



# И К О Н Ы

Твери,  
Новгорода,  
Пскова

XV—XVI вв.

И

XXV

Центральный музей древнерусской культуры и искусства  
имени Андрея Рублева




КАТАЛОГ СОБРАНИЯ  
СЕРИЯ ИКОНЫ  
Выпуск I

# И К О Н Ы

Твери,  
Новгорода,  
Пскова

XV—XVI вв.

Редакторы-составители  
Л. М. Евсева, В. М. Сорокатый

 ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИНДРИК»  
Москва 2000

Печатается по решению Ученого совета  
Центрального музея древнерусской культуры  
и искусства имени Андрея Рублева

Ответственный редактор *Г. В. Попов*  
Рецензенты *Э. С. Смирнова, И. А. Кочетков*

Фотосъемка *Ю. В. Робинова, А. А. Лукиенко*

*Издание осуществлено при поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
(номер проекта 97-04-16211д)*

**Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков / Редакторы-составители Л. М. Евсева, В. М. Сорокатый. — М.: Издательство «Индрик», 2000. — 416 с.**

**ISBN 5-85759-118-X**

# Содержание

<i>Г. В. Попов.</i> Предисловие .....	9
<i>Л. М. Евсева.</i> Древнерусская живопись в собрании Музея имени Андрея Рублева. Формирование коллекции и история ее изучения .....	11
<i>Л. М. Евсева.</i> Иконы Твери XV–XVI вв. ....	20
<i>В. М. Сорокатый.</i> Иконы Новгорода XV–XVI вв. ....	28
<i>Т. Н. Нечаева.</i> Иконы Пскова XV–XVI вв. ....	36
<b>КАТАЛОГ</b> .....	43
Предисловие к каталогу .....	45
<b>ТВЕРЬ</b> .....	47
1. Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец. Выносная двусторонняя икона. Первая четверть XV в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	47
2. Рождество Богоматери. Обрат двусторонней выносной иконы. Вторая четверть XV в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	52
3. Богоматерь. Иоанн Предтеча. Из деисусного поясного чина. Первая половина XV в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	55
4. Богоматерь Владимирская. Первая половина XV в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	59
5. Никола Чудотворец. XV в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	63
6. Троица Ветхозаветная. Мастер Паисий. 1484–1485 гг. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	65
7. Царские врата. Левая створка. Архангел Гавриил, евангелисты. Вторая половина XV в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	68
8. Апостол Павел. Из деисусного чина. Конец XV в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	72
9. Троица Ветхозаветная. Конец XV — начало XVI в. Тверь (?) ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	75
10. Преображение. Начало XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	80
11. Никола Чудотворец с 14 клеймами жития. Конец XV — начало XVI в. Тверь. Провинция ( <i>Л. М. Евсева</i> ) .....	82

12. Никола Чудотворец. Конец XV — начало XVI в. (?) Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	87
13. Иоанн Предтеча. Великомученик Георгий. Из деисусного чина. Около 1523 г. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	90
14. Богоматерь Одигитрия (Смоленская). Около 1523–1526 гг. Тверь — Москва ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	93
15. Параскева Пятница с клеймами жития. Первая треть XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	95
16. Никола Чудотворец с 18 клеймами жития. Первая половина XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	100
17. Царские врата. Фрагмент с изображением Богоматери. Первая половина XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	104
18. Архангел Гавриил. Из деисусного чина. Вторая четверть XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	106
19. Богоматерь Одигитрия (Смоленская). Вторая четверть XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	108
20. Спас в силах. Апостол Петр. Из деисусного чина. Вторая четверть — середина XVI в. Тверь — Новгород ( <i>Л. М. Евсеева, Н. Н. Чугреева</i> ) .....	110
21. Великомученик Мина с клеймами жития. Вторая четверть — середина XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	115
22. Савватий Тверской в молении Кресту. Вторая четверть — середина XVI в. Тверь ( <i>Е. А. Озерская</i> ) .....	119
23. Рождество Христово. Середина XVI в. Тверь (?) ( <i>Е. А. Озерская</i> ) .....	122
24. Обитель преподобного Савватия Тверского со сценами его жития. Середина — третья четверть XVI в. Тверь ( <i>Е. А. Озерская</i> ) .....	124
25. Рождество Богоматери с клеймами жития. Третья четверть XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	129
26. Царские врата. Правая створка. Василий Великий. Третья четверть XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	135
27. Спас в силах. Конец XVI в. Тверь ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	137
<b>НОВГОРОД</b> .....	141
28. Никола Чудотворец (фрагмент иконы, врезок). Середина — вторая половина XV в. Новгород ( <i>Е. М. Маркина</i> ) .....	141
29. Зачатие Иоанна Предтечи. Вторая половина — конец XV в. Новгород ( <i>Е. М. Маркина</i> ) .....	142



30. Климент папа Римский и два святителя. Конец XV — начало XVI в. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	145
31. Царские врата. Первая треть XVI в. Новгород ( <i>Е. А. Озерская</i> ) .....	147
32. Чудо Георгия о змие. Первая треть XVI в. Новгород. Провинция (Обонежье?) ( <i>Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый</i> ) .....	151
33. Архангел Гавриил. Из деисусного чина. Первая треть XVI в. Новгород ( <i>Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый</i> ) .....	153
34. Богоматерь с младенцем (в типе Иерусалимской). Первая половина XVI в. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	155
35. Богоматерь Одигитрия. Первая половина XVI в. Новгород ( <i>Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый</i> ) .....	159
36. Царские врата. Первая половина XVI в. Новгород. Провинция ( <i>Е. А. Озерская</i> ) .....	161
37. Архангел Михаил. Из деисусного чина. Первая половина XVI в. Новгород. Провинция ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	163
38. Иаков брат Божий, Косма и Дамиан. Вторая четверть XVI в. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	165
39. Воскресение Христово (Сшествие во ад). Вторая четверть — середина XVI в. Новгород — Верхнее Поволжье ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	169
40. Никола Чудотворец с 20 клеймами жития. 1551–1552 гг. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	173
41. Параскева Пятница. Третья четверть XVI в. Новгород (?) ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	178
42. «О тебе радуется». Третья четверть XVI в. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	182
43. Апостолы Петр и Павел в молитии Богоматери Воплощение. Третья четверть XVI в. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	186
44. Никита и Иоанн Новгородские в молитии Богоматери Знамение. Вторая половина XVI в. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	190
45. Пророк Даниил. Пророк Аввакум. Из пророческого чина иконостаса. Конец XVI в. Новгород. Северная провинция ( <i>Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый</i> ) .....	196
ПСКОВ .....	200
46. Богоявление. Последняя четверть — конец XV в. Псков — Новгород ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	200
47. Петр митрополит. Из деисусного чина. Первая треть XVI в. Псков ( <i>Л. М. Евсеева</i> ) .....	204

48. Части киота с клеймами жития Николы Чудотворца. Середина — третья четверть XVI в. Псков ( <i>Т. Н. Нечаева</i> ) .....	208
49. Никола Чудотворец с 16 клеймами жития. Вторая половина XVI в. Псков (?) ( <i>Т. Н. Нечаева</i> ) .....	212
50. Сошествие во ад. Третья четверть XVI в. Псков (?) ( <i>Т. Н. Нечаева</i> ) .....	215
51. Никола Чудотворец с 12 клеймами жития. Вторая половина XVI в. Псков ( <i>Т. Н. Нечаева</i> ) .....	218
52. Рождество Богоматери. Конец XVI в. Псков ( <i>Т. Н. Нечаева</i> ) .....	222
53. Троица Ветхозаветная. Конец XVI в. Псков ( <i>Т. Н. Нечаева</i> ) .....	223
Приложение к каталогу .....	226
54. Апостол Тимофей и Иоанн Предтеча. Середина — вторая половина XV в. Новгород ( <i>Л. М. Евсеева, В. М. Сорокатый</i> ) .....	226
55. Евангелист Марк. Книжная миниатюра. Первая треть XVI в. Новгород ( <i>В. М. Сорокатый</i> ) .....	229
Выставки .....	234
Литература .....	236
Указатель произведений и сюжетов .....	253
Указатель соборов, церквей, монастырей .....	271
Указатель географических названий .....	274
Указатель имен исторических лиц .....	277
Указатель имен реставраторов .....	279
Список сокращений .....	280
Summary (пер. В. С. Иванова) .....	282
<b>ИЛЛЮСТРАЦИИ</b> .....	289

## Предисловие

Коллекция икон из Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева сложилась практически на памяти одного поколения. Основная и лучшая ее часть собрана на протяжении конца 1950-х — 1970-х годов. Последующие приобретения — при всей их важности, даже уникальности, — заметно обогатили коллекцию, не внесли принципиальных изменений в ее основной состав.

Иконное собрание Музея, сравнительно с крупнейшими отечественными коллекциями, невелико, но, безусловно, равно им в качественном отношении.

Главным достоинством собрания является обилие в его составе первоклассных произведений так называемой Северо-Восточной Руси, в дальнейшем центральных регионов Русского государства, и северных областей европейской части России.

Не будет преувеличением сказать, что в настоящее время без коллекции Музея уже невозможно сколько-нибудь полноценное освещение художественной жизни таких городов, как Москва, Тверь или Ростов, а также творчество многочисленных, более локальных периферийных центров, в том числе — на обширных территориях Ростовской епархии.

Безусловной заслугой Музея имени Андрея Рублева предшествующего периода можно считать внимание к изучению живописи Москвы, в первую очередь эпохи Андрея Рублева и Дионисия (начиная с серии трудов первого научного сотрудника Музея Н. А. Деминой), а в дальнейшем и Твери.

Именно Тверь как древний художественный и значительнейший культурный центр восстала из небытия во многом благодаря деятельности музейных научных сотрудников и реставраторов.

Исследование ростовского пласта коллекции началось в стенах Музея сравнительно недавно, при классификации этого материала возникает масса трудностей. И сам Ростов, и его обширная епархиальная провинция никогда не служили объектом сколько-нибудь серьезного внимания. Увлечение ростово-суздальскими «письмами» времени И. Э. Грабаря и его преемников в наши дни сменилось более объективной, исторически скорректированной оценкой памятников указанного круга. Но пока их изучение носит хаотичный и случайный характер, хотя уже многое сделано для уточнения датировок и атрибуции отдельных произведений и в Музее имени Андрея Рублева, и в других музеях.

При рассмотрении, казалось бы, вполне освоенного московского и провинциально-московского материала также возникают определенные сложности. Они обусловлены уже несколько иными причинами, поскольку пока в основном внимание исследователей сосредотачивалось на творчестве ведущих художников и мастерских. Городская периферия и провинция бывшей территории Московского княжества не привлекали особый интерес специалистов.

Затруднения, связанные с систематизацией коллекции в целом, вполне закономерны и обусловлены хронологическими рамками музейного собрания. За исключением единичных образцов XIII — первой половины XV в. подавляющее большин-

ство памятников собрания относится ко второй половине XV — XVII вв., то есть к периоду Русского централизованного государства.

Оставляя в стороне специфические особенности развития последнего из указанных столетий — XVII, с его отчетливым приоритетом государственного управления художественным процессом в рамках Оружейной палаты, — следует заметить, что сам факт централизации оказал существенное влияние на эволюцию периферийных феодальных центров уже с последних десятилетий XV в.

Великокняжеский поход на Новгород (1478), ликвидация самостоятельности Твери (1485), а затем присоединение Пскова (1514) внесли заметные изменения в художественную ориентацию некогда вполне независимых регионов. Столичный, московский, вариант стиля начинает оказывать на них преобладающее воздействие. Своего рода стойкость проявляют лишь центральные мастерские Новгорода, Пскова, отчасти Твери. Традиционализм был свойственен и более мелким провинциальным центрам второй половины XV — XVI вв. Однако новые, торговые, центры XVI в. (Ярославль и др.) наряду с верностью традициям несут в себе уже отчетливые отголоски столичной эстетики.

Особую проблему в изучении иконописи конца XV — XVI вв. составляет процесс миграции мастеров, а также творчество иконописцев «пограничных» территорий, в частности, на стыке новгородских и тверских земель, а также ростовских. Памятники указанного происхождения дают пример, с одной стороны, размывания привычной стилистики, с другой — нюансов художественного взаимопроникновения. Не менее трудный для освоения этап связан с приездом многих периферийных мастеров в столицу после знаменитого московского пожара 1547 г. Их приток прослеживается на всем протяжении второй половины XVI — начала XVII вв.

Подобный материал обширно представлен в музейной коллекции. Отсюда — и присутствие в каталоге как бы двойных атрибуций.

«Молодость» собрания освобождает составляющие его памятники от устойчивых стереотипов в их осмыслении, атрибуции, датировке и в содержательной интерпретации иконографии, что в целом создает ощущение первооткрытия при их обработке. С другой стороны, в ряде случаев, очевидна предварительность некоторых атрибуций. Часть публикуемых памятников впервые вводится в научный оборот, соответственно возможны и последующие уточнения их оценки.

Однако эти оговорки не снижают достоинств и актуальности предлагаемого читателю первого выпуска каталога музейного собрания, куда вошли иконы тверского, псковского и новгородского происхождения XV—XVI вв.

Следующий очередной выпуск будет посвящен памятникам московского круга.

*Директор ЦМиАР,  
доктор искусствоведения, профессор Г. В. Попов*

## **Древнерусская живопись в собрании Музея имени Андрея Рублева. Формирование коллекции и история ее изучения**

Музей имени Андрея Рублева был учрежден постановлением правительства СССР в 1947 г. к 800-летию Москвы как городской музей в архитектурном комплексе древнего Спасо-Андроникова монастыря, где в конце XIV — начале XV в. монашествовал, занимался писанием икон и украшением книг великий русский художник Андрей Рублев. Роспись монастырского собора, сохранившаяся лишь в откосах алтарных окон, — последняя работа великого художника. В 1960 г., объявленном ЮНЕСКО годом Андрея Рублева, музей открылся для посетителей. Этому событию предшествовала целенаправленная и многотрудная работа по реставрации полуразрушенных зданий Спасо-Андроникова монастыря и сбору музейной коллекции. Подлинным создателем музея и первым его директором был Д. И. Арсенишвили (1905—1963), человек большой культуры, страстно увлеченный древнерусским искусством. Его сподвижницей стала Н. А. Демина (1904—1990), крупный знаток древнерусской живописи. Вскоре к ним примкнули молодые исследователи, среди них И. А. Иванова, автор первых развернутых экспозиций музея.

Коллекция икон сложилась в основном в 1950—1970-е гг. Ее основу составили находки экспедиций, широко проводившихся музеем по центральным областям России. Одновременно поступали отдельные памятники из провинциальных музеев, как правило, в аварийном состоянии. Обследование провинциальных собраний в эти годы предприняла Н. А. Демина, которая просмотрела и описала фонды Вологодского, Ростовского, Владимиро-Суздальского, Дмитровского, Переславль-Залесского, Александровского, Ярославского музеев. Ею были спасены от гибели и вывезены в МИАР несколько десятков икон XV—XVII вв. С 1962 г. развернулась экспедиционная деятельность музея. Инициаторами первых экспедиций музея по сбору древних икон были научный сотрудник музея Г. В. Попов и реставратор К. Г. Тихомирова, постоянными их участниками стали главный хранитель музея тех лет В. В. Кириченко, впоследствии возглавивший всю экспедиционную работу музея, а также В. Н. Сергеев, А. С. Логинова, А. А. Салтыков, И. А. Кочетков.

Экспедиции были проведены в Московской, Калининской (ныне Тверской), Новгородской, Костромской, Горьковской (ныне Нижегородской), Владимирской и Архангельской областях. Как правило, в них участвовало два сотрудника, передвигались налегке — пешком или местными автобусами. Древние иконы находили в закрытых, заброшенных храмах, которые зачастую использовались в качестве складов химических удобрений, порой буквально выкапывая их из-под складской рухляди; многие из древних памятников обнаруживали в сельских домах, где жители прятали образа из закрытых церквей. Трудности вывоза (обычно на собственных плечах) требовали строгого отбора, поэтому иконы позднего времени оставляли на местах. Реставрационные пробы на живописной поверхности в экспедиционных условиях делали в исключительных случаях, в основном ориентируясь при датировке памятников

на особенности доски и характер живописной поверхности. Иконы, привезенные из экспедиций, буквально сразу попадали на стол реставратора. В результате новые находки не оставались просто номерами хранения, а становились фактом культуры, входили в сокровищницу национального искусства, настоятельно требовали дальнейших, уже научных, изысканий. Экспедиционные находки 1960–1970-х гг. увеличили музейную коллекцию более чем на тысячу икон, фактически определив ее значимость в ряду других музейных собраний.

Особый источник поступлений в музей — это передача МК СССР по просьбе музея 60 древних икон, выявленных Г. В. Поповым, В. В. Кириченко и К. Г. Тихомировой в фондах ленинградского Музея истории религии и атеизма АН СССР (ныне ГМИР), куда они попали в 1930-е гг. из закрытых храмов и старообрядческих молелен. Среди переданных произведений — уникальные иконы «Спас Нерукотворный» третьей четверти XIV в.<sup>1</sup> и «Распятие» конца XIV — начала XV в.<sup>2</sup> Обе иконы, как сообщили сотрудникам ЦМиАР знавшие ранее данные памятники иконописи московские старожилы, известный специалист по древнерусскому искусству Н. Е. Мневва и преподаватель Строгановского училища Д. Н. Афанасьев, находились в начале нашего столетия в собраниях московских старообрядческих общин: «Спас Нерукотворный» — в Тверской общине, «Распятие» — в церкви Успения на Апухтинке.

Одновременно в музей из ГМИР было передано пять икон, позднее определенных О. В. Лелековой как часть праздничного чина иконостаса 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря<sup>3</sup>, «Георгий с клеймами жития», созданный около 1493 г. для московской церкви этого святого на Красной горке<sup>4</sup>, а также иконы XVI в. из новгородских и псковских церквей (*кат. № 38, 40, 41, 46–49*), из отдаленных северных монастырей, отдельные произведения, оставшиеся от больших, любовно собранных частных коллекций прошлого столетия. Так, новгородские Царские Врата первой половины XVI в. (*кат. № 36*) входили в известную коллекцию графа А. А. Ширинского-Шихматова, которая сохранялась в его тверском имении Островки. Здесь было выстроено специальное кирпичное древлехранилище — подлинно музейное здание, одно из первых на тверской земле. Вторая икона из коллекции А. А. Ширинского-Шихматова, «Кирилл Белозерский» XVI в., была передана в ЦМиАР Калининским (ныне Тверским) областным краеведческим музеем<sup>5</sup>.

Иконы поступали в музей в 1960–1970-е гг. и в качестве даров коллекционеров. Древнейшая русская икона в собрании ЦМиАР — «Христос Вседержитель» первой половины XIII в. — была подарена музею московским художником В. Я. Ситниковым, который позднее сообщил и точное место последнего бытования памятника — с. Гавшинка близ Ярославля. Икона была исполнена, как доказала Э. С. Смирнова<sup>6</sup>, в Ярославле или Ростове, сведения о происхождении подтвердили данную атрибуцию.

<sup>1</sup> *Салтыков*, 1981. С. 11, 242. Таб. 4; *Византия, Балканы, Русь*, 1991, № 38. С. 224–225.

<sup>2</sup> *Салтыков*, 1981. С. 17. Таб. 30, 31; *Византия, Балканы, Русь*, 1991. № 108. С. 260–261.

<sup>3</sup> *Салтыков*, 1981. № 36–41; *Лелекова*, 1988. С. 73–74, 81–85, 88, 281–289, 291–296. Рис. 39, 40, 41, 43, 44.

<sup>4</sup> *Евсева*, 1985. С. 86–88.

<sup>5</sup> *Салтыков*, 1988. Ил. 104. С. 248.

<sup>6</sup> *Смирнова*, 1988.

Редкое произведение ростовской иконописи конца XV в., икона «Спас в силах», являющаяся средником деисусного чина иконостаса, была передана в дар музею москвичом Ю. М. Репиным. Благодаря сведениям, сообщенным Репиным, музей сумел вывезти из заброшенной церкви с. Чернокулово на Нерли и другие иконы этого древнего иконостаса<sup>7</sup>. Более пятидесяти икон XVI–XVIII вв., два фрагмента древней фрески, также произведения прикладного искусства — заметную часть своего собрания древностей — подарил музею известный коллекционер Г. Д. Костаки. После расчистки в мастерской «Росреставрация» фрагменты фрески были определены как часть стенописи 1199 г. из новгородской церкви Спаса на Нередице. Иконы поступали и от известного художника Н. М. Ромадина, московского коллекционера Д. Апазидиса, а также от церковных общин: старообрядцы Риги передали музею несколько ценных икон, в том числе редкий греческий образ «Богоматерь Одигитрия» середины XV в.<sup>8</sup>

Вошли в коллекцию музея и произведения иконописи, купленные у частных лиц. Отдельные из них происходят из частных коллекций, составленных в начале нашего столетия или вскоре после революции, другие являются находками собирателей последних лет. Среди этих приобретений две праздничные иконы середины XV в. из бывш. собрания М. Н. Попова, происходящие из того же иконостаса, что и «Сретение» в коллекции П. Д. Корина<sup>9</sup>, редкие ростовские произведения XV–XVI вв., надгробная икона Савватия Тверского (Оршинского) середины — третьей четверти XVI в. с изображением основанного им монастыря и сцен из жизни святого (*кат. № 24*), новгородская миниатюра первой трети XVI в. (*кат. № 55*).

Заметный вклад в коллекцию икон внесла работа государственных органов, в первую очередь следственных отделов КГБ СССР и МВД СССР, а также таможи. Большинство памятников, переданных в музей госорганами, было задержано при попытках вывезти древние иконы за пределы страны. Среди этих поступлений есть подлинные раритеты, утерянные за время революции и Великой Отечественной войны: икона конца XVII в. из ризницы Спасского собора в Твери с изображением тверского князя Михаила Ярославича и его матери Ксении<sup>10</sup> и небольшая келейная икона «Савватий Тверской в молении Кресту» середины XVI в. из Савватиевого монастыря (*кат. № 22*).

Через государственные органы в музей были переданы из разобранных в 1920–1930-е гг. соборов фрагменты стенописи: 1633–1634 гг. из кремлевского Чудова монастыря<sup>11</sup> и 1654–1655 гг. из Троицкого Макарьева Калязина<sup>12</sup>. В собрание ЦМиАР также вошли 45 большеформатных фрагментов настенного фрескового иконостаса XVIII в. из Благовещенского собора г. Юрьевца, возведенного около 1700 г. Собор был разобран в 1950-е г. в связи с предполагаемым затоплением города. Уникальные работы по демонтажу фрагментов и их реставрации провел реставратор С. С. Чураков<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> Салтыков, 1981. Ил. 86–88. С. 247.

<sup>8</sup> Поствизантийская живопись, 1995. № 16.

<sup>9</sup> Попова, 1975. С. 27; цвет. воспроизв. см.: Салтыков, 1981. № 79.

<sup>10</sup> Попова, 1993. Ил. 180–181; Попов, 1995.

<sup>11</sup> Сорокатый, 1999. См. также: Малков, 1977. С. 383.

<sup>12</sup> В 1980 г. музей приобрел от частного лица еще несколько фрагментов росписи Троицкого собора Калязинского монастыря. О датировке росписей Троицкого монастыря см.: Малков, 1979; Лаурина, 1995.

<sup>13</sup> С. С. Чураков также предположил, что работы по росписи собора в Юрьевце возглавлял художник конца XVII — начала XVIII в. Кирилл Уланов, см.: Евсева, Сергеев, 1971. С. 59.

Успешная собирательская деятельность музея в 1950–1980-е гг. явилась не только результатом энергичной работы сотрудников музея, но и, в определенной мере, их товарищеского уважительного отношения к коллекционерам, которые в те годы негласно преследовались властями. Последнее обстоятельство во многом объясняет щедрые дары, сделанные музею (около 300 единиц хранения). Успешную собирательскую деятельность музея можно, в конечном счете, рассматривать как результат широкого интереса к древней живописи и осознания ценности древнерусской культуры. Музей смог стать небольшим, но заметным центром в культурной жизни Москвы 1960 — начала 1980 гг., а проводимые им выставки и конференции — ее событиями. Музей можно назвать любимым детищем научной интеллигенции, поддерживавшей его в стремлении утвердиться и обрести самостоятельность. Такие известные отечественные ученые, как Н. Н. Воронин, М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, Д. С. Лихачев, Г. К. Вагнер, были связаны с музеем буквально каждодневно, благодаря их трудам находки тех лет быстро становились достоянием науки, включались в крупные монографии и зарубежные издания. Так отстаивалась значимость и необходимость специального музея древнерусского искусства, который в годы своего успешного становления и собирательства постоянно испытывал давление со стороны московских властей, вынашивавших планы его закрытия. Интенсивность жизни музея, его известность, безусловно, привели и к росту его коллекции. Начав с идеи создания специального хранилища древнерусского искусства, на тот момент не подкрепленного никакими фондами, музей собрал к настоящему времени коллекцию из более чем 4 тысяч икон XIII–XX вв., около 100 фрагментов стенописи XII–XVIII вв., а также более 3 тысяч произведений прикладного искусства. Среди последних — византийская серебряная чеканная икона «Богоматерь с младенцем» XI в.<sup>14</sup>, камень на ящике «Христос Вседержитель» XII в.<sup>15</sup>, шитая палица московской работы, вложенная в 1439 г. в Спасо-Андроников монастырь<sup>16</sup>. В собрание музея также входят несколько рукописей XIV–XVI вв., коллекция старопечатных книг (около тысячи единиц хранения). В настоящее время формирование коллекции нельзя считать законченным. Активизация современного рынка антиквариата, появление на нем древнейших памятников иконописи ставит перед музеем все новые, трудные задачи по их приобретению.

Иконы в основном раскрывались в музейной реставрационной мастерской, организованной в 1954 г. В 1960 — 1970-е гг. здесь трудились ведущие отечественные реставраторы В. О. Кириков и А. В. Кириков, потомственные реставраторы В. Е. и И. Е. Брягины. Здесь получили свою квалификацию И. В. Ватагина, К. Г. Тихомирова, М. В. Егорова, А. С. Веселовская, Т. Е. Гребенюк. Долгие годы работают в музее реставраторы нового поколения: М. П. Баруздин, Б. П. Еремин, Л. Н. Овчинникова, С. Н. Ратников. Часть икон собрания раскрыта сотрудниками мастерских имени академика И. Э. Грабаря, «Росреставрации» и «Союзреставрации».

Ценность коллекции древнерусской живописи ЦМиАР, уступающей по количеству произведений лишь таким солидным «старым» музеям, как ГТГ, ГРМ и ГИМ, состоит в том, что известно происхождение многих памятников и это создает ту

<sup>14</sup> *Сорокатый*, 1998.

<sup>15</sup> *Салтыков*, 1981. С. 49.

<sup>16</sup> *Маясова*, 1970; также см.: *Салтыков*, 1981. С. 43.



необходимую опору при изучении древнерусской иконописи, которая помогает восстановить общую сложную картину развития древнерусской живописи. Представляется возможность выявления через памятники музейной коллекции малоизученных периферийных художественных центров XV–XVII вв. Именно в них, по всей видимости, изготовлялась большая часть художественной продукции России.

Наиболее обширную по количеству памятников часть музейного собрания составляют иконы среднерусских художественных центров: Москвы, Твери, Ростова, Владимира, Суздаля, Переславля-Залесского, Рязани, Муром, городов Верхнего Поволжья и многих малоизученных периферийных центров. Исключительной ценностью обладает коллекция тверских икон XV–XVI вв., многие из которых не имеют аналогов в других собраниях и во многом определяют облик Твери как самостоятельного художественного центра (*кат. № 1–27*).

Временные рамки коллекции ростово-ярославской иконописи наиболее широки. В эту группу входит древнейшая русская икона собрания — «Христос Вседержитель» первой половины XIII в. Музей имеет как первоклассные образцы ростовской живописи XV — раннего XVI в.: «Богородица Смоленская»<sup>17</sup>, иконы из с. Чернокулово, «Спас на троне»<sup>18</sup>, «Спас в силах»<sup>19</sup>, так и произведения ростовской провинции XVI в.: «Деисус»<sup>20</sup>, «Спас на троне»<sup>21</sup>, Царские Врата<sup>22</sup>. Коллекцию дополняют близкие ростово-ярославской культуре произведения из Мурома — «Власий Севастийский» начала XVI в.<sup>23</sup>, «О тебе радуется» второй половины XVI в.<sup>24</sup> и «Петр и Феврония Муромские» конца XVI в.<sup>25</sup>; уникальная икона рязанского мастера «Никола Чудотворец с клеймами жития», повторившего в 1513 г. прославленный чудотворный образ г. Зарайска.

Интересную и значительную часть музейного собрания составляют московские иконы XV–XVII вв., как столичные образцы, так и памятники провинциального московского искусства. Большинство из них происходит из Успенского собора и церквей подмосковного г. Дмитрова, где располагался в первой трети XVI в. двор брата великого князя Василия III Дмитрия Ивановича, который приглашал лучших московских художников для украшения храмов столицы своего удела<sup>26</sup>. В коллекцию музея вошли также иконы из первоначального иконостаса Покровского (Троицкого) собора и других церквей Александровой слободы, вотчины самого Василия III, которую он обстраивает около 1513 г.<sup>27</sup>; остатки иконных комплексов XV–XVI вв.,

<sup>17</sup> Атрибуция Е. А. Озерской. См. также: *Салтыков*, 1981. Ил. 8. С. 242.

<sup>18</sup> Из новых поступлений, 1995. № 1. С. 16. Датировка иконы в каталоге слишком поздняя — первая половина XVI в.

<sup>19</sup> Атрибуция В. М. Сорокатого. См. также: *Салтыков*, 1981. Ил. 51. С. 245.

<sup>20</sup> Атрибуция Е. А. Озерской. См. также: *Салтыков*, 1981. Ил. 78. С. 247.

<sup>21</sup> Атрибуция Т. Н. Нецаевой.

<sup>22</sup> *Салтыков*, 1981. Ил. 132, 133. С. 249.

<sup>23</sup> *Салтыков*, 1981. Ил. 32–33.

<sup>24</sup> *Салтыков*, 1981. Ил. 144, 145. С. 250.

<sup>25</sup> *Масленицын*, 1971. С. 13. Ил. 40–42.

<sup>26</sup> *Попов*, 1973. С. 101–124; Цвет. воспроизв. см.: *Салтыков*, 1981. Ил. 9, 42–45, 52–66.

<sup>27</sup> *Евсеева*, 1995. Цвет. воспроизв. см.: *Салтыков*, 1981. Ил. 47, 48, 80.

исполненных с участием московских мастеров, из Успенского Иосифо-Волоколамского монастыря (см. кат. № 6), Троицкого Макарьева в Калязине (см. кат. № 13, 14), Троицкого Махришского близ Александрова<sup>28</sup>. В коллекции музея представлены ведущие московские мастерские: художника Дионисия конца XV — начала XVI в.<sup>29</sup> и его сына Феодосия<sup>30</sup>, царские мастера Ивана Грозного<sup>31</sup> и Бориса Годунова<sup>32</sup>, Оружейной палаты. Имеется в музейном собрании комплекс произведений, определенным образом связанный с живописными работами, исполненными по заказу московского патриарха Никона: это грандиозный иконостас 1660-х гг. из Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря, буквально спасенный от полного разрушения в стенах Суздальского музея сотрудниками и реставраторами МИАР<sup>33</sup>. Московскую коллекцию дополняют небольшие фрагменты древней стенописи из Спасского собора Андроникова монастыря, приписываемые Андрею Рублеву, а также фрагменты из Лужецкого и Пафнутиева-Боровского монастырей.

Иконы Новгорода и Пскова в музее не составляют значительной по составу или объему коллекции, но тем не менее раскрывают новые грани в истории этих русских центров иконописания (кат. № 28–53).

Заволжские земли представлены отдельными иконами и целыми комплексами, также имеющими точные данные о происхождении. Живопись северных русских земель — Обонежья, Подвинья, Поморья — имеет в собрании музея лишь отдельные образцы XVI–XVII вв.

Собрание древних икон дополняют греческие, в том числе критские, произведения XV–XVIII вв.<sup>34</sup>, также южнославянские<sup>35</sup> и грузинские, происходящие из разных источников. Уникальным произведением, не имеющим аналогов в российских собраниях, является небольшая грузинская икона «Богоматерь с младенцем» XII–XIII вв.

В музее сложилась также коллекция икон XVIII–XX вв., наиболее интересными среди которых являются произведения традиционного письма известных древних центров, а также памятники народного иконного искусства. Старообрядческие иконы этого времени, в том числе и знаменитой северной Выгорецкой обители, были собраны в 1960–1970-е гг., главным образом, трудами В. В. Кириченко.

Систематизация собрания древнерусской живописи в музее и его изучение были начаты при создании экспозиций, первые из которых подготовлены Н. А. Деминой, имевшей большой опыт подобной работы в ГТГ. Экспозиция строилась по хронологическому принципу с выделением ведущих художественных центров. В 1960–1980-е гг. в нескольких залах здания Духовного училища были представлены памятники московской иконописи XV–XVI вв., столь же последовательно были выделены

<sup>28</sup> Даен, 1970. См. также: Салтыков, 1981. Ил. 140–141.

<sup>29</sup> Попов, 1975. С. 80.

<sup>30</sup> Кочетков, 1981.

<sup>31</sup> Даен, 1970.

<sup>32</sup> Иконы конца XVI в. «Богоматерь Палестинская» (Поствизантийская живопись, 1995, № 55) и «Рождество Богоматери», происходящая из муромского Рождественского собора (см. цветн. воспроизв.: Салтыков, 1981. Ил. 173, 174), а также ряд других памятников коллекции.

<sup>33</sup> Иванова, 1968. С. 17–18. Реп. 84–90.

<sup>34</sup> Поствизантийская живопись, 1995. № 11, 14, 16, 53, 110.

<sup>35</sup> Там же. № 52, 87.

иконы этого времени Твери и Ростова. В начале 1980-х гг. живопись периферийных центров Средней Руси XVI в. была с редкой полнотой показана в залах Братского корпуса, вызвав интерес у профессионалов и широкой публики многообразием и необычностью стилистических решений. Искусство XVII в., в первую очередь Москвы, имело свою постоянную самостоятельную экспозицию в залах Выставочного корпуса. В настоящее время иконы XVII в. музейного собрания экспонируются на выставках в филиале музея — уникальном здании в стиле нарышкинского барокко, церкви Покрова в Филях. Иконы церковного иконостаса работы мастеров Оружейной палаты (среди них подписные произведения Карпа Золотарева и Кирилла Уланова) в верхнем храме этой башнеобразной постройки существенно дополняют музейное собрание древнерусской живописи<sup>36</sup>.

Большую роль в систематизации и изучении собрания сыграли организованные музеем выставки иконописи древних художественных центров, на которых были представлены произведения как из собрания ЦМиАР, так и из коллекций Москвы, Санкт-Петербурга, периферийных музеев: «Живопись древней Твери», 1969 — 1970 гг.<sup>37</sup>, «Живопись древней Москвы», 1970 г.; «Живопись русского Севера», 1971—1972 гг.<sup>38</sup>; «Балканская живопись и ее традиции на Руси», 1972 г.; «Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков», 1976 г.<sup>39</sup>; «Русская живопись XVII—XVIII веков», 1977 г.<sup>40</sup>; «Новгородская живопись в собрании Русского музея», 1977 г.; «Семен Спиридонов и Федор Зубов — живописцы XVII века», 1978 г.<sup>41</sup>; «Строгановская школа живописи», 1980 г.; «Русский иконостас» (иконы иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря) 1980 г., «Искусство XVII века» в филиале музея «Церковь Покрова Богородицы в Филях» 1993 г.; «Поствизантийская живопись. Иконы XV—XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани» 1995 г.<sup>42</sup>.

Регулярно начиная с 1972 г. проводились выставки новых поступлений и раскрытий музея<sup>43</sup>, где памятники коллекции получают свою первую датировку и атрибуцию. Подобную задачу имела и юбилейная выставка 1977 г. «Древнерусская живопись. Новые открытия и поступления»<sup>44</sup>, многие экспонаты которой позднее вошли в постоянную экспозицию музея.

