаса, характерная для раннего барокко: чёрный цвет основы и золочёная резьба. В 1854 году иконостас был перекрашен в белый цвет, накладная резьба, капители, крест в вершине, ангелы, рамы икон, царские врата и карнизы позолочены. Изображения западных отцов церкви на северных и южных вратах заменены «Пророком Аароном» и «Архидиаконом Стефаном». Чудотворный образ Богородицы, находившийся справа от царских врат, перенесли на левую сторону.

Недавно Войцех Боберский (Варшава) в библиотеке Вильнюсского университета обнаружил контракты 1732 года пинского епископа Георгия Булгака со столярами Петром Пжелуским и Францишком Пшитульским на изготовление иконостаса. Первый из них должен был к пасхе 1733 года выполнить столярные работы в нижнем ярусе; второй – построить столярную основу ярусов выше царских врат до самого свода. Надзор за работами осуществлял резчик («сницер»), не указанный по имени. Контракт, составленный в Пинске, хранится в папке документов Жировичского монастыря, поэтому можно надеяться, что речь идёт об иконостасе Успенского собора. К сожалению, в тексте не указан ни титул храма, ни место его нахождения; единственное название – Храпин (оттуда должны были доставить строительную древесину, находится на юге Пинского повета). Однако резной декор местного и верхних ярусов заметно отличается по стилю. Колонны с «флемованными дорожниками», трёхарочное завершение и резной орнамент царских врат типичны скорее для XVII века, гладкоствольные колонны с накладной растительной резьбой, цветочные гирлянды с бутонами в верхних ярусах стилистически ближе к зрелому периоду барокко.

¹ Ветер Э.И. Об особенностях белорусского иконостаса // Художественное наследие. 1977. № 4 (34) М., 1978. С. 187.

Замечательный по мастерству резьбы иконостас в стиле барокко (высота 10 м, ширина 12 м) находился в Благовещенской церкви Супрасльского монастыря. Согласно Н. Далматову, иконостас работы мастера Андрея Модзелевского привезен из Гданьска и закончен 8 июня 1664 года. Однако герб архимандрита Никодима Шибинского на нём свидетельствует в пользу более ранней даты создания (1636-1643). Оказалось, что мастер Андрей Модзелевский из Вильно только выполнял золочение. Иконостас трехъярусный, иконы местного ряда – Спас, Богоматерь, Иоанн Евангелист, Благовещение – были написаны на медных листах. Иконы второго яруса – Христос с крестом, двенадцать апостолов, Поклонение волхвов, Обрезание – на холстах, третьего яруса – Бог-Отец, двенадцать пророков, Сон Иакова и Моисей со змеем – также на холстах. В завершении – фигурный резной щит с ангелом, держащим «Плат Вероники». Иконы, возможно, также были написаны в Гданьске, судя по их западноевропейской иконографии. Примечательно полное отсутствие изображений в царских вратах, заполненных ажурной сквозной резьбой. Для обоих иконостасов характерно выделение каждого образа, особенно в нижних ярусах, что позволило впоследствии у икон Спасителя и Богородицы установить менсы (престолы) и трактовать как боковые алтари.

Иконостасы белорусских земель Великого Княжества Литовского, очевидно, имели региональные различия. Существенна также роль заказчика и исполнителя. К примеру, отказ от праздничного ряда не был повсеместным, о чём свидетельствует развитый ряд 24 икон первой половины – середины XVIII века из Шерешевской церкви Рождества Богородицы, «Праздники» середины XVIII века из церкви Крестовоздвижения села Оброво¹.

¹ Тэмперны жывапіс Беларусі канца 15-18 стагоддзяў у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог. Аўтар-складальнік Н.Ф. Высоцкая. Мінск. 1986. С. 150, 110.

СОДЕРЖАНИЕ:

<i>Л.И.Алехина</i> (Москва) ИСТОРИЧЕСКИЕ РЕАЛИИ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ФОРМА В «СЛОВЕ О ЖИТИИ ПРЕПОДОБНОГО АФНАСИЯ ВЫСОЦКОГО» КАРИОНА ИСТОМИНА.....	3
<i>М.И. Антыпко</i> (Москва) ПРАОТЕЧЕСКИЙ РЯД ИКОНОСТАСА ИЗ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА СУЗДАЛЬСКОГО СПАСО-ЕВФИМЬЕВА МОНАСТЫРЯ И ПРОБЛЕМА КАНОНА В СЕРЕДИНЕ XVII ВЕКА.....	5
<i>И.Л. Бусева-Давыдова</i> (Москва) ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ И ПРОТОПОП АВВАКУМ: ЕДИНСТВО ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ.....	8
<i>Ю.В. Веретеннова</i> (Вологда) ИКОНЫ XVII – XVIII ВЕКОВ ИЗ ДЕРЕВЯННОЙ КАЗАНСКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА ПОРОШИНО ШЕПЯКОВСКОЙ ВОЛОСТИ ВОЛОГОДСКОГО УЕЗДА ВОЛОГОДСКОЙ ГУБЕРНИИ.....	11
<i>А.А. Галашевич</i> (Москва) НЕКОТОРЫЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АРХИТЕКТУРЫ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ. (НА ПРИМЕРЕ МОСКВЫ И ТВЕРИ).....	12
<i>О.А.Дьяченко</i> (Москва) ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОРОЧЕСКОГО ЧИНА ИКОНОСТАСА СОБОРА СПАСО-ЕВФИМИЕВА МОНАСТЫРЯ.....	17
<i>Н.Н. Ермакова</i> (Москва) НОВООТКРЫТАЯ ИКОНА «ПРЕПОДОБНЫЙ СИМЕОН СТОЛПНИК, С ЖИТИЕМ» 30-х ГОДОВ XVIII ВЕКА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ: СТИЛЬ И ОПЫТ АТРИБУЦИИ.....	18
<i>С.П. Заиграйкина</i> (Москва) ЦИКЛ «АКАФИСТ БОГОМАТЕРИ» В СТЕНОПИСИ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ИКОНОГРАФИЯ И МЕСТО В СИСТЕМЕ РОСПИСИ 1642-1643 ГОДОВ.....	20
<i>Ю.Н. Звездина</i> (Москва) НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ РОЗЫ В ИКОНАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – XVIII ВЕКА.....	22
<i>С. С. Каткова</i> (Кострома) ИКОНОСТАСЫ И ИКОНЫ В ХРАМАХ МАКАРЬЕВО-УНЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В 1613 ГОДУ.....	24
<i>Н.И. Комашко</i> (Москва) НОВООТКРЫТЫЕ ПОДПИСНЫЕ ИКОНЫ МАСТЕРОВ КОНЦА XVII – СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА В ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ.....	26
<i>А.Ю. Кондратюк</i> (Киев) К ВОПРОСУ ИКОНОЛОГИИ И МОНОМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВЕ.....	29
<i>Т.В. Котрелёва</i> (Москва) ВНОВЬ ОБРЕТЕННЫЙ ШЕДЕВР СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ИКОНОПИСИ. ИКОНА «СВЯЩЕННОМУЧЕНИК АФИНОГЕН, ЕПИСКОП ПИДАХФОЙСКИЙ, В ЖИТИИ» ИЗ СОБРАНИЯ Н.П. ЛИХАЧЕВА.....	32
<i>Л.К. Масиель-Санчес</i> (Москва) К ВОПРОСУ О КАРГОПОЛЬСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ШКОЛЕ.....	36
<i>С.А. Мельникова</i> (Москва) ПЕЙЗАЖ НА ИКОНАХ ТИХОНА ИВАНОВА ФИЛАТЬЕВА.....	37
<i>Н.А. Мерзлютина</i> (Москва) ИКОНОСТАС ХРАМА СВЯЩЕННОМУЧЕНИКА КЛИМЕНТА ПАПЫ РИМСКОГО В ЗАМОСКВОРЕЧЬЕ.....	39
<i>М.В. Николаева</i> (Москва) «ВТОРАЯ» ИКОННАЯ СЛОБОДА. 1670-1690-е ГОДЫ.....	44
<i>А.Л. Павлова</i> (Москва) ЦЕРКОВНЫЕ РОСПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. В СЕВЕРО-ВОСТОЧНОЙ ЧАСТИ ТВЕРСКОЙ ОБЛАСТИ ПО ОБРАЗЦАМ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ГРАВЮР XVII-XVIII ВЕКОВ.....	48
<i>Д.С. Першина (Головкова)</i> (Москва) ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ИТОГИ РЕСТАВРАЦИИ ИКОНОСТАСА ПРЕОБРАЖЕНСКОГО ХРАМА СЕЛА СПАС-ЗАГОРЬЕ КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ.....	50
<i>О.О. Рыжова</i> (Киев) ИКОНОСТАС XVIII ВЕКА СОБОРА СВЯТОЙ СОФИИ КИЕВСКОЙ.....	52
<i>Е.М. Саенкова</i> (Москва) ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИКОНЫ «ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ПРОРОКА ИЛИИ С ЖИТИЕМ» ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ К.В. ВОРОНИНА.....	54