Иконографические выставки, которые музей начал проводить с 1976 г., также способствовали процессу систематизации коллекции, тем более, что были организованы исключительно на материале собрания: «Иконы Николая Чудотворца XV—XVII вв. в собрании Музея имени Андрея Рублева», 1975—1976 гг., «События и лица русской истории в иконе», 1988—1989 гг., «Святитель Николай Чудотворец архиепископ Мир-

<sup>36</sup> Русская живопись XVII—XVIII веков, 1977. С. 14—15, 30—33, 91—94; Церковь Покрова в Филях, б. г.; Лики русской иконы, 1995. № 28, 29—39, 42. С. 103—104, 106—111, 115.

<sup>37</sup> Живопись древней Твери, 1970.

<sup>38</sup> Живопись русского Севера, 1971.

<sup>39</sup> Живопись вологодских земель, 1976.

<sup>40</sup> Русская живопись XVII—XVIII веков, 1977.

<sup>41</sup> Семен Спиридонов и Федор Зубов — живописцы XVII века, 1978.

<sup>42</sup> Поствизантийская живопись, 1995.

<sup>43</sup> Из новых поступлений, 1995.

<sup>44</sup> См. о выставке: Научная конференция, 1979.

ликийский», 1993–1994 гг., «Благословенно воинство небесного царя...», 1995–1997 гг., «О тебе радуется...», 1995 г.<sup>45</sup>.

Особое значение имели проведенные музеем выставки, посвященные древнерусским стенописям: в 1972–1973 гг. «Монументальное искусство Древней Руси», где были экспонированы находящиеся в разных собраниях, в том числе ЦМиАР, фрагменты древней стенописи и копии древнерусских фресковых ансамблей; в 1975 г. в копиях реставратора А. П. Грекова были показаны поднятые им из руин фрески 1380 г. церкви Спаса на Ковале; в 1987 г. проведена выставка «Феофан Грек. Андрей Рублев, Дионисий в копиях художника Н. В. Гусева», составленная из принадлежащих ЦМиАР уникальных копий<sup>46</sup>.

Определенную роль в систематизации собрания сыграли выставки музея с показом иконописи XV–XVII вв. в городах России и за рубежом: в Новосибирске, Волгограде, Париже<sup>47</sup>, Будапеште<sup>48</sup>, Берлине<sup>49</sup>, Бухаресте<sup>50</sup>, Флоренции<sup>51</sup>, Афинах<sup>52</sup>, Генуе<sup>53</sup>, Варшаве и Кракове<sup>54</sup>. Памятники музейного собрания многократно участвовали в выставках различного профиля, проводимых другими музеями, что заставляло особенно тщательно выверять датировки и атрибуции произведений.

Выставкам, проведенным в музее, сопутствовали конференции, где изучение коллекции приобретало более специальную направленность<sup>55</sup>. Одновременно закладывались основы изучения коллекции в первых музейных изданиях: альбомах<sup>56</sup> и путеводителе<sup>57</sup> — в выпуске научного музейного сборника<sup>58</sup>, в отдельных научных статьях и монографических изданиях, которые большей частью были подготовлены бывшими и нынешними сотрудниками музея, в первую очередь Г. В. Поповым, а также К. Г. Тихомировой, В. Н. Сергеевым, И. А. Кочетковым, Л. М. Евсевой, А. А. Салтыковым, М. Е. Даен, Н. Н. Чугреевой, Е. В. Дувакиной, Н. А. Барской, М. В. Егоровой, В. М. Сорокатым, Е. А. Озерской, Л. П. Тарасенко, Т. Н. Нечаевой, Т. Ф. Владышевской. Отдельные памятники музейной иконной коллекции были изучены крупными специалистами по древнерусскому искусству М. В. Алпатовым, В. Н. Лазаревым, М. А. Ильным, Э. С. Смирновой, В. К. Лауриной, а также Л. В. Бетиним.

Работа по научной каталогизации собрания проводится в музее с 1975 г., сначала под руководством В. Н. Сергеева (с 1975 по 1981 гг.), затем Л. М. Евсевой.

<sup>45</sup> «О тебе радуется...», 1995.

<sup>46</sup> Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, 1987.

<sup>47</sup> Chefs-d'oeuvre de l'art russe restaurés, 1978.

<sup>48</sup> XVI–XVII. századi orosz festészet, 1980.

<sup>49</sup> Altrussische Malerei des 15.–17. Jahrhunderts, 1982.

<sup>50</sup> Capodopere din colectia, 1983.

<sup>51</sup> Antiche icone dai musei Sovietici, 1985.

<sup>52</sup> Η Παλαιорωσική τέχνη, 1988.

<sup>53</sup> Icone Russe, 1989.

<sup>54</sup> Лики русской иконы, 1995.

<sup>55</sup> Балканская живопись, 1981; Научная конференция, 1979; Русские исторические деятели в иконе, 1995.

<sup>56</sup> *Иванова, Куклес, Попов, 1968; Иванова, 1968; Вагнер, Куклес, Тихомирова, 1972; Логинова, 1975; Салтыков, 1981.*

<sup>57</sup> *Евсева, Сергеев, 1971.*

<sup>58</sup> Древнерусское искусство, 1981.

Исследовались памятники XV–XVII вв., раскрытые полностью или частично, имеющие большие фрагменты расчистки, достаточные для понимания их иконографии и стиля. Задачи и цели работы по каталогизации собрания неоднократно корректировались, как правило, в сторону расширения.

Коллекция икон ЦМиАР систематизируется в каталоге по времени исполнения памятников и по их принадлежности тому или иному художественному центру. Данную классификацию можно признать достаточно условной, так как даже крупнейшие древнерусские художественные центры, такие, как Новгород, Псков, Тверь, Ростов, Ярославль, Владимир, Москва, изучены к настоящему времени еще явно недостаточно, представления о них в разные эпохи их существования достаточно суммарны и не учитывают множества художественных направлений, им присущих. Тем не менее, датировка и атрибуция произведений является основной целью каталога собрания ЦМиАР, состоящего, как всякое собрание древнерусского искусства, из анонимных памятников. Датировка и атрибуция произведений устанавливается, главным образом, на основе их стиля, с привлечением тех результатов, которые дает исследование иконографии. Определенным образом учитываются технико-технологические особенности икон и фресок, круг анализируемых в этом направлении памятников музейного собрания постепенно расширяется. Происхождение икон рассматривается только как один из аргументов, способных подкрепить атрибуцию.

В отдельных случаях в иконографии и стиле произведения выявляется присутствие изобразительных схем и художественных приемов, принадлежащих разным художественным культурам. Подобная сложная характеристика памятника свидетельствует о его исполнении в мастерской, так или иначе вобравшей в себя традиции нескольких художественных центров — либо при миграции художников через земли с различной художественной культурой, либо путем распространения иконных образцов. Нередко подобный художественный синтез осуществлялся в мастерских, расположенных в пограничных землях. Это явление древнерусской живописи еще мало изучено, как и не разработана адекватная ему терминология. Однако такие мастерские, подвижные в своих ориентациях, видимо, можно признать значимыми для художественной жизни XV–XVII вв.

В процессе работы над каталогом собрания ЦМиАР отрабатывались общие характеристики крупных центров, устанавливалась значимость памятников коллекции в рамках той или иной культуры, что отражено во вступительных статьях каталога.

Каталог икон собрания ЦМиАР составят несколько выпусков, в каждом из которых будут представлены произведения одного или нескольких художественных центров Древней Руси. Вслед за предлагаемым читателю I выпуском каталога «Иконы Твери, Новгорода и Пскова XV–XVI вв.» музей готовит к публикации следующие его части: «Иконы Москвы XIV–XVI вв.», «Иконы среднерусских художественных центров — Ростова, Ярославля, Переяславля-Залесского, Муром, Рязани. XIII–XVI вв.», «Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиевского монастыря. 1660-е гг.», «Иконостас церкви Покрова в Филях. 1694 г.», «Иконы XVII в.». Произведения отдельных художественных центров, имеющиеся в музее в малом количестве, будут включены в качестве дополнительных тем в указанные издания. Самостоятельный выпуск будет посвящен хранящимся в музее фрагментам стенописей. В дальнейшем предполагается подготовка выпуска каталога, посвященного прикладному искусству, а также иконописи XVIII–XIX вв.

## Иконы Твери XV–XVI вв.

Тверь, расположенная в верхнем течении Волги, в древности почти два с половиной столетия была центром крупного самостоятельного княжества, в которое входили города Кашин, Калязин, Зубцов, Старица, Холм, Микулин, Кснятин, Вертязин, Опоки<sup>1</sup>. Тверское княжество выделилось в самостоятельный удел к середине XIII в. В 1272 г., как указывают летописи, в Твери уже существовала епископская кафедра, а в 1305 г. к тверскому князю перешло великое княжение Владимирское<sup>2</sup>. На протяжении XIV–XV вв. Тверь спорила с Москвой за право стать столицей русских земель<sup>3</sup>. Политическое соперничество завершилось победой Москвы, присоединившей Тверское княжество к своим землям в 1485 г.

Тверь первой из среднерусских княжеств приступила к созиданию самостоятельной культуры в период владычества татаро-монголов. Уже с конца XIII в. здесь действовал крупный скрипторий, где велось летописание, переписывались византийские сочинения исторического и церковного характера. В 1285 г. был возведен каменный Спасо-Преображенский собор, который в скором времени был расписан.

Судя по летописям и другим историческим источникам, на протяжении XIV–XVI вв. в Твери и других городах княжества велось активное храмовое строительство, создавались церковные росписи и иконы. Однако разорение и опустошение тверских земель опричниками Ивана Грозного в 1570 г., войсками Лжедмитрия во времена Смуты начала XVII в., баталиями отечественных войн 1812 г. и 1941–1945 гг., а также пожары, в которых Тверь несколько раз выгорала дотла, и человеческое небрежение привели к гибели большинства памятников тверской культуры. Из каменных храмов периода тверской самостоятельности уцелела лишь церковь Рождества Богоматери, сооруженная в 1410-х гг. в с. Городня на Волге (бывшая княжеская крепость Вертязин). Несколько кирпичных храмов времени Ивана Грозного сохранилось в самой Твери, а также в Старице и Микулине.

Монументальная живопись Твери дошла до наших дней лишь в отдельных фрагментах. На стене церковного подклета церкви Рождества Богоматери в селе Городня, а также под полом самого храма в 1970-е гг. найдены фрагменты первоначальной росписи храма, исполненной во второй четверти XV в., которые после тщательной реставрации, проведенной мастерской «Союзреставрация», были собраны в цельные композиции и переданы в Тверскую картинную галерею<sup>4</sup>. Туда же поступили снятые со стен фрагмент с изображением Николы Чудотворца из подклета Рождественской церкви<sup>5</sup> и настенная композиция «Онуфрий Великий» 1567 г. из Вознесенского собора Оршина монастыря<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Борзаковский, 1876.

<sup>2</sup> ПСРЛ. Т. X. С. 167–168. См. о тверском летописании: Насонов, 1930.

<sup>3</sup> Будовниц, 1956.

<sup>4</sup> Попов, 1976. С. 101–108.

<sup>5</sup> Размер 53 × 97 см. См.: Филатов, 1970; Попов, 1977. С. 108–109.

<sup>6</sup> Размер 145 × 158 см. См.: Попов, 1977. С. 237, 240.

Тверских икон XIII–XVI веков в настоящее время насчитывается свыше 90, из них 30 хранятся в ЦМиАР.

Земли бывшего Тверского княжества в 1960-х гг. были тщательно обследованы музеем. Древние иконы, обнаруженные во время экспедиций, оказались столь значительными, что заставили по-новому взглянуть на тверскую иконопись, наименее изученную по сравнению с художественным наследием других крупных древнерусских центров.

Живопись Твери стала рассматриваться как самостоятельное явление лишь в 30-е гг. нашего столетия. Честь научного открытия этой школы принадлежит знатоку древнерусской живописи, сотруднику Третьяковской галереи Н. Е. Мневой. Результатом ее труда явился раздел тверских икон в каталоге темперной живописи Галереи<sup>7</sup>. На более обобщенном уровне, уже в контексте древнерусских художественных школ, тверская живопись была рассмотрена В. Н. Лазаревым в «Истории русского искусства» в главе «Искусство среднерусских княжеств XII–XV веков»<sup>8</sup>.

В 60-е гг. Н. Е. Мневой постоянно просматриваются иконы, привезенные в Музей имени Андрея Рублева из экспедиций. Она отмечает типичность тех художественных приемов, которые уже ранее считала характерными для тверской живописи. Активно исследует вновь открытые тверские иконы и Г. В. Попов. Так возникла мысль об организации в Музее имени Андрея Рублева выставки «Живопись древней Твери», которая состоялась в 1969–1970 гг. и включила в себя в общей сложности более 50 икон, рукописей, памятников шитья как из коллекции музея, так и из Третьяковской галереи, Киевского музея русского искусства, Калининской (ныне Тверской) картинной галереи, Калининского (ныне Тверского) областного архива, музеев Московского Кремля, Библиотеки имени В. И. Ленина (ныне Российской Государственной библиотеки)<sup>9</sup>. На выставке впервые в рамках тверской живописи рассматривались и экспедиционные находки музея, и памятники Третьяковской галереи, отнесенные Н. Е. Мневой к тверской школе, и иконы других собраний, часть из которых только в данном контексте получила убедительную атрибуцию. В их числе — древнейшая икона тверской культуры «Свв. Борис и Глеб» из коллекции Киевского музея русского искусства, происходящая из новгородского Савво-Вишерского монастыря, которую первым связал с Тверью Г. И. Вздорнов<sup>10</sup>. Интересными и спорными по сей день в своей атрибуции явились миниатюры конца XV — начала XVI вв. рукописного иллюстрированного сборника Слов на Великие праздники, разысканного В. С. Сергеевым в Калининском областном архиве. Устроители выставки сочли все миниатюры данного Торжественника работой тверских мастеров<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Антонова, Мнева, 1963. Т. 1. № 197–208, 244, 245 (с. 232–243, 303–305). Ил. 135–151.

<sup>8</sup> Лазарев, 1955. С. 27–36.

<sup>9</sup> Живопись древней Твери, 1970.

<sup>10</sup> Там же. № 1 (с. 14); Попов, 1970. С. 314, 315; Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 9–10, табл. 1–3; Смирнова, 1976. С. 179; Попов, 1978. С. 184–185; Попов, Рындина, 1979. С. 32–41, 252–259 (№ 1).

<sup>11</sup> Живопись древней Твери, 1970. № 45. С. 40–41; Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 36–37, табл. 44–50. Г. В. Попов считает, что миниатюры сборника разновременны, и относит часть древнейших из них к работам московского художника конца XV в. — начала XVI в., а часть — тверских мастеров архаической ориентации того же времени. Более поздние миниатюры, вклеенные в рукопись, исполнены, по мнению исследователя, художниками одного из северо-восточных провинциальных центров в первой половине XVI в. — см.: Попов, 1970. С. 353–358; Попов, 1993. С. 41. Ил. 31.

Выставка дала богатый материал для дальнейшего изучения тверских икон. Закономерно, что именно в 1970-х гг. появляется ряд научных исследований, как рассматривающих произведения тверских мастеров в рамках единой культуры, так и посвященных изучению отдельных из них. Новая сумма научных данных по тверской иконописи позволила Г. В. Попову отнести к тверским мастерам старца Паисия, написавшего икону «Троица Ветхозаветная» для местного ряда иконостаса 1484–1485 гг. Успенского собора Иосифо–Волоколамского монастыря (*кат. № 6*). Эта атрибуция, предложенная Поповым, а также определение икон, принадлежащих иконостасу Воскресенского собора Кашина, и ряда памятников того же комплекса, найденных на колокольне тверского Никольского храма, как тверских произведений второй четверти XV в.<sup>12</sup> позволили считать Тверь одним из ведущих художественных центров Древней Руси.

Результатом изучения новых находок и широких исследований художественной культуры древней Твери, предпринятых в области иконописи XIV–XVI вв. Г. В. Поповым и по памятникам прикладного искусства того же времени А. В. Рындиной, явились две монографии, объединенные в одном издании<sup>13</sup>. В работе Г. В. Попова представлена развернутая картина эволюции тверской живописи, с характеристикой ее отдельных течений и направлений. Это сложное явление рассмотрено исследователем на фоне духовного становления Руси и политических коллизий времени.

Наиболее значительными тверскими памятниками музейной коллекции являются четыре иконы раннего XV в., представляющие ведущее направление периода расцвета тверской культуры (*кат. № 1–3*). Найденные в сельских храмах, они являются памятниками столичной тверской культуры, соизмеримой с московской и новгородской живописью. Освоение норм палеологовского искусства чрезвычайно значимо в живописи этого времени. Начиная с первой половины XIV в. Тверь имела собственные широкие контакты с Афоном и Константинополем. Есть сведения о существовании в городе некоего Федоровского монастыря, где жили выходцы из Константинополя и православного Востока. Древнейшими среди данной группы являются две двусторонние иконы на древках, происходящие из с. Васильевского, которое принадлежало удельным князьям Микулинским. Как удалось доказать, иконы были созданы для микулинского городекого собора Николы Чудотворца и его придела Рождества Богоматери как запрестольные образы, которые выносились из алтаря при крестном ходе во время главных праздников. «Богоматерь» на лицевой стороне и «Никола Чудотворец» на обороте написаны в первой четверти XV в., художник повторил византийские образы Богоматери и Николы первой половины — середины XIV в., принесенные с Афона. Он тщательно сохранил телесную красоту греческого типа в изображении Богоматери и экспрессию лица святителя, а также византийские приемы личного письма первой половины XIV в. В изображении одеяний тверской художник более последовательно пользовался местным художественным языком. Вторая двусторонняя икона из Микулина также имела на лицевой стороне изображение Богоматери (древний образ не сохранился), а на обороте — сцену ее Рождества, которая дошла до нас во фрагментарном состоянии. Стройные фигуры дев в сверкающих

<sup>12</sup> Попов, 1979. С. 150–174, 290–304 (№ 14 и 15), там же литература о памятнике; Голубев, 1979. С. 366–368.

<sup>13</sup> Попов, Рындина, 1979.



цветом и светом хитонах, их юные нежные лики, классическая красота рисунка говорят о мастере, также прошедшем византийскую выучку, но претворившем эти уроки в собственный стиль живописи. Икона написана позже иконы с Николой на обороте, во второй четверти XV в., образцом ей послужил памятник, скорее всего, начала XV столетия, связанный с моравской школой. «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча», происходящие из с. Ободово, входили в не сохранившийся полностью полуфигурный деисусный чин иконостаса одной из монастырских церквей г. Торжка. Почти вертикально поднятая в молении левая рука Богоматери обозначает особое ее покровительство заказчику иконы. Следовательно, весь иконостас, как, видимо, и сам храм, были поставлены по обету каким-то частным лицом, очевидно, принадлежавшим к местной знати. В стиле иконы сложно переплелись разные источники: балканские памятники XIV в. и русская домонгольская живопись. Иконы из с. Ободово, как и вторая икона из с. Васильевского, подготовляют и представляют живопись самого блистательного периода тверского искусства, связанного с правлением князя Бориса Александровича, правившего Тверью с 1426 по 1461 г. При нем княжество становится центром русских земель, выходит на международную политическую арену, оформляет идею о восприятии Тверью всего церковного и государственного наследия Византии — идею, которую через полвека, уже применительно к себе, активно подхватит вновь возвысившаяся Москва.

Интерес к греческой живописи характерен и для Твери последней четверти XV в., когда при последнем тверском князе Михаиле Борисовиче культивировалось утонченное и изощренное искусство. В 1485 г. князь вынужден был бежать в Литву, где был принят и имел собственный двор. Сопровождавшим его в изгнании художником, видимо, написано так называемое «Голубое Успение» из Третьяковской галереи, в стиле которого ощутимы особенности, сопоставимые с рафинированным искусством Крита<sup>14</sup>. Икона, отмеченная аристократизмом образов и изысканностью живописи, является шедевром тверской школы. Художниками близкого направления исполнены в конце XV в. полуфигурные иконы деисусного чина, принадлежащие разным собраниям. Мастер иконы «Апостол Павел» из коллекции ЦМиАР (*кат. № 8*), вероятнее всего, следовал живописи поствизантийского художника, но передал ее менее органично, чем его сподвижники, написавшие иконы «Спас» из этого чина в Тверской галерее<sup>15</sup> и «Богоматерь» в частном московском собрании (см. *кат. № 8*).

Работы мастеров этого ведущего направления тверской живописи, исполненные в конце XV в., после падения государственной самостоятельности Твери, логично искать вне пределов княжества: заказы в самой Твери в такой ситуации должны были сократиться. Пример тверича Паисия, старца Иосифо-Волоколамского монастыря, дает тому подтверждение.

Икона музейного собрания «Троица Ветхозаветная» (*кат. № 9*), происходящая из с. Дивная Гора близ Углича, определенным образом связана, по-видимому, с утонченным стилем тверского искусства конца XV в. Иконография иконы соответствует изводу рублевской Троицы. Лики же ангелов дивногорского памятника с их четкостью форм и великолепной красочностью схожи с ликами «Голубого Успения».

<sup>14</sup> Там же. С. 189–193, 319–320 (№ 22).

<sup>15</sup> Там же. С. 193–195, 321–325 (№ 23); *Евсеева*, 1981. С. 57–68.

Сопоставим в данных произведениях и колорит, где преобладает холодный тон. Еще более близки иконе ЦМиАР по плотности и контрастности цветов, как и характеру драпировок с их ломкими линиями складок, четыре праздника из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданного около 1497 г.: «Рождество Богоматери», «Введение во храм», «Сретение» и «Вход во Иерусалим»<sup>16</sup>. Хрупкие фигуры праздничных икон, со скошенной линией плеч и тонкими шеями, узкие лики с мелкими чертами, форма драпировок, ограненных плоскостями «светов» и графикой мелких складок, весьма необычны и находят аналогии только в «Голубом Успении», как и формы высоких палат с их четкой конструкцией и изящным декором. Сходен и колорит, построенный на контрасте холодной киновари и синего, имеющего своим вариантом на плоскости икон холодный зеленый тон.

Вполне вероятно, что праздники из Кириллова монастыря, так же как дивногорская «Троица», исполнены мастерами — выходцами из Твери. Принадлежность данных икон храмам ростовской епархии не должна останавливать нас в предложенной атрибуции памятников, так как, во-первых, мы наблюдаем в XV и XVI вв. постоянные контакты Твери с ростовскими землями, которые, в частности, проходили через Углич, ближайший к Твери по течению Волги город ростовской земли. Во-вторых, главу тверской кафедры Вассиана (1477–1508 гг.)<sup>17</sup> и ростовского епископа Иоасафа (1481–1489 гг.)<sup>18</sup> связывали как родственные отношения, так и умение достойно оценить художественную сторону иконописи. Епископ Вассиан был близок кругу Иосифа Волоцкого, отмеченному духом высокого уважения к церковной живописи и ее мастерам<sup>19</sup>. Относительно епископа Иоасафа мы имеем достаточно определенные данные о заказе им в 1485 г. московскому мастеру круга Дионисия храмовой иконы для церкви Ризоположения близ Ферапонтова монастыря<sup>20</sup>. Вполне вероятно заинтересованное отношение последнего и к тверским иконописцам, что могло быть воспринято и его преемником по кафедре Тихоном, и клиром ростовской епархии.

Другое, относительно широко представленное памятниками музейной коллекции направление тверской живописи в XV и XVI вв. связано с посадским искусством и выражало художественные вкусы широких слоев населения. Иконы, созданные в этих мастерских, часто монастырских, отличаются архаическими элементами формы, стремлением сохранить древнюю тверскую традицию и, вместе с тем, эмоциональной выразительностью образа. Их художественный язык с его нарочито четкой организацией иконной плоскости, уплощенностью объемов, контрастным колоритом, выглядит упрощенным по сравнению с блистательным искусством, создававшимся для тверской элиты, но оно несет в себе тем не менее знание высоких образцов живописи. Царские врата с изображением евангелистов второй половины XV в. созданы для Тверского Отроча монастыря (*кат. № 7*). В редком иконографическом изводе Врат, где евангелист Лука представлен с персонификацией Софии Премудрости Божией, в

<sup>16</sup> Лелекова, 1988. С. 254–258, 263–265, 274–277. Ил. 30, 31, 34, 40.

<sup>17</sup> Строев, 1877. Стб. 442, 452.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Казакова, Лурье, 1955. С. 119–121, 305–309, 379, 472, 472; Приложение: Послания Иосифа Волоцкого. С. 113–115, 139–144, 243–344, 268.

<sup>20</sup> Попов, 1981. С. 80–96.

точном рисунке и чистом колорите их живописи виден добротный мастер хорошей выучки. Тому же направлению принадлежит икона «Параскева Пятница с клеймами жития» первой трети XVI в. (*кат. № 15*). Совершенной красоте лика Параскевы, его созерцательному выражению в среднике иконы противопоставлены ее выразительные жесты и сосредоточенный напряженный лик в клеймах, где она изображена твердой воительницей за христианскую веру. Художнику удается в пределах одного произведения создать и идеальный образ классического типа, и упрощенные экспрессивные сцены, рассчитанные на более широкий круг зрителей. Это говорит о больших творческих возможностях мастера.

Самостоятельные направления тверской живописи не исчерпывались представленными. Решающее влияние на искусство Твери в XV–XVI вв. оказала Москва. В ведущих произведениях тверской живописи середины XV в., в первую очередь крупном иконостасном ансамбле, исполненном для одной из вновь возведенных церковью по заказу тверского князя Бориса Александровича, традиции московского искусства нерасторжимо соединяются с тверскими. В собрании музея имеется памятник середины XV в. московской ориентации. Это большая храмовая икона Николы Чудотворца, к сожалению, не сохранившая верхний слой своей многослойной живописи (*кат. № 5*). Столь же органично связан с московским искусством мастер Паисий. К группе промосковских памятников относится и икона «Преображение» конца XV — начала XVI в. (*кат. № 10*), в которой не только повторена иконография раннемосковских произведений, но воссоздана местными приемами письма в подражание московским иконам изысканная и гармоничная живопись.

В XVI в. обращение к московской художественной традиции во многом определяет особенности стиля ряда тверских произведений, среди которых иконы, созданные в 20-е гг. XVI в. по инициативе, а возможно и непосредственному заказу, дмитровского князя Юрия Ивановича и служившего при его дворе Михаила Воронцова для Троицкого собора Макарьевского Калязинского монастыря: иконы деисусного чина «Иоанн Предтеча» и «Великомученик Георгий» (*кат. № 13*) — и, возможно, Никольской церкви Калязинского посада — «Богоматерь Одигитрия» (*кат. № 14*).

Обращение к московскому образцу и сохранение многих черт тверской живописи обусловили своеобразие иконы «Рождество Богоматери с клеймами жития» третьей четверти XVI в. (*кат. № 25*). Ее средник следует редкому иконографическому изводу с изображением лестниц, переходов и башен дворца, где разворачиваются сцены Рождества Богоматери и первых забот о ней. Этот извод, видимо, идет из Москвы, хотя и был весьма популярен в искусстве Ярославля, Владимира и Верхнего Поволжья. Клейма иконы, бесспорно, повторяют московские памятники с житием Богоматери.

Тверь постоянно поддерживала художественные связи с ростово-суздальской культурой, во многом явившейся источником тверского искусства. Особенно явно она ощутима в памятниках начальной стадии формирования тверского искусства<sup>21</sup>, но и в отдельных произведениях XV в. они также просматриваются (см. *кат. № 3*).

Последовательное обращение к произведению владими́ро-суздальской культуры как образцу можно предположить во вновь открытой тверской иконе музейного

<sup>21</sup> Понов, 1979. С. 37.

собрания «Богоматерь Владимирская» первой половины XV в., происходящей из с. Млево (*кат. № 4*). Иконография иконы связана с местными владимирскими или суздальскими списками «Владимирской», а не с ее известными московскими копиями раннего XV в. Письмо иконы из Млева с его своеобразным сочетанием пластических решений и жесткой графики, характерным колоритом сопоставимо лишь с тверскими произведениями первой половины — середины XV в. При этом орнаментика иконы в виде листовенных побегов, цированных по грунту нимбов и полей типично новгородская. Можно предположить исполнение иконы «Богоматерь Владимирская» в близлежащей провинциальной тверской мастерской, не чуждой интереса и к новгородскому искусству. С. Млево расположено в пределах бывшей новгородской Бежецкой пятины<sup>22</sup>, близ границы с тверскими землями, и было известно в XV—XVI вв. как место проведения крупных торгов, где новгородцы встречались с выходцами из Суздаля и Москвы<sup>23</sup>. Из одной из млевских церквей происходит серебряный мошевик 1414 г., принадлежавший сыну последнего нижегородского князя Даниила Борисовича Ивану<sup>24</sup>, что подтверждает наличие в раннем XV в. контактов этих земель с суздальско-нижегородской культурой. Не случаен и тот факт, что в местной мастерской работали тверские художники и во второй четверти — середине XVI в. (*см. кат. № 20, 39*).

На севере тверских земель, а также в пограничных с ними землях Бежецкого Верха, относившихся частично к новгородским, а частично к ростовским владениям, тверскими мастерами создавались произведения, которые включали в себя черты новгородской и ростовской, как правило, провинциальной, живописи. Эта своеобразная ветвь тверского искусства известна только по памятникам музейной коллекции. Они не составляют единой стилистической группы, в каждом из них соотношение черт собственно тверской культуры с заимствованиями из Новгорода, Ростова различно. Наиболее значительным среди этих икон является образ Николы Чудотворца на дубовой доске конца XV — начала XVI века (*кат. № 12*), где тверские приемы написания лика соединены с образностью, характерной для икон ростовского круга, и узнаваемым декором новгородских произведений.

Не менее интересное сочетание типично тверских приемов письма с ростовским иконным типом и новгородскими мотивами в изображении архитектуры можно отметить в небольшой иконе «Никола Чудотворец с 12 клеймами жития» конца XV в. (*кат. № 11*), к сожалению, дошедшей до нас с большими утратами живописи.

К XVI в. тяготение тверских художников к искусству ростовских земель заметно усиливается, чему способствовало интенсивное общение Твери с городами Верхнего Поволжья, входившими в орбиту ростовской культуры. Спилоч Царских Врат первой половины XVI в. с изображением Богоматери из композиции «Благовещение» (*кат. № 17*) особенно близок ростовским произведениям хрупкостью форм и прозрачностью обильных голубых тонов. Художественная жизнь Твери отличалась, таким образом, на протяжении всей своей истории многообразными контактами с соседними землями.

<sup>22</sup> Неволин, 1863. С. 189, 197.

<sup>23</sup> Максимов, 1910. С. 20.

<sup>24</sup> Николаева, 1971. С. 33–34. Табл. 4 (№ 4).

Иконы Твери середины — второй половины XVI в. в собрании ЦМиАР, как и в других коллекциях, единичны и не составляют сколько-нибудь цельной картины художественной жизни города этого времени. Помимо указанного «Рождества Богоматери с клеймами жития», происходящего из самой Твери, в музее сохраняются еще две тверских иконы этого времени провинциального происхождения. Уникальна по своей иконографии икона с изображением Савватиева монастыря и сценами жития его основателя (*кат. № 24*), написанная, по-видимому, в мастерской близлежащего Оршина Вознесенского монастыря. Источником ее иконографической схемы послужило, видимо, поствизантийское произведение с изображением синайского монастыря св. Екатерины. С мастерской, обслуживавшей восточные земли бывшего Тверского княжества, связана створка Царских Врат с изображением Василия Великого второй половины XVI в. (*кат. № 26*). Образцом иконы явился московский памятник грозненского времени.

Все тверские иконы музейного собрания середины — второй половины XVI в., несмотря на многообразие своих источников, сохраняют определенные общие черты, типичные для тверской живописи. Однако в этих памятниках можно наблюдать угасание самостоятельного художественного стиля Твери, где, как и в других художественных центрах, складывался, во многом на основе московского искусства, единый общерусский стиль, имеющий лишь небольшие региональные различия.

Художественная жизнь Твери была насильственно прервана опалой города со стороны Ивана Грозного в 1570 г. Но в конце столетия здесь вновь возрождается искусство, которое, при следовании в общих чертах московской живописи, сохраняло многие местные особенности, что можно наблюдать в иконе «Спас в силах» конца XVI в. (*кат. № 27*).

## Иконы Новгорода XV—XVI вв.

Новгород, один из древнейших центров расселения восточных славян, уже в X в. занимал одно из важнейших мест в политической жизни Киевского государства. Через год после крещения Руси, в 989 г., возникла Новгородская епархия, откуда осуществлялась христианизация населения огромных территорий на северо-западе и севере Руси. Постепенно на этих землях складывается определенная политическая и экономическая целостность, уже в первой половине XI в. намечается стремление Новгорода выделиться из состава Киевской державы. В начале XII в. он становится центром боярской вечевой республики.

Средоточием духовной жизни Новгорода и Новгородской земли был архиерейский двор, или Софийский дом, называвшийся так в соответствии с посвящением главного собора епархии. Софийский собор, впервые построенный в камне в 1045–1050 гг., вскоре был украшен настенной живописью. В XII — первой трети XIII в. складываются местные архитектурные и художественные традиции. При нашествии на Русь татаро-монголов Новгород не подвергся разгрому, но и там на несколько десятилетий прекратилась строительная деятельность, которая возобновилась только в конце XIII в. В условиях упадка экономики, затрудненности контактов с византийской художественной культурой в местном искусстве XIII в. активно проявляется почвенная основа. В XIV в. восстанавливаются внешние культурные связи. Возводится все больше каменных храмов. В конце столетия строительство и художественная жизнь Новгорода достигают расцвета.

Новгородская иконопись XV в. часто рассматривается как высшее достижение местного искусства. С падением самостоятельности Новгорода и включением его с 1478 г. в состав Московского государства контакты с московской художественной культурой становятся более тесными, стиль иконописи Новгорода, как и других древних художественных центров, вошедших в состав Московского государства, все более сближается по стилю с московской живописью. Однако и в XVI в. иконопись Новгорода сохраняет как высокий качественный уровень, так и черты местной самобытности. В середине XVI в. новгородские художники исполняют заказы царского двора и московского митрополита. Разгром Новгорода Иваном Грозным в 1571 г. стал причиной упадка художественной активности. Памятники новгородской иконописи конца XVI в. очень немногочисленны. Ими приходится заканчивать историю местного искусства, ибо в стиле новгородских икон следующего столетия местные черты становятся неразличимыми.

Новгородская иконопись еще в XIX в. привлекла к себе внимание собирателей, тогда же началось научное изучение искусства Новгорода. Но подлинное его открытие было совершено в советские времена, прежде всего трудами В. Н. Лазарева. Интересы ученых были сосредоточены в первую очередь на древнейшем периоде развития искусства этого художественного центра. К настоящему времени существуют фундаментальные, составляющие значительный этап в истории науки, труды о новгородской иконописи XIII—XV вв.<sup>1</sup> Позднейший период развития искусства

<sup>1</sup> Смирнова, 1976; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982.

Новгорода, XVI в., хотя и представлен наибольшим числом памятников в музейных и иных собраниях, остается одним из наименее изученных. Начало научной систематизации и изучения новгородской иконописи этого периода положено в основном трудами В. К. Лауриной<sup>2</sup>. В настоящее время идет процесс накопления научных знаний об иконописи Новгорода XVI в. Исследователи публикуют памятники, многие из которых прежде оставались неизвестными, но стали доступными благодаря реставрационным раскрытиям<sup>3</sup>.

Музей располагает сравнительно небольшой коллекцией новгородских икон. В хронологическом отношении собрание охватывает около полутора столетий, со второй половины XV по вторую половину XVI в. Наиболее ранние памятники принадлежат к поре расцвета местного искусства на завершающей стадии государственной самостоятельности Новгорода. Позднейшие по времени возникновения памятники относятся к числу таких, в которых признаки местной самобытности еще остаются ощутимыми и которыми, при существующем уровне знаний о новгородском искусстве, приходится его историю заканчивать.

Происхождение большей части икон неизвестно, — они поступали в ЦМиАР из ленинградского Музея истории религии и атеизма, из частных коллекций и государственных учреждений, — в каждом случае без каких-либо сведений о прежнем местонахождении. Скорее исключением являются произведения, происхождение которых может быть названо точно. Это икона «Зачатие Иоанна Предтечи» второй половины — конца XV в. из с. Новокотово Бежецкого района Калининской области (*кат. № 29*), Царские Врата первой трети XVI в. из с. Кострицы Боровичского района Новгородской области (*кат. № 31*) и икона «Воскресение Христово» второй четверти XVI в. из Карельского Сельца Удомельского района Калининской области (*кат. № 39*).

В силу этого обстоятельства определению подавляющей части икон данного собрания как памятников искусства Новгорода должна была предшествовать атрибуционная работа. Ею занимались как сотрудники самого Музея имени Андрея Рублева, так и специалисты из других организаций. Первой в научный оборот была в 1968 г. включена икона «Иаков брат Божий, Косма и Дамиан» (*кат. № 38*), воспроизведенная (без сопроводительного текста) в альбоме, составленном И. А. Ивановой<sup>4</sup>. В том же году в статье, посвященной нескольким Царским вратам из провинциальных новгородских земель, В. К. Лаурина отнесла к этой группе памятников и Царские врата, поступившие в ЦМиАР из Калининского музея (*кат. № 36*)<sup>5</sup>, в то время лишь частично раскрытые из-под олифы, успевшей потемнеть после реставрации, проведенной в 1902 г. В. П. Гурьяновым. Исследовательница первой назвала временем их создания первую половину XVI в. Эта датировка принята и в настоящем издании.

Из числа новгородских памятников, хранящихся в Музее, особенным вниманием исследователей пользовались «Никола Чудотворец» (*кат. № 28*), «Зачатие Иоанна Предтечи» (*кат. № 29*), Царские врата из с. Кострицы на реке Мсте (*кат. № 31*) и икона «Воскресение Христово (Сошествие во ад)» из Карельского Сельца, которое расположе-

<sup>2</sup> Лаурина, 1968; Лаурина, 1974; Лаурина, Пушкарев, 1983.

<sup>3</sup> Трифонова, 1988; Трифонова, 1992, Сорокатый, 1997.

<sup>4</sup> Иванова, 1969. Ил. 49–52.

<sup>5</sup> Лаурина, 1968. С. 145, 146, 153, 169, 178. Ил. с. 152, 156.

но также в верховьях Мсты (*кат. № 39*). Последний памятник вызывает споры и сомнения.

Часть новгородских икон музейного собрания ни разу не становилась предметом детального рассмотрения: монументальная, точно датированная икона Николы в житии (*кат. № 40*), «Параскева Пятница» третьей четверти XVI в. (*кат. № 41*) и икона «Никита и Иоанн Новгородские» второй половины XVI в. (*кат. № 44*), второй персонаж которой тогда ошибочно определялся как Сергей Радонежский <sup>6</sup>.

Древнейшие новгородские памятники собрания — «Апостол Тимофей и Иоанн Предтеча» (*кат. № 54*) и «Никола Чудотворец» (*кат. № 28*). Последний — врезок в более позднюю доску — вероятно, является фрагментом иконы, на которой Никола находился среди других избранных святых. Подобные произведения, широко распространенные на Руси в XV—XVI вв., особенно характерны для искусства Новгорода, где были одним из излюбленных типов иконы и отражали местные предпочтения в почитании святых <sup>7</sup>. Среди них известны как очень изысканные произведения, например, «Антоний Великий, Константин и Елена с Богородицею Знамение, Параскевой Пятницей и неизвестной мученицей» из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ) <sup>8</sup>, так и более упрощенные по своему художественному языку. Оценка художественных достоинств издаваемой иконы затруднительна из-за состояния ее сохранности. Но ее красочный слой, при всех повреждениях, свидетельствует о связи мастера с центральным направлением новгородской иконописи середины — второй половины XV в., или, по крайней мере, о зависимости от него. Икона имела нежные цветосочетания и изящную лепку «личного», с тонкими красочными плавиями, особенно пострадавшими на очень ответственных в построении художественной формы и наиболее уязвимых участках тонкослойного письма на переходах от санкирных теней к выпуклым частям рельефа.

Третий по возрасту памятник собрания — икона «Зачатие Иоанна Предтечи» второй половины — конца XV в. (*кат. № 29*). По своим формальным достоинствам она занимает достаточно скромное место в художественном наследии Новгорода своего времени. Но ценность ее в ином. Благодаря точности сведений о ее происхождении она входит в число тех немногих произведений XV в., которые позволяют судить о художественном процессе в провинции, удаленной от Новгорода и, по-видимому, воспринимавшей импульсы, шедшие из соседних, в данном случае — тверских земель. Кроме того, она является иконографической редкостью, соединяя в одном изображении два сюжета: Целование Захарии и Елизаветы и образ Иоанна Предтечи — проповедника. Образное наполнение иконы свидетельствует об искренности и душевной чистоте создавшего ее скромного мастера, одного из тех иконописцев, которые обслуживали потребность в иконах огромной новгородской провинции. Работы подобных мастеров, трудившихся в отдаленных от Новгорода землях, отражают вкусы и эстетические потребности широких слоев новгородского населения <sup>9</sup>.

Публикуемая в процессе реставрации икона «Три святителя» (один из которых — Климент папа Римский; *кат. № 30*) является редким примером исканий новгородских

<sup>6</sup> Салтыков, 1981. С. 249. Ил. 131.

<sup>7</sup> Смирнова, 1978.

<sup>8</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. Кат. № 21. С. 102, 234–236. Ил. с. 433.

<sup>9</sup> Там же. С. 126.



иконописцев конца XV — начала XVI в., по-своему воспроизводивших художественный идеал эпохи — искусство Дионисия и его окружения. Икона отличается утонченной графичностью, изяществом ритмического строя, ее персонажи возвышенно-спокойны. Она позволяет существенно расширить представления об определенном направлении в искусстве Новгорода рубежа XV–XVI в., известном по совсем небольшому числу памятников, прежде всего — по иконе «Иаков Иерусалимский, Никола и Игнатий Богоносец» конца XV в. из Муромского монастыря на Онежском озере (ГРМ)<sup>10</sup>. Реставрируемая икона более аскетична по цвету, несколько иную роль играют в ее колорите белила, — сквозь них, как в настенной живописи, светится левкас, моделировка доличного ведется прозрачными высветлениями и легкими линейными притинками. Однако при этом фигуры выглядят в ней несколько более плотными, чем на иконе из Муромского монастыря. Вероятно, в этом ее качестве сказывается стремление мастера вернуться к более энергичному рисунку, сделать контуры — при прозрачной живописи — более наполненными. Данная тенденция свидетельствует о том, что издаваемая икона возникла чуть позже, чем икона из Муромского монастыря.

Царские врата из с. Кострицы Боровичского района Новгородской области (*кат. № 31*), хотя и являются провинциальным памятником, тоже позволяют судить о данном художественном процессе. Живопись исполнена легко и очень профессионально. Низкая кроющая способность красок для иконописца отнюдь не является их недостатком, но, напротив, привлекательным качеством, позволяющим сделать письмо прозрачным. Очевидно, Врата были созданы в то время, когда светящаяся поверхность красочного слоя, его проницаемость, оставались тем идеалом, к которому стремились иконописцы. Возникнув в живописи Новгорода, современной Дионисию, в памятниках, подобных иконе «Три святителя» (*кат. № 30*), представленный ими стиль, по-видимому, несколько позже получил широкое распространение в упрощенном варианте. Ярким примером такого варианта стиля эпохи являются Врата из с. Кострицы. В энергичности движений, укрупненности композиционного ритма проявляется не только ориентация на более раннее новгородское художественное наследие, но и дальнейшее развитие той тенденции к повышению экспрессии образа, которая еще едва заметна в иконе «Три святителя» при сравнении ее с иконой «Иаков Иерусалимский, Никола и Игнатий». Таким образом, будучи провинциальным памятником, Царские врата из с. Кострицы свидетельствуют о достаточно высоких эстетических предпочтениях той среды, где они создавались и бытовали.

Маленькая икона «Чудо Георгия о змие» первой трети XVI в. из коллекции Г. Д. Костаки (*кат. № 32*) — одна из многих икон этой иконографии, происходящих из северных провинций Новгорода. Как и во всем христианском мире, на Руси мученик Георгий принадлежал к числу наиболее чтимых святых. В Новгороде ему были посвящены церкви, находившиеся по обеим сторонам Волхова: на Боркове улице, на Софийской стороне и на Торгу, на Торговой стороне<sup>11</sup>. Но на фоне множества городских храмов их число было не столь велико, как в провинциях Новгорода, где едва ли не половина сельских храмов была посвящена Георгию.

<sup>10</sup> Там же. Кат. № 53. С. 286, 287. Ил. с. 448.

<sup>11</sup> Макарий, 1860. Ч. 1. С. 12, 199, 225, 385–388; Ч. 2. С. 67, 98, 103, 119, 246, 292, 551.

По своему стилю и иконографии икона родственна ряду икон «Чудо Георгия о змие» первой половины XVI в., в основном из Обонежья и Каргополя. Но, по сравнению с ними, в ее образном строе и колорите более явно выражены новгородские основы.

Икона «Архангел Гавриил» первой трети XVI в. (*кат. № 33*) из деисусного чина иконостаса небольшой церкви, возможно, придельной, хотя и несколько провинциальна, но, в отличие от предшествующего памятника, принадлежит к числу бесспорно новгородских. В ней нашла отражение тенденция к консервативному повторению найденного на более раннем этапе, на рубеже XV–XVI вв. Укрупненностью фигуры, некоторой утяжеленностью пропорций, сдержанностью колорита она близка, например, к иконам деисусного чина из погоста Юковичи (ГРМ) <sup>12</sup>.

Икона «Богоматерь с младенцем (в типе Иерусалимской)» (*кат. № 34*) по своей иконографии является ближайшим повторением древней «корсунской» иконы Богоматери из Софийского собора Новгорода, на которой ныне имеется лишь позднейший красочный слой <sup>13</sup>. Но ценность иконы ЦМиАР отнюдь не исчерпывается тем, что благодаря ей подтверждается верность этой позднейшей живописи первоначальной композиции софийской святыни. Икона принадлежит к числу выдающихся памятников новгородского искусства первой половины XVI в., в которых с наибольшими полнотой и совершенством выражен художественный идеал эпохи: полная завершенность движения, ясность и укрупненность ритмического строя, глубокие неяркие тона которого лучатся теплым светом. Гармоничный колорит, мягкое свечение, исходящее не только от ликов, но и от всей красочной поверхности, настраивает зрителя на созерцание. Образ, величественный и вместе с тем доступный, напоминает о некоторых московских иконах конца первой трети XVI в., например, о «Богоматери Одигитрии» из Успенского собора в Дмитрове (ЦМиАР) <sup>14</sup>. Вероятно, тогда же, в 1520–1530-е гг., возникла и издаваемая икона. Совершенство ее художественного и образного строя, иконографическая близость «корсунскому» образцу — позволяют предполагать заказ какого-то лица, занимавшего высокое положение в общественной иерархии Новгорода, и возможную связь иконы с деятельностью владычной мастерской первых лет пребывания архиепископа Макария на новгородской кафедре (с 1526 г.).

«Богоматерь Одигитрия» первой половины XVI в. (*кат. № 35*) принадлежит к совсем иному художественному кругу. Строгий и возвышенный строй образа сочетается в ней со стремлением к академической отточенности художественной формы. Памятник свидетельствует о некоторой инерционности художественного процесса в Новгороде первой половины XVI в. Стремление сохранить лучшее из накопленного художественной традицией XV в. соединяется в ее исполнении с несколько приглушенным, суммарным колоритом, с уменьшением активности моделировок и силы красочных контрастов. Эти качества соответствуют строгой и сдержанной внутренней интонации.

Царские врата, происходящие из старых коллекций Тверского музея (*кат. № 36*), по своей иконографии близки к боровицким (*кат. № 31*), но исполнены несколько

<sup>12</sup> Лаурина, Пушкарев, 1983. С. 309. Ил. 135–137, 139, 140.

<sup>13</sup> Гордиенко, Трифонова, 1986. Ил. с. 217; Декоративно-прикладное искусство Новгорода, 1996. Ил. с. 243, 244.

<sup>14</sup> Салтыков, 1981. С. 245. Ил. 58, 59.

позже. Их живопись более сумрачна, а образы обладают большим экспрессивным воздействием. К данным Вратам очень близка по живописи нераскрытая, но имеющая большую реставрационную пробу, икона «Архангел Михаил» из деисусного чина (кат. № 37). Эти выразительные и своеобразные памятники, ярко характеризующие искусство северных провинций Новгорода, пока не поддаются более отчетливой локализации.

Икона «Иаков брат Божий, Косма и Дамиан» второй четверти XVI в. (кат. № 38) принадлежит к числу характерных для своего времени и лучших в собрании ЦМиАР памятников. В ней нашли отчетливое выражение тенденции дальнейшего развития стиля новгородской живописи. Письмо ликов становится гладким, постепенным, без сильных высветлений. Ослабевает энергия, импульсивность красочной кладки, становится подчеркнутой линейность построения. Вместе с тем, не ослабевает напряженность цвета, соответствующая повышенной внутренней экспрессии. Святые смотрят пристально и напряженно. В художественном строе иконы, ясном, логичном и завершенном, все направлено на повышение действенности образа. Ощутимы отдаленные отзвуки новгородской художественной традиции второй половины XV в., причем в образцах, пусть несколько упрощенных, но ярких и декоративных, например, таких, как икона «Покров» из собрания И. С. Остроухова или «Илья пророк, Никола и Анастасия с Богоматерью Знамение» (обе — ГТГ)<sup>15</sup>.

В иконе «Воскресение» из Карельского Сельца в верховьях Мсты (кат. № 39) органично сплавлены признаки различных художественных центров. Если датировка памятника второй четвертью XVI в., обоснованная Н. А. Барской и В. Н. Сергеевым<sup>16</sup>, может быть только подтверждена и несколько уточнена рядом дополнительных аналогий, то определить, какие локальные элементы в ее стиле доминируют, остается задачей необычайно трудной. Н. А. Барская и В. Н. Сергеев указали на связь иконы с живописной культурой, «в которой новгородские черты сплавлены с традициями московского искусства». Такая культура, по их предположению, могла существовать в населенных местностях, которые в силу своего географического положения и исторических обстоятельств служили перекрестками разнородных стилистических потоков. Колорит иконы, нескрытая графичность ее исполнения не находят прямых аналогий в новгородском искусстве, но имеют некоторые соответствия с памятниками, происходящими из различных регионов Верхнего Поволжья. С художественной культурой Новгорода икону связывает то, что отразившийся в ней экспрессивный вариант стиля несколько позже, в середине — третьей четверти XVI в. получил дальнейшее развитие именно в новгородском искусстве. Икона «Воскресение», отнюдь не являясь провинциальной по уровню исполнения, характеризует искусство, создававшееся и бытовавшее в провинциях Новгорода в третьей четверти XVI в. Ее изучение ставит нас перед проблемой более дробного, чем в предшествующий период, деления художественного процесса на местные варианты. По-видимому, уже в это время складываются определенные местные очаги художественной деятельности, активизируется работа артелей иконописцев, искавших и находивших работу по украшению храмов в развивавшихся в экономическом отношении провинциальных землях единого Московского государства. В длительной совместной работе мастера,

<sup>15</sup> Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко З. А. Указ. соч. С. 101, 103. Кат. № 19, 23.

собравшиеся в эти артели из разных художественных центров, вырабатывали общий для них художественный язык. Наиболее вероятными местами формирования и деятельности подобных артелей были перекрестки оживившихся с начала XVI в. транспортных и торговых путей. Одним из таких перекрестков были верховья р. Мсты, где в 1530–1540-е гг. возникла рассматриваемая икона.

Икона «Никола Чудотворец в житии» (*кат. № 40*) является одним из лучших памятников музейного собрания. Эта монументальная икона, имеющая точную дату, 1551–1552 гг., ярко характеризует одну из граней новгородского искусства середины XVI в. В ее стиле в полной мере отразились художественные искания первой половины XVI в. Они отлились здесь в завершенное, внутренне логичное целое. Автор иконы, вероятно, принадлежавший к старшему поколению мастеров своего времени, останавливается на обретенных высотах мастерства, не делая шага на пути к усвоению новых, более экспрессивных форм художественного языка, которые присутствуют, например, в миниатюрах Соловецкого Евангелия 1551 г.<sup>17</sup>, или, в личном письме — даже в таком более раннем и более провинциальном памятнике, как «Иаков брат Божий, Косма и Дамиан» (*кат. № 38*). Стиль иконы «Никола Чудотворец» свидетельствует о прочности традиций новгородского искусства в ту пору, когда оно вступало в принципиально новую фазу своего развития, какой для него стала середина — третья четверть XVI в.

Памятником, характеризующим эту новую стадию художественного процесса, является икона «Параскева Пятница» (*кат. № 41*), которая ясностью силуэта, тонкостью рисунка, выверенностью сдержанного колорита, легкой симметрией лика и напряженным взглядом глаз, поставленных близко к переносице, напоминает, например, икону «Богоматерь Иерусалимская», из местного ряда иконостаса 1558 г., происходящего из церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде (НГИАМЗ)<sup>18</sup>.

Маленькая иконка «О тебе радуется» третьей четверти XVI в. из собрания Г. Д. Костаки (*кат. № 42*) в стилистическом отношении близка к наиболее характерным произведениям иконописи Новгорода этого периода — иконам из иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках 1558 г. и иконостаса Рождественского собора Антониева монастыря (НГИАМЗ)<sup>19</sup>. Наравне с этими произведениями она характеризуется плотно заполненной, насыщенной движением композицией с усложненной группировкой персонажей, где пластические сочетания преобладают над ритмическими. Икона обладает высокими художественными достоинствами и с редкой полнотой выражает новгородский художественный идеал своего времени.

Икона «Апостолы Петр и Павел в молении Богоматери Воплощение» из коллекции В. Я. Ситникова (*кат. № 43*) находит близкие аналогии также в иконах из иконостаса собора Антониева монастыря, но имеет несколько более сдержанный, сумрачный колорит. Это напоминает о стадийных изменениях в искусстве Москвы третьей четверти XVI в. — об обращении московских мастеров к более темной гамме красок,

<sup>16</sup> Барская, Сергеев, 1984. С. 289, 290.

<sup>17</sup> См.: Русская библия: Библия 1499 года ... Ил. с. 11, 121, 188, 295.

<sup>18</sup> См.: Кондаков, 1933. Ил. на фронтисписе. Доказательству датировки этого иконостаса 1558 г. посвящена ст.: Сорокатый, 1997. С. 286–306.

<sup>19</sup> Трифонова, 1988; Трифонова, 1992. Ил. 129–136, 140–144.

как, например, в иконе «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» около 1560 г. из Стефано-Махришского монастыря близ Александрова<sup>20</sup>.

Иконография и композиция иконы «Петр и Павел» не совсем обычны. Апостолы, молитвенно обращающиеся к «Богоматери Воплощение», своими позами и жестами, вдохновенным выражением лиц напоминают пророков из иконостасных пророческих рядов, обращенных к образу Богоматери в том же иконографическом типе. Пророчество о Боговоплощении сливается в этой иконе со свидетельством о его свершении. В традиционной сцене «передачи закона» усиливается мотив преемственности представляемой Петром и Павлом церкви Нового Завета от ветхозаветной церкви. Таким образом, памятник является примером характерного для эпохи Ивана IV усложнения традиционных иконографий.

Пядничная икона «Никита и Иоанн Новгородские» второй половины XVI в. (*кат. № 44*) является одной из самых ранних икон этих святых, изображенных в паре друг с другом. Иконы данного типа со второй половины XVI в. становятся своеобразной эмблемой новгородской епархии. Дифференцированность поворотов фигур, рисунка силуэтов, положения рук святых, придающая композиции подвижность, и изысканно-сдержанный колорит, с широким использованием эффектов прозрачности красок, — ставят памятник в ряд наиболее значимых в художественном плане произведений этого времени.

Музей располагает также иконами позднего XVI в. из северных русских земель, в культуре которых новгородские элементы играли существенную роль. Поскольку такие памятники немногочисленны и не могут быть выделены в самостоятельный раздел музейной коллекции, мы сочли целесообразным включить в данный выпуск каталога такие несущие в своем стиле отчетливый отзвук новгородской художественной традиции иконы неизвестного происхождения, как «Пророк Даниил» и «Пророк Аввакум», принадлежавшие пророческому ряду одного и того же иконостаса конца XVI в., созданного, возможно, в Каргополье или на Белом озере.

В Приложении к данному выпуску каталога издается поступившая недавно в Музей новгородская книжная миниатюра «Евангелист Марк» первой трети XVI в., вырезанная из рукописи и наклеенная на иконную доску в XIX в., вероятно, в старообрядческой среде. Являясь памятником очень высокого качества, она существенно дополняет представления о наиболее аристократическом направлении живописи Новгорода того времени.

Таким образом, собрание Музея имеет в своем составе значительные в художественном отношении памятники, без изучения которых не смогут быть построены серьезные работы по живописи Новгорода XV–XVI вв.

Как число икон, так и качественный уровень лучших из них обеспечивают этому небольшому и сформированному позже, чем крупнейшие музейные коллекции России, собранию заметное место после коллекций Новгородского музея, Третьяковской галереи и Русского музея.

<sup>20</sup> Салтыков, 1981. С. 249. Ил. 140, 141.

## Иконы Пскова XV–XVI вв.

Древний Псков, возникший как пригород Великого Новгорода на северо-западной границе его владений, впервые упомянут в летописи под 903 г. Он представлял собой феодальную республику, в социальном укладе которой, в отличие от Новгорода, большой вес имели мелкие торговцы и ремесленники — торговые, посадские и «мизинные» люди<sup>1</sup>. В условиях постоянных войн и противостояния культуре западных соседей «складывается накаленный, кристаллически четкий облик псковского искусства, проходящий сквозь все периоды и направления»<sup>2</sup>. Татаро-монгольское нашествие не коснулось Пскова, что способствовало сохранению и непрерывному развитию его культуры.

В 1348 г. Болотовским миром была закреплена политическая независимость Пскова от Новгорода. Однако Новгород сохранил там свое церковное главенство. Удаленность архиепископской кафедры от паствы и постоянная оппозиция псковичей бывшему сюзерену мешали духовному руководству, в какой-то степени поощряли присущий псковичам дух независимости и «самосмышления» в вопросах веры и церковного искусства, нашедший выражение в создании самостоятельных иконографических изводов.

В 1510 г. Псков утратил независимость и был присоединен к Московскому княжеству, было упразднено вече, 300 семей именитых горожан переселены в Москву. В составе централизованного государства укрепляется значение Пскова как важного пограничного форпоста и крупного торгового центра, большие средства вкладываются в строительство оборонных сооружений, создание новых церквей и укрепление монастырей. К концу XVI в. Псков представляет собой огромный, хорошо укрепленный, богатый город, равный крупным городам Европы<sup>3</sup>.

Первоначальное представление о псковской иконописи как варианте новгородской<sup>4</sup> было поколеблено в начале века А. В. Грищенко и полностью разрушено в советское время, когда произошло открытие основных, известных к настоящему времени, произведений псковской школы<sup>5</sup>. Наиболее ранние памятники местной иконописи относятся к XIII в. XIV–XV столетия стали временем формирования и расцвета самостоятельного стиля псковской иконописи. В этот период созданы классические памятники псковского иконописания.

Усилия ученых до последнего времени в основном были сосредоточены на исследовании ранних этапов псковской культуры, главным образом, живописи XIII, XIV, отчасти XV вв., наиболее полно представленной в собраниях ГТГ, ГРМ и Псковского музея. Что же касается искусства развитого XV и тем более XVI в., то здесь

<sup>1</sup> Евгений, митроп., 1831; Никитский, 1873; Серебрянский, 1908; Кафенгауз, 1969.

<sup>2</sup> Овчинников, Кишилов, 1971. С. 5.

<sup>3</sup> Чечулин, 1887; Масленникова, 1955; Зимин, 1972; Кирпичников, 1988.

<sup>4</sup> Сахаров, 1850; Толстой, 1861; Буслаев, 1866; Окулич-Казарин, 1913; Муратов, 1913.

<sup>5</sup> Грищенко, 1917; Некрасов, 1923; Жидков, 1928; Лазарев, 1954; Мнева, 1965; Грабарь, 1966.

активность исследователей была гораздо меньшей. Это искусство представлялось менее ярким, несоизмеримым по духовной значимости и художественному качеству с произведениями лучшей поры псковского иконописания. Поэтому псковские иконы XV–XVI вв. оказались, за немногим исключением, не изучены. Основополагающим являлось мнение о том, что в XVI в. Псков остановился в своем развитии, превратившись в провинцию в связи с присоединением к Москве, и перестал производить художественно значимые произведения. Как правило, авторы опирались на изучение весьма узкого круга икон рубежа XV–XVI вв., которые не могли дать полного представления о всем многообразии художественной жизни Пскова и характеризовали одно локальное направление, которое в это время действительно исчерпало себя<sup>6</sup>.

Более полную картину живописи Пскова XVI в. дала выставка 1970 г. «Живопись древнего Пскова», проведенная в Москве и Ленинграде с участием ГТГ, ГРМ и Псковского музея<sup>7</sup>. Экспозиция на три четверти состояла из икон, отреставрированных в 1960-е годы. Однако и тогда основное внимание исследователей было по-прежнему сосредоточено на уже известной группе памятников первой четверти XVI в., в стиле которых видели сознательное закрепление древней традиции, последовательное самоограничение, ведущее в конечном итоге к угасанию культуры<sup>8</sup>.

Новые открытия икон в музеях страны и, главным образом, в Псковском музее в последующие десятилетия вызвали к жизни многие публикации, посвященные как отдельным памятникам и комплексам, так и проблемам стиля XVI в., в особенности его первой трети<sup>9</sup>. Они позволили во многом уточнить характер развития местной живописи в условиях единого Московского государства, пересмотреть оценку иконописания этого периода<sup>10</sup>, которое предстало многообразным и живым явлением, далеким как от окостенения традиции, так и от растворения в потоке общерусского иконописания. Об интересе к проблемам художественной жизни региона свидетельствует еще одна обобщающая выставка псковской живописи, проведенная в Москве в 1991 г., и приуроченная к ней конференция. В выставке участвовали почти все музеи страны, имеющие в своих собраниях псковские памятники, широко были показаны реставрированные в последние годы иконы, среди которых было большое количество произведений XVI в.<sup>11</sup> Дальнейшему изучению псковской иконописи способствовало издание альбома «Псковская икона XIII–XVI веков», в котором были опубликованы практически все известные памятники этого периода, связанные с Псковом<sup>12</sup>.

Псковская живопись XVI в. пока не получила достаточно полной и глубокой характеристики. Ее оценки часто разноречивы, круг памятников недостаточно ясно очерчен, даты произведений в пределах столетия неустойчивы, датированных памятников крайне мало. Лишь в последнее время уделяется большое внимание уточнению про-

<sup>6</sup> Косцова, 1963; Реформатская, 1968; Вздорнов, 1970; Овчинников, Кишилов, 1971.

<sup>7</sup> Живопись древнего Пскова, 1970.

<sup>8</sup> Реформатская, 1970; Овчинников, Кишилов, 1971.

<sup>9</sup> Вздорнов, 1973; Бобров, 1978; Сергеев, 1981; Сорокатый, 1984; Цируль, 1985.

<sup>10</sup> Смирнова, 1970; Красилин, 1988; Бобров, Ткачева, 1988.

<sup>11</sup> Живопись Пскова, 1991.

<sup>12</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990.

исхождения псковских икон, что позволяет более точно их датировать<sup>13</sup>. Тем не менее можно пронаблюдать как общую направленность развития псковской живописи этого времени, так и отдельных ее течений.

В первой трети XVI в. наиболее представительным в псковской живописи является «дидактический и пышный стиль официального искусства», яркий образец которого — «Троица Ветхозаветная» из собрания С. А. Щербатова (ГТГ). Стиль, по-видимому, не имел продолжения. В это время псковское общество теряет свою замкнутость, активно воспринимает новые тенденции, идущие как из Новгорода, так и из Москвы, сохраняя в своем искусстве местные глубинные черты. Своеобразную местную параллель искусству Москвы после Дионисия находим в «Николе с клеймами жития» первой половины XVI в. из Псковского музея. Существовали и другие направления, как непосредственно связанные с работами московских мастеров при дворе великокняжеского наместника<sup>14</sup>, так и представленные памятниками иного плана. В следующие десятилетия широкое знакомство с культурой Москвы и других центров способствовало дальнейшему развитию псковской живописи. В это время усложняется палитра псковских художников, появляются новые выразительные средства, меняется образная структура произведений в сторону большей мягкости, успокоенности. Появляется широкий круг промосковских памятников, различных как по уровню мастерства, так и по степени приближения к столичному искусству. Довольно целостное явление среди последних представляют циклы праздничных и деисусных икон из посадских церквей второй трети XVI в., таких, как происходящие из церквей Николы со Усохи, Николы в Любятове и др. Их возникновение связано с активизацией храмового строительства в Пскове в первой половине — середине столетия, когда было построено и украшено иконами около 40 церквей, больше, чем за всю предшествующую историю города<sup>15</sup>.

Местные вкусы находят свое выражение во многих особенностях стиля живописи: в динамичном построении композиции и энергичной размашистой манере письма, в активности пробелов и избыточности орнаментики. Пласт архаизирующих памятников XVI в. широк и неоднороден. При этом в иконах, сохраняющих приемы иконописания XIV–XV вв., могут присутствовать иконографические типы, напрямую связанные с промосковскими и общерусскими традициями, в то же время обращение к древней коренной иконографии встречаем в памятниках промосковских по своей стилистике. Московская иконография дополняется разнообразными редкими деталями в соответствии с общим стремлением псковичей к самостоятельности в разработке сюжетов.

В процессе работы над каталогом древнерусской живописи в собрании ЦМиАР было выявлено несколько псковских икон, принадлежащих в основном XVI в. Трудностью при атрибуции памятников явилось полное отсутствие сведений об их первоначальном местопребывании. Часть из них была передана из государственных органов, некоторые — из Музея истории религии и атеизма, куда они попали в 1930-е гг. Однако художественные особенности икон позволили достаточно точно локализо-

<sup>13</sup> Лицбах, Ткачева, Родникова, 1990

<sup>14</sup> Красилин, 1988. С. 184.

<sup>15</sup> Евгений, митроп., 1831; Беляев, 1847; Окулич-Казарин, 1913.



вать их в пределах псковской художественной традиции. Разнохарактерность памятников не позволяет объединить их в близкие стилистические группы, тем не менее для каждого из них может быть найдено место в общем русле развития псковской иконописи этого времени.

Одним из древнейших произведений иконописи в собрании музея является монументальное «Богоявление» (*кат. № 46*). Определение времени создания и стилистической принадлежности иконы затруднено индивидуальным почерком мастера, а также сложным состоянием самого памятника. Первоначальная живопись сохранилась только в центральной части иконы, изображения ангелов в правой части относятся к более позднему времени. Относительно датировки и атрибуции памятника не существует единого мнения. Исследовавшая эту икону Л. М. Евсева находит основания для отнесения ее к псковской художественной культуре, датируя древнюю живопись концом XV, а более поздний слой — второй четвертью XVI в.

Стиль произведения, не обладая ярко выраженными чертами новгородской или псковской живописи, тем не менее несет в себе определенные признаки, характеризующие памятники этих художественных центров. Вероятно, «Богоявление» принадлежало к почти утраченному, сейчас трудно восстанавливаемому слою псковской иконописи.

Наиболее интересный и бесспорно псковский памятник в собрании музея — икона первой трети XVI в. «Петр митрополит» (*кат. № 47*). Этот образ являлся частью большого ростового деисусного чина.

Как справедливо заметила исследовавшая это произведение Л. М. Евсева, оно может быть связано с ведущим, традиционалистским направлением псковского искусства, к которому относятся такие иконы, как «Сошествие во ад» и деисусный чин с апостолами Андреем и Лукой второй половины XV в. в Псковском музее<sup>16</sup>. Однако в живописи «Митрополита Петра» присутствуют элементы, тяготеющие к искусству XVI в.

К другому кругу псковских памятников, уже середины XVI в., принадлежат украшенные живописью части киота с житием Николы Чудотворца (*кат. № 48*). Их создание надо связывать с работами, которые выполнялись в среде, близкой правящей верхушке псковского общества, в окружении московского наместника или при архиепископском дворе во Пскове. В них нашли отражение образы и стиль произведений макарьевской мастерской. Вполне вероятно, что памятник был выполнен по непосредственному заказу Макария после известных волнений, вызванных принесением во Псков в 1540 г. неизвестными старцами изображений Николы Чудотворца и Параскевы Пятницы «на рези в храмцах» для распространения новых образов и повышения их значения. Невиданные образы вызвали протест псковичей, и лишь вмешательство Макария, тогда еще новгородского архиепископа, спасло их от уничтожения. Макарий сам служил перед этими изображениями, затем отослал их во Псков и велел принять с почетом<sup>17</sup>.

Возможно, что в архиепископской мастерской мастерам были указаны образцы для иконного письма жития св. Николы. Аналогичные иконографические схемы находим на новгородской иконе 1551–1552 гг. (*кат. № 40*). Отбор эпизодов жития,

<sup>16</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 30, 31.

<sup>17</sup> ПСРЛ. Т. 4. С. 303–304.

придание им стройной системы, формальное их изменение в сторону большего лаконизма, отмечаемое в новгородской иконе, повторено на частях киота. В них господствует та упорядоченность и систематичность, которая так ярко воплотилась во всех деяниях митрополита Макария. Состав клейм и интерпретация традиционных сюжетов жития в более ранних псковских памятниках принципиально иные, например, в ближайшей по времени исполнения иконе «Никола Чудотворец с клеймами жития» первой половины XVI в. из Псковского музея<sup>18</sup>.

Ритмическое согласование фигур и архитектуры, сдержанные и размеренно-величавые позы и жесты персонажей сообщают каждой сцене произведения ЦМиАР торжественную значительность. Признаки стиля, характеризующего официальное направление московского искусства этого времени, очевидны в построении их композиции. Несколько необычная для псковской иконописи холодноватая гамма находит аналогии в праздниках иконостаса из церкви Николы со Усохи<sup>19</sup> середины XVI в.

Очевидно, что исполнение киота нельзя относить слишком далеко от времени деятельности в Новгороде и Пскове архиепископа Макария, как и времени написания указанной новгородской иконы, послужившей иконографическим образцом для живописи киота или имевшей с ней общий источник.

К другому пласту псковского искусства, связанного с посадом, относится «Никола Чудотворец с 16 клеймами жития» (*кам. № 49*). Плохая сохранность памятника и обилие поновлений затрудняют его атрибуцию. В музейных документах икона числилась как произведение московской школы XVI в. При работе над каталогом Е. В. Дувакина впервые отнесла эту икону к псковской школе XVI в.

Наиболее сохранны клейма иконы, они написаны в свободной живописной манере, и в них очевидны характерные черты псковской иконописи середины — второй половины XVI в. Состав клейм продолжает традицию, заложенную в макарьевской мастерской, но имевшую уже местное развитие. В сцене крещения Николы изображение восприемницы со свечой в руке является прямой цитатой из иллюстрированного рукописного Жития св. Николы, созданного в царской мастерской (РГБ. Собр. Большакова. Ф. 37. № 15. Л. 51).

В стиле иконы отразился процесс упрощения художественного языка псковской живописи в середине XVI в., представленный, например, циклами праздничных икон из посадских церквей. Напряженный драматизм псковской иконописи в этих памятниках ослабевает и переходит во внешнее беспокойство и подвижность драпировок, жестов, линий рисунка. В композициях нет строгой уравновешенности и ясности построения. Пропорции фигур изменчивы и не подчинены строгой закономерности. В линейном ритме много экспрессии. Колорит высветляется, ослабевают цветовые контрасты, однако сохраняются и часто приобретают ведущее значение живописные яркие пробела, усиливающие динамику композиции. Получает распространение особый тип ликов — горбоносых при профильных изображениях, с тяжелыми круглыми подбородками. В силуэтах фигур сохраняется жесткость и замкнутость, следующая местной традиции изображения предстоящих. Создание иконы ЦМиАР связано с низовым пластом этого направления псковской художественной культуры, выразив-

<sup>18</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 47.

<sup>19</sup> Там же, № 105–113.

шего вкуса широких посадских слоев. В иконе заметно снижение качества живописи, в характере образа ошутима наивная конкретность, близкая народному мироощущению.

К другому пласту низовой культуры принадлежит монументальная икона «Сошествие во ад» (*кат. № 50*), в формально-образном строе которой можно наблюдать дальнейший процесс упрощения стиля, дальнейшую формализацию основных приемов местной иконописи.

Иконография восходит к варианту, сформировавшемуся в московском искусстве в первой половине XVI в., который получает широкое распространение как в столице, так и в провинции, главным образом в северных землях, находившихся под московским влиянием, известен он и во Пскове. Среди памятников близкого извода икона «Сошествие во ад» из Любятова середины XVI в. (Псковский музей)<sup>20</sup> является для нас наиболее важной, так как в ней обнаруживается не только иконографическое, но и стилистическое сходство с нашим произведением. В сравнении с Любятовской в нашей иконе заметны неуверенность рисунка, неясность в трактовке некоторых деталей, перепутанность складок одежды, исправление живописи (переписаны руки стоящей справа жены). Масштаб фигур разнороден, в соседних или симметричных группах объединены непропорционально вытянутые или, наоборот, укороченные фигуры, абрис фигур упрощен, жесткие контуры лишены гибкости. Все это говорит о не слишком уверенном копировании известного образца.

Псковское пространственное мышление обнаруживает себя в организации композиции, четко разделенной на самостоятельные зоны крупными массами горизонтально поставленных темных гробов. В колорите использованы излюбленные красочные сочетания псковских иконописцев XVI в.: разные оттенки красного и оранжевого в близком сопоставлении, характерные зеленые и коричневые тона.

Кархаизирующему направлению в живописи Пскова XVI в. принадлежит икона «Никола Чудотворец с 12 клеймами жития» (*кат. № 51*). Реставратор иконы М. В. Егорова первой отнесла ее к псковской иконописи XVI в. Сложное состояние сохранности иконы затрудняет эстетическую оценку произведения. Стиль иконы противоречив, при плоскостности изображения доличного личное отличается подчеркнутой объемностью. Необычно поколенное изображение святителя. Возникает ощущение механического перенесения крупной ростовой фигуры в другую композицию, масштабно с ней не соизмеримую. Торжественный жест высоко поднятой и отведенной в сторону руки более привычен в ростовых изображениях, а не в поясных с более камерным решением образа. Поза Николы и его акцентированный жест напоминают фигуру святого на псковской иконе «Никола с клеймами жития» первой половины XVI в. Редкое поколенное изображение, видимо, связано с обращением к древнему образцу, может быть, существовавшему во фресковой живописи. Случаи такого повторения известны. Так, во Пскове в ц. Николы со Усохи написанный на стене придела и почитавшийся чудотворным образ Николы был повторен на иконе, стоящей в храме<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Кат. 101.

<sup>21</sup> Окулич-Казарин, 1913.

В составе клейм рассматриваемой иконы имеется странное противоречие. Среди эпизодов жития отсутствуют важные в смысловом отношении сцены поставления Николы в иерейские чины, которые прослеживаются уже в древнейших памятниках и обычно рассматриваются как обязательная составляющая любого изобразительного рассказа о жизни святого<sup>22</sup>. Вместе с тем, среди клейм есть эпизоды, получившие распространение только во второй половине XVI в., на основе известного Лицевого жития Николы. В целом же при отборе сюжетов житийных клейм мастер следует традиции, хорошо известной во Пскове в XVI в. Все это говорит о какой-то сейчас еще не совсем понятной по своему замыслу программе, возможно, связанной с созданием особых списков вновь прославившейся чудотворной иконы, дополненных житийными клеймами. Некоторое сходство в выборе эпизодов житийного цикла, в частности — отсутствие сцен поставления, находим в получившей широкую известность именно с середины XVI в. иконе «Никола Великорецкий», в обновлении которой принимал участие митрополит Макарий<sup>23</sup>. Возможно, что житийный цикл памятника ЦМиАР также был создан или под воздействием великорецкого образа, или в рамках общей для них программы.

Разные стороны искусства Пскова конца XVI в. нашли отражение в двух небольших иконах музейного собрания. Обращение к древней иконографической традиции, имеющей распространение только во Пскове, находим в «Рождестве Богоматери» (кат. № 52). Однако стилистические особенности древнего образца не привлекли мастера, в иконе нет архаизации, ее художественный язык полностью ориентирован на произведения зрелого XVI в. Принадлежность к псковской культуре проявляется в характерных горбоносых ликах, в использовании излюбленных цветов, среди которых — драматически звучащая киноварь.

К кругу посадских памятников принадлежит созданная тогда же «Троица Ветхозаветная» (кат. № 53). В ней сохраняется излюбленная гамма насыщенных цветов, чрезмерность орнаментики. Дробные мелкие пробела сообщают живописи декоративный характер. В иконографии иконы используются элементы, в которых прослеживается близкий псковской культуре круг идей, заметно свойственное псковичам стремление к самостоятельным решениям.

Памятники представленного раздела коллекции ЦМиАР, при всей их разнородности, являются органической частью искусства древнего Пскова и свидетельствуют о богатстве и разнообразии его художественной жизни.

<sup>22</sup> Смирнова, 1976. С. 196.

<sup>23</sup> Дрягин, 1916.

# ΚΑΤΑΛΟΓ



## Предисловие к каталогу

Иконы, вошедшие в настоящий выпуск, систематизированы по художественным центрам, которым соответствуют самостоятельные разделы: «Тверь», «Новгород», «Псков». Внутри каждого раздела произведения расположены в хронологическом порядке. Приложение к каталогу содержит сведения об уникальной в собрании ЦМиАР лицевой книжной миниатюре, связанной с Новгородом. В выпуске принята сквозная нумерация.

В заглавии каталожной статьи вынесены название произведения, время его исполнения и указание на принадлежность тому или иному художественному центру. В отдельных случаях название содержит указание на принадлежность памятника двум художественным культурам, что является терминологической условностью и свидетельствует об исполнении произведения в мастерской, так или иначе вобравшей в себя особенности нескольких художественных центров. Первая из названных культур понимается в подобной атрибуции как базовая. В заглавии сообщаются также размеры памятника (в сантиметрах) и его номер по основной музейной книге поступлений. Иконы, принадлежащие одному и тому же ряду того или иного иконостаса, издаются под одним номером, т. е. рассматриваются в пределах одной статьи.

Обозначение техники живописи в каталоге опущено, поскольку в древнерус-

ской иконописи использовалась исключительно яичная темпера на дереве.

Основные аналитические материалы вошли в каталожные статьи под рубриками: «Происхождение», «Реставрация», «Основа», «Сохранность», «Описание», «Иконография», «Датировка и атрибуция».

Происхождение произведений рассматривается в каталожных статьях со всей возможной полнотой, с привлечением как опубликованных, так и архивных материалов. Географические названия, как и названия музеев, откуда поступили произведения, даны в этой рубрике на период их поступления в ЦМиАР (до 1985 г. МиАР): Калинин (с 1990 г. Тверь), Калининская область (с 1990 г. Тверская), Калининская (ныне Тверская) картинная галерея, Калининский (ныне Тверской) краеведческий музей, ленинградский Музей истории религии и атеизма АН СССР (ныне Государственный музей истории религии) и т. д.

Сведения о реставрации произведений даются преимущественно на основе реставрационных дневников, порой с точным их цитированием.

При описании основы порода дерева определена визуально, когда это представлялось возможным.

Описание состояния сохранности дается подробно, что особенно важно для произведений, прошедших домوزهиную реставрацию, которая в XIX — начале XX в. проводилась еще несовершенны-

ми методами, с частичным разрушением авторского красочного слоя и большими дописями. Тот же результат дает, как правило, современная кустарная или коммерческая реставрация.

В «Описании» сообщается о композиции, колорите и манере исполнения произведения. Сюжеты клейм житийных икон указаны слева направо, начиная с левого верхнего угла. В тех случаях, когда проводились технико-технологические исследования живописи, указывается состав красок. Надписи воспроизводятся набором с передачей их языковых и орфографических особенностей. Ошибки и опiski оригинала не исправляются, места утрат древнего текста обозначаются прямыми скобками. Палеографические признаки надписей не передаются.

В рубрике «*Иконография*» сообщаются лишь наиболее важные сведения, необходимые для содержательной и исто-

рико-культурной характеристики произведения. Главное внимание уделяется соотношению общей иконографической схемы и ее отдельных элементов с существующими в произведениях, непосредственно предшествующих публикуемому памятнику и современных ему.

В рубрике «*Датировка и атрибуция*» помимо истории вопроса дается развернутое обоснование предложенной в заглавии каталожной статьи датировки памятника и указанной там же его принадлежности к той или иной художественной культуре. Привлекаются возможные аналогии, используются обобщенные характеристики того или иного художественного центра и т. д.

Рубрика «*Выставки*» в случае неучастия произведения в выставках опускается.

Рубрика «*Литература*» в случае первой публикации произведения заменяется соответствующим указанием.



# ТВЕРЬ

## 1. Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец



Выносная двусторонняя икона.  
Первая четверть XV в.  
Тверь  
Размер без рукояти 54 × 40,5  
Высота рукояти (фрагмент) — 7,5  
КП 543

*Происхождение.* Вывезена в 1967 г. экспедицией музея из церкви Василия Великого в с. Васильевское Старицкого района Тверской области. В первой половине XVI в. с. Васильевское принадлежало вотчинникам из рода князей Микулинских, престол церкви первоначально был посвящен Василию Амасийскому<sup>1</sup>. Позже село переходит к Василию Поликарпову, в конце XVI в. — к Троице-Сергиеву монастырю<sup>2</sup>.

Из той же церкви вывезена в музей вторая выносная икона, с изображением на обороте

Рождества Богоматери, исполненная во второй четверти XV в. (см. *кат. № 2*). На основании иконографии и стиля обоих памятников возможно предположить их происхождение из Никольской домово́й церкви микулинских князей в самом Микулине, имевшей придел Рождества Богоматери (см. *кат. № 2, Происхождение*).

*Реставрация.* Живопись иконы раскрыта в реставрационной мастерской музея. Оборот и частично лицевая сторона иконы реставрированы К. Г. Тихомировой в 1968–1971 гг. Раскрытие лицевой стороны завершено М. В. Егоровой в 1975–1978 гг. Согласно реставрационному дневнику, на лицевой стороне «в процессе реставрации было удалено семь слоев записи с полей, четыре слоя записи и два слоя прописей с одежд Богоматери и Христа... В процессе выборки обнаружались прописи XV–XVI вв.». Каждый слой записи достаточно точно повторял авторский рисунок.

*Основа.* Резана вместе с рукоятью и ее завершением в виде вилки из одной липовой доски. Паволока, грунт (мелко кракелированный).

*Сохранность.* Рукоять иконы опилена, сохранилась только ее верхняя часть в виде вилки.

*Лицевая сторона.* Срез древесины по краю верхнего поля. Утраты грунта до доски на нижнем и частично боковых полях. Чинки грунта по боковым полям и на лике Богоматери. Крупная реставрационная вставка по центру иконы, включая руки Богоматери и младенца. Выпады грунта на одеждах и фоне. Выпады красочного слоя обильны по правой руке Богоматери, по правому краю фигуры младенца, мелкие — по всей поверхности одеяний. Потертость красочного слоя на лике и одеждах младенца. Золото разделки каймы мафория и ассиста одежд младенца сохранилось фрагментарно. Перекрестия и надпись нимба младенца правлены при реставрации.

Много залевкашенных гвоздевых отверстий на нимбе, несколько отверстий по абрису фигур в верхней части, на разной высоте под правой рукой Богоматери, что свидетельствует о существовании оклада.

**Оборот.** На верхнем поле частичный срез древесины. Выпады грунта до доски на покровенной руке Николы. Мелкие выпады грунта на полях. Отдельные выпады красочного слоя по омофору и фелони. Потертости живописи омофора и фона.

*Описание. Лицевая сторона. «Богоматерь Одигитрия».* Полуфигурное фронтальное изображение с младенцем на левой руке, его фигура развернута в фас. Младенец благословляет, левая рука опирается свитком о колено.

Коричневый мафорий Богоматери лежит крупными складками, глубина их изображена полосами основного тона с притенениями по краям, верхняя грань обозначена лилово-серой линией с отходящими от нее рощерками. Кайма мафория у лика Богоматери охристая с золотыми полосами. Край мафория, перекинутый через правую руку, орнаментирован золотой линией с мелкими золотыми полукружиями. Золотые звезды на лбу и плече составлены из формы крина. Рукав платья синий с двойной каймой, чепец светло-синий. Оранжевые одежды младенца образуют многочисленные складки, обозначенные линиями красного цвета и золотым ассистом, их притенения даны коричневым тоном.

Лик Богоматери с округлыми щеками и узким подбородком, крупные глаза посажены глубоко. Санкирь личного коричнево-зеленый, вохрения желтоватые, написаны сплавленно. Пятна подрумянки на щеках и притенения на правой стороне подбородка и шеи положены мазками разбеленной киновари, притенения слева пройдены свободными мазками зеленого тона. Завершающий рисунок лика коричневый, подсвечен киноварью, обведен золотой линией. Белильные движки длинные, яркие, на щеках лежат веерообразно.

Лик младенца округлый, с мягкой формой короткого носа и высоким лбом. Санкирь в личном зеленый, форма моделируется разбеленной киноварью. Белильные движки длин-

ные, проложены по форме, описи лика коричневые, подсвеченные киноварью. Волосы младенца образуют вокруг лба симметричную серповидную форму.

Фон и нимбы голубовато-зеленые, нанесены жидкой краской, поля охристо-коричневые. Нимбы очерчены двойной графьей. Надписи киноварные: **MP ΘΥ IC XC Θ WH.**



**Оборот. «Никола Чудотворец».** Полуфигурное фронтальное изображение с Евангелием на покровенной левой руке. Двуперстное благословление обращено в сторону Евангелия. Никола в фелони светлого лилово-красного тона, на плечах широкий белый омофор с крупными черными крестами. Ворот и поручи подризника коричнево-охристые, с рядами белильных жемчужин.

Многочисленные мелкие складки фелони идут в разных направлениях, их глубина отмечена более темной линией основного тона, верхние грани обозначены заливками и широкими линиями подсвеченных розовым тоном белил. На правом плече короткие, параллельно идущие белильные отметины. Контур фигуры притенен, опись широкая, темно-коричневая.

Лик Николы с высоким лбом, с глубоко посаженными глазами и крупным носом. Надбровные бугры, объемы век подчеркнуты, живопись личного плотная, зеленый санкирь и желтоватые вохрения написаны сплавлено, граница их резкая. Киноварная подрумянка, более плотная, чем на лике Богоматери, нанесена свободно, впадины щек оттенены коричневой штриховкой. Белильные движки длинные и плотные, вверх и вниз от бровей положены в виде штриховки. Завершающий рисунок коричневый с розовой подсветкой. Симметричные пряди волос написаны чистыми и тонированными (серыми) белилами.

Кодекс Евангелия с красным обрезом, крышка охряного цвета украшена крупными красными и синими камнями, образующими центричный узор, по краю два ряда белильных жемчужин.

Фон иконы голубовато-зеленый, написан жидко, поля охряные. Нимб желтый с красной обводкой, надписи киноварные: **АГОС НИКОЛА**.

*Иконография.* Относится к типу запрестольных двусторонних икон, выносимых из алтаря для участия в церковных службах с крестным ходом<sup>3</sup>.

Согласно традиции, зафиксированной в церковных описях<sup>4</sup>, запрестольные иконы на лицевой стороне имели изображение Богоматери с младенцем разных иконографических изводов, на обороте — изображения Спаса, сюжетов двенадцятих праздников, отдельных святых, что связано, видимо, как с посвящением храма<sup>5</sup> (также см. *кат. № 2*), так и с общим литургическим смыслом. Характерно, что на византийских запрестольных иконах XIV–XVI вв. на обороте часто изображалось «Распятие». Последовательно выделяются среди икон данного типа образцы с изображением на обороте Николы Чудотворца.

Происхождение последних связано с византийским искусством, древнейшие памятники — греческая икона середины XIV в. Хиландарского монастыря<sup>6</sup> и памятник, хранящийся в архиепископском дворце о. Родос, на лицевой стороне которого изображение Одигитрии XIV в., на обороте — Николы XVI в.<sup>7</sup> В русском искусстве сохранилось большое количество двусторонних икон с изображением

Богоматери и Николы: новгородская провинциальная по стилю икона конца XIV в. из с. Пирозеро<sup>8</sup> и среднерусская икона того же времени в ГРМ<sup>9</sup>, икона начала XVI в. из Ризоположенской церкви в с. Бородава в ЦМиАР (ВП 55), две ростовские иконы — XV и XVI–XVII вв. — в Ростовском музее<sup>10</sup>, икона 1531 г. из Машезерского монастыря под Петрозаводском<sup>11</sup>. Можно предположить, что иконы северного происхождения, из Пирозера и Машезерского монастыря, происходят из Никольских храмов, так как в северных провинциях почитание Николы было особенно распространено. Однако иконы из Ризоположенской и Козьмодемьянской церквей Ростова указывают на традицию бытования запрестольных икон с Николой на обороте в храмах иного посвящения. Сопоставление образов Богоматери и Николы, основанное на их сходном осмыслении, имеет древнюю традицию, известную по композициям стенописи, рельефах, мелкой пластике<sup>12</sup>.

Иконография Одигитрии на тверской иконе по своей схеме — фигура младенца сдвинута к краю композиции, отделена от полуфигуры матери свободным пространством фона, — и по типу лика Марии с округлыми щеками и узким подбородком близка памятникам, бытующим на Афоне: греческой иконе «Одигитрия» конца XIV — начала XV в. в ГГГ, происходящей с Афона<sup>13</sup>. Последняя в свою очередь по композиционной схеме и типам ликов сходна с «Одигитрией» («Троеручицей») на двусторонней иконе Хиландарского монастыря, хотя и представляет фигуры в ином, зеркальном относительно последней иконы, повороте. «Троеручица» на лицевой стороне (дополнительная рука на иконе не изображена живописно, но отчеканена в металле и наложена на поздний оклад), восходит к «Одигитрии», исцелившей поборника иконопочитания Иоанна Дамаскина и принесенной из Палестины Саввой Сербским<sup>14</sup>.

В изображении Одигитрии на тверской иконе различимо также влияние русской иконографической традиции — в прямоточности богородичного изображения и в строго фронтальной позе младенца, что сближается с иконой «Богоматерь Одигитрия Смоленская», принесенной, согласно преданию, в XI в. в Смоленск из Константинополя. Ико-

нография Одигитрии Смоленской получила распространение в московском искусстве первой половины XV в. в связи с пребыванием почитаемой иконы из Смоленска в Благовещенском соборе Московского Кремля с 1404 или 1430 г. по 1456 г.<sup>15</sup> Она была известна в тверской живописи первой половины XV в., о чем свидетельствует, например, вкладная икона микулинской княгини Анны в Троице-Сергиевом монастыре<sup>16</sup>.

Образ Николы на тверской иконе близок изображению хиландарского памятника не только стилистически, что установил Г. В. Попов [Попов, 1970 (А)], но и элементами, которые в данном случае приходится признать иконографическими: сходны тип ликов, положение рук, детали одеяния.

«Никола» на обороте хиландарской иконы близок по иконографии преследовавшемуся иконоборцами образу святителя, позднее обретенному афонскими иноками в море с приросшей к ней раковиной. На Афоне икона называлась «Стреидас» («с раковиной»), ее мозаичная реплика начала XIV в. хранится в монастыре Ставроникиты<sup>17</sup>.

Особенностью типа «Николы Стреидас» является полуфигурное фронтальное изображение святого в цветной фелони с Евангелием на покровенной руке, жест благословения направлен на кодекс. Данный иконографический тип распространен в византийском искусстве, восстановление его связи с конкретным почитаемым образом возможно только в пределах Афона. Икона Хиландарского монастыря повторяет не только схему почитаемого образа, но и тип лика с широкими скулами и глубоко посаженными крупными глазами. В мозаичной копии «Николы Стреидас» омофор не покрывает руку, поддерживающую Евангелие, как в хиландарском изображении, но тем не менее несомненна связь этих двух произведений, восходящих, видимо, к одному, более древнему оригиналу: сходный лик Николы с энергичными крупными чертами, мощный разворот плеч на древнейших изображениях Николы X в. в монастыре Св. Екатерины на Синае<sup>18</sup>. Характерно, что на одной из этих икон омофор покрывает левую руку Николы, поддерживающую Евангелие. Тверской мастер оборота иконы из с. Ва-

сильевское тщательно сохраняет все особенности чтимого на Афоне образа.

Иконография иконы «Никола Стреидас» определенно сказалась и в изображении святого во фреске второй четверти XV в. в подклете Рождественской церкви с. Городня<sup>19</sup>.

В общих чертах подобная иконографическая схема известна по русским иконам Николы Чудотворца более раннего времени: конца XII — начала XIII в. из Новодевичьего монастыря<sup>20</sup> и по новгородской иконе конца XIV в. (оборот) — но они лишены характерных черт афонского образа.

Таким образом, изображения на обеих сторонах тверской иконы сопоставимы с выносной иконой Хиландарского монастыря, которая повторяет на своих сторонах древнейшие чтимые образы Афона, связанные преданием с временами иконоборчества. Можно предположить, что образцом для тверского мастера явилась византийская двусторонняя икона афонского происхождения, имевшая на своих сторонах чтимые на Афоне изображения Богоматери и Николы<sup>21</sup>. Связи Твери с Афоном в XIV—XVI вв. достаточно известны [Попов, 1970 (А); Брюсова, 1974].

*Датировка и атрибуция.* В первых публикациях датировка иконы колебалась от конца XIV в. [Живопись древней Твери. 1970] до конца XV в. [Брюсова, 1974]. В. Г. Брюсова без аргументации приписывает исполнение образа с изображением Николы афонскому мастеру. Наиболее убедительная датировка — первая половина XV в., с возможным сужением до первой четверти XV в. — принадлежит Г. В. Попову [Попов, 1979].

Последовательно, на обеих сторонах тверской иконы, исполненных по-разному (возможно, двумя мастерами), живопись ликов находит определенное сходство с греческими памятниками начала — середины XIV в. Лики Богоматери и младенца определенным приемом их исполнения (яркий контраст освещенных и затененных плоскостей лика, открытая, но умеренная цветность, одновременное впечатление структурной четкости формы и ее мягкости) сопоставимы с живописью личного на иконах «Одигитрия» в Национальном музее в Охриде<sup>22</sup> и в Византийском музее в Афинах<sup>23</sup>, обе раннего XIV в. Лик Ни-

колы на тверском памятнике, его сложная графика и открытая цветность письма напоминают письмо лика на обороте хиландарской двусторонней иконы; а также живопись личного дечанского иконостаса середины XIV в.<sup>24</sup>, но без сложности и подвижности письма XIV в.

Изображение фигур Богоматери и Никола решено в ином стилистическом ключе, чем их лики, и имеет черты сходства с византийскими произведениями конца XIV — первой четверти XV в. Приемы исполнения фигуры Богоматери на тверской иконе: суммарный, уплощенный объем, неглубокие складки мафория, легко затененные в тенях и отмеченные по высоте лессировкой лилового тона — известны по византийским памятникам конца XIV — начала XV в., например, «Богоматерь Одигитрия» с Афона в ГТГ.

Г. В. Попов объясняет двойственную стилистическую ориентацию живописи иконы на палеологовскую иконопись солунно-македонского круга как первой половины — середины XIV в., так и конца XIV — начала XV в., неотчетливостью восприятия форм палеологовского искусства тверскими мастерами [Попов, 1979. С. 116]. Однако подобная разнохарактерность заимствований художественных приемов со стороны тверского художника, возможно, имеет причиной неоднозначный процесс повторения образца. Можно предположить, что мастером (или мастерами) тверского памятника была повторена двусторонняя византийская икона первой половины — середины XIV в., при этом лики тщательно копировались, при исполнении же одежд художники писали более свободно, в стиле своего времени. Характерно, что именно в написании полуфигур на иконе из с. Васильевское последовательно проявились черты тверской живописи: обобщенность силуэта, схематизм складок в изображении одежд младенца Христа и Никола на обороте.

Л. М. Евсеева

4 См. соборные и монастырские описи: Опись Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г. // *Георгиевский*, 1911. Прилож.; Опись Покровского собора Покровского женского монастыря г. Суздаля 1597 г. // *Георгиевский*, 1927. С. 7, 31 (примеч. 1); Опись Московского Успенского собора, 1876. Стб. 336, 430, 646–648; Описная книга Суздальского Евфимиевского монастыря 1660 г. // *Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета*, 1878. Прилож. С. 22, 23.

5 В указанной описи Спасо-Евфимиевского монастыря за престолом соборных приделов Никола и Евфимия указаны двусторонние иконы с изображением на лицевой стороне Богоматери, на обороте — св. Никола и Евфимия.

6 *Radodjuhi*, 1955. С. 144. Ил. 25; *Radodjici*, 1962. № 47.

7 *L'art byzantin — art européen*, 1964. № 216.

8 *Смирнова*, 1974 С. 242–245.

9 Ростово-суздальская школа живописи, 1967.

№ 38.

10 Живопись Ростова Великого, 1973. Б. п.

11 *Смирнова*, 1967. С. 62–63. Ил. 49.

12 *Смирнова*, 1976. С. 244.

13 *Искусство Византии в собраниях СССР*, 1977.

Т. 3. № 960.

14 *Богдановић, Ђурић, Медаковић*, 1978. С. 112.

15 ПСРЛ. Т. 25. С. 273–274.

16 *Попов*, 1979. № 9. С. 281–282. Ил. с. 38.

17 *Mylonas*, 1974. № 16.

18 *Вейцман, Хадзидакис, Миятев, Радойич*, 1967.

Репр. № 13, 16.

19 *Попов*, 1979. Ил. с. 107.

20 *Древнерусское искусство: Каталог*, 1995. № 9.

С. 54–57.

21 Подобные примеры известны: в 1393 г. с Афона была принесена в Новгород Арсением Коневским двусторонняя икона с изображением Богоматери с младенцем и Нерукотворного образа. См.: *Житие преподобного Арсения Коневского*, 1820.

22 *Вейцман, Хадзидакис, Миятев, Радойич*, 1963. Репр. 178.

23 Там же. Репр. 53.

24 *Icones*, 1965 (б. п.).

#### Выставки

1968 Москва; 1969–1970 Москва; 1972 Москва.

#### Литература

*Живопись древней Твери*, 1970. С. 23 (№ 15);

*Попов*, 1970. С. 315–322 (А); *Попов*, 1970. С. 344.

1 Микилинская летопись, 1854. С. 31.

2 *Калачев*, 1877. С. 405, 407.

3 О двусторонних иконах см.: *Grabar*, 1962. Р. 366–371; *Pallas*, 1965; *Смирнова*, 1976. С. 243–245 (там же подробная библиография); *Попов*, 1979. С. 279.

Ил. с. 345; *Васнер, Тихомирова, Куклес*, 1972. С. 93–94. Ил. 7; *Брюсова*, 1974. С. 186–187. Примеч. 30; *Евсеева*, 1974. С. 20–21. Табл. 13–14; *Смирнова*, 1976. С. 144; *Попов*, 1979. С. 111–120, 268–272 (№ 5). Ил. с. 280–382; *Салтыков*, 1981. Ил. 12–14; *Византия, Балканы, Русь*, 1991. № 90. С. 252–253; *Попов*, 1993. С. 23–24, 244–245. Репр. 12–14.

## 2. Рождество Богоматери



Выносная икона. Оборот.  
Вторая четверть XV в.  
Тверь  
Размер без рукоятки 64 × 45  
Длина рукоятки 52  
КП 643

*Происхождение.* Вывезена экспедицией музея в 1965 из церкви Василия Великого с. Васильевское Старицкого района Тверской области. Из этой же церкви происходит выносная икона «Богоматерь Одигитрия. Никола Чудотворец» первой четверти XV в. (см. *кат. № 1*).

В 1540 г. с. Васильевское, согласно «четвертой поместной книге тверских станов», принадлежало княгине Аграфене (в иночестве Анна), вдове одного из совладельцев микулинского удельного княжества князя Василия Андреевича<sup>1</sup>. Посвящение сельской церкви Василию епископу Амасийскому указано в поместной книге. Село и церковь, видимо, являются устроением самого Василия Андреевича, о чем свидетельствует, во-первых, редкое посвящение церкви, как видно, соименному святому князя. Во-вторых, владения микулинских князей за Волгой, близ Старицы, принадлежали, по всей вероятности, одному роду микулинских князей-совладельцев. Так, рядом с с. Васильевское в той же поместной ведомости 1540 г. указана вотчина брата Василия Андреевича<sup>2</sup>. В роду Бориса Андреевича, к которому восходит этот род, не было другого князя с именем Василий<sup>3</sup>. В начале XVI в. в тверских землях устраивается много новых поселений<sup>4</sup>, когда, видимо, и было создано Васильевское (Василий Андреевич умер около 1540 г.).

В таком случае обе выносные иконы из с. Васильевское были исполнены не для церкви св. Василия, о чем свидетельствует сюжет Рождество Богоматери на второй выносной иконе (см.: *Иконография*). Характерно также, что эта композиция ни разу не поновлялась до XVIII в., когда вместо скрывшегося под черным слоем олифы первоначального сюжета был написан «Илья Пророк», в то время как практика показывает, что храмовые и запрестольные иконы, созданные при основании церкви, обычно неоднократно прописывались при сохранении первоначального сюжета. Судьбы обеих выносных икон из Васильевского трудно разделить, так как они принадлежат одной эпохе и отличаются исключительно высоким уровнем исполнения. Скорее всего, иконы были переданы в церковь с. Васильевское из другого храма, строители которого имели прямые контакты с Тверью (см.: *Датировка и атрибуция*). Произойти передача икон в церковь с. Васильевское могла только до конца XVI в., когда село отошло Троице-Сергиеву монастырю<sup>5</sup>, откуда не могли прийти тверские памятники. Вероятнее всего, этим искомым храмом является Никольская церковь с приделом Рождества в самом

Микулине, названная при перечислении церковей Микулина в духовном завещании дочери Василия Андреевича, инокини Ефросинии<sup>6</sup>. Местное предание указывает лишь один Никольский храм в Микулине — домовую княжескую церковь<sup>7</sup>. Чтимые иконы были перенесены из нее в сельский храм семейной вотчины, скорее всего, после трагических событий 1579 г., когда микулинские князья попали в немилость к Ивану Грозному и были уничтожены. Микулинский удел назначен был Иваном IV сыну Ивану<sup>8</sup>. Село Васильевское перешло между 1540 г. и концом XVI в. некоему Василию Поликарпову<sup>9</sup>.

*Реставрация.* Оборот иконы раскрыт в реставрационной мастерской музея К. Г. Тихомировой в 1968—1970 гг. Согласно реставрационному дневнику, «на авторском слое находились три слоя записи с изображением пророка Ильи: два верхних — масло, нижний — темпера XVIII в. с характерным очень крепким голубым фоном, затем жесткая почерневшая олифа, под которой лежал авторский слой...». При записи иконы в XVIII в. была произведена чинка доски, фрагментарно живопись под темной олифой была сбита для выравнивания грунта, вновь нанесенного. При реставрации иконы поздний грунт удален, обнажена поверхность доски.

*Основа.* Резана вместе с рукоятью из одного куска дерева. С обеих сторон пологий неглубокий ковчег. Паволока, грунт.

*Сохранность.* Верхнее поле имеет ступенчатый вырез по углам, надставленным накладной шпонкой в позднее время. В правой части иконы сквозные трещины, залитые воском. По предположению реставратора К. Г. Тихомировой, древняя доска иконы к XVIII в. раскололась на две части и треснула в правой части, когда доски были снизу скреплены несохранившейся скобой, сверху — накладной шпонкой. Возможно также в XVIII в. с лицевой стороны иконы поперек трещин были врезаны четыре шпонки, срезанные заподлицо и залевкашенные. На всей поверхности лицевой стороны иконы новый грунт, на котором живопись XIX в.

На обороте иконы древняя живопись с изображением Рождества Богоматери сохранилась на открытой поверхности дерева отдельными фрагментами: Анна на ложе и группа дев, служанка с младенцем Марией на коленях, основание купели и фрагмент красного платья девы около нее, ножки колыбели, остатки палат, часть нимба и одежда Иоакима. Выпады грунта до доски на фигурах Анны, девы у ложа и девы у купели. Чинки грунта по краю ложа. Потертость красочного слоя на лице младенца.

*Описание. Лицевая сторона. «Богоматерь Толгская»* (см.: *Сохранность*)<sup>10</sup>. *Оборот. «Рождество Богоматери».* Композиция плотно вписана в вертикальную плоскость ковчега. Анна сидит на высоком овальном ложе, голова ее склонена на ладонь руки. Ее фигуру поддерживает служанка, стоящая за ложем слева. В центре иконы группа дев, изображенных в профиль: одна подносит Анне сосуд, другая держит зонт-солнечник. Ложе и группу дев разделяет стол с сосудами. Внизу на переднем плане — служанка с младенцем Марией на коленях. Слева от ее фигуры находилась купель с девой возле нее, справа — колыбель. Вверху композиции изображены палаты, соединенные стеной и вельюмом, внутри правой — Иоаким. Палаты слева башнеобразные, двухъярусные, разделены поэтажно на квадраты с темными заглаблениями посередине.

Голову и руки Анны покрывает красный плащ, фигуру окутывает синее покрывало. Одевание Иоакима лиловое. На деве слева двойной хитон, синий и серо-голубой, и темно-розовый плащ, на деве справа — синий хитон и красный плащ, дева у купели с младенцем — в белом хитоне и розовом плаще, другая — в красном хитоне. Одежды ложатся многочисленными складками, глубина которых намечена темной линией в тон, верхние грани складок даны белильными заливками в виде многоугольных лучистых и криволинейных форм, а также широких полос. Поверх белил «света» пройдены голубым тоном, местами выходящим на основной цвет одежды.

Лики округлые, с невысокими лбами, крупными глазами в тяжелых веках. В профильных изображениях кудри волос даны сво-

бодно развевающимися. Личное написано прозрачной розовой краской (охра с киноварью) по оливковому санкирию. Белильные движки плотные, протяженные, вплавленные в живопись. Высота рельефа отмечена киноварью, уста киноварные. Описи ликов и рук коричневые, свободно выведенные. Нимбы золотые.

Фон иконы светлой охры, поля более темные, в два тона. Позем темный, зеленовато-синий.

Надпись киноварная, крупная:

**РЖТВО** [ ].

Завершение рукоятя расписано по светлой охре красной краской в виде размытых пятен и свободных сетчатых узоров.

*Иконография.* Двусторонние иконы с изображением Богоматери на лицевой стороне и богородичного праздника на обороте достаточно распространены в византийском мире начиная с XIV в. В данном типе просматривается закономерность в соответствии с иконографией оборота выносной иконы посвящению храма — «Богоматерь Донская» с «Успением» на обороте около 1392 г. и запрестольный образ Богоматери также с изображением Успения на обороте, созданные для Успенского собора г. Коломны<sup>11</sup>; «Богоматерь Пименовская» XIV в. — на обороте «Благовещение» XVIII в., являющаяся запрестольным образом Благовещенского собора Московского Кремля<sup>12</sup>; «Богоматерь Попская» — на обороте «Введение во храм», около 1370 г. — выносная икона Введенского собора Хиландарского монастыря<sup>13</sup>. Двусторонние иконы этого типа могли быть как запрестольными, так и просто выносными (т. е. повседневно находиться в наосе храма, а не в алтаре).

Тверская икона по своему изводу примыкает к константинопольскому варианту, каким он сложился в палеологовское время. Подчеркивается торжественный характер сцены, при этом используются формы и детали церемониального поздравления знатными патрицианками византийских императриц с рождением младенца<sup>14</sup>. В центре композиции, согласно данному изводу, изображается фризобразное шествие дев с солнечником и драгоценными сосудами в руках, при этом девы представлены в профиль и в полный

рост. Обязательны также изображения стола с дарами у ложа, сцен купания младенца Марии и ее сна в колыбели.

Данная схема Рождества Богоматери утвердилась, видимо, в тверском искусстве: имеется буквально ее повторение на иконе первой половины XVI в. в частной коллекции в Москве, происходящей из тверских земель<sup>15</sup>. Детали композиции на обеих иконах совпадают, памятник XVI в. позволяет уточнить разрушенные части живописи XV в.: дева у купели слева была изображена стоящей на коленях