Т.Е. Самойлова (Москва) ИКОНА «ВОСКРЕСЕНИЕ – СОШЕСТВИЕ ВО АД» XVII ВЕКА ИЗ МУЗЕЕВ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ. К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ИЗВОДА.....	56
М.В. Сёмина (Москва) ИКОНЫ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ РЯЗАНИ В МАТЕРИАЛАХ НАУЧНОГО АРХИВА ЦЕНТРА им. И.Э. ГРАБАРЯ.....	60
Павел Сиговски (Люблин) НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О ВНУТРЕННЕМ УБРАНСТВЕ ЦЕРКВЕЙ БРЕСТСКОГО ОФФИЦИАЛИТАТА УНИАТСКОЙ ВЛАДИМИРСКО-БРЕСТСКОЙ ЕПАРХИИ КИЕВСКОЙ МИТРОПОЛИИ В СВЕТЕ ВИЗИТАЦИИ 1725-1727 гг.: ИКОНОСТАСЫ, «МОСКОВСКИЕ» И ДРУГИЕ ИКОНЫ.....	62
Л.Б. Сукина (Переславль-Залесский) ТРОИЦКИЙ СОБОР ДАНИЛОВА МОНАСТЫРЯ В ПЕРЕСЛАВЛЕ-ЗАЛЕССКОМ: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ХРАМОВОГО ИНТЕРЬЕРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА.....	65
А.В. Тимин (Москва) РАБОТЫ ПО ВОССОЗДАНИЮ УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ В БЫВШЕЙ УСАДЬБЕ ПЕТРОВСКОЕ-ДУРНЕВО.....	67
Е.Л. Тихомирова (Москва) ПОНОМАРСКАЯ ДВЕРЬ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ. АТРИБУЦИЯ ПАМЯТНИКА.....	69
Н.Я. Трифонова, Е.А. Русакова (Минск) О ГРУППЕ СТРАСТНЫХ ИКОН ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ.....	71
В. Г. Ченцова (Москва) СПИСКИ ИКОНЫ ИВЕРСКОЙ БОГОМАТЕРИ, ПРИВЕЗЕННЫЕ В МОСКВУ В 1648 ГОДУ: ДВА УТОЧНЕНИЯ.....	73
Л.А. Чёрная (Москва) ЧИН В РУССКОЙ ПРИДВОРНОЙ КУЛЬТУРЕ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА.....	75
М.А. Чернов (Москва) БОГОСЛОВСКИЕ СПОРЫ СТАРООБРЯДЦЕВ–ПОМОРЦЕВ В КОНЦЕ XIX ВЕКА (на примере сюжета «Огненное вознесение пророка Илии»).....	77
В.Д. Чёрный (Москва) О СООТНОШЕНИИ ПОЭТИКИ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ.....	78
Н.П. Чеснокова (Москва) ОБРАЗЫ СИНАЯ В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА.....	80
Н.Н. Чугреева (Москва) КАЗАНСКИЕ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ XVII – XVIII ВЕКОВ С КЛЕЙМАМИ СКАЗАНИЙ.....	82
О.В. Чумичева (Санкт-Петербург) АЛЛЕГОРИЯ РАСПЯТОГО МОНАХА: К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ РУССКОЙ ЦЕРКОВНОЙ ЖИВОПИСИ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ГРАВЮРЫ.....	85
Е.А. Шорбан (Москва) ЦЕРКОВЬ СЕЛА БОГОРОДСКОЕ ТАРУССКОГО УЕЗДА И ДРУГИЕ МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ПАМЯТНИКИ КАМЕННОГО ЗОДЧЕСТВА КОНЦА XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКОВ В КАЛУЖСКОЙ ГУБЕРНИИ.....	87
Д.В. Шполянская (Москва) КОМПЛЕКС НАТЕЛЬНЫХ КРЕСТОВ XVI-XVIII ВЕКОВ ИЗ НЕКРОПОЛЯ В СЕЛЕ КОЗИНО ПОД МОСКВОЙ (предварительное сообщение).....	90
С.Л. Яворская (Домодедово) ШУМАЕВСКИЙ КРЕСТ – РЕЗНОЙ ИТИНЕРАРИЙ ПАЛОМНИКА.....	93
А.Н. Яковлев (Москва) СОБОР ВАРСОНОФЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ В МОСКВЕ. ПРОТОТИПЫ И ПОВТОРЕНИЯ.....	95
А. А. Ярошевич (Минск) ДВА БЕЛОРУССКИХ ИКОНОСТАСА ЭПОХИ БАРОККО.....	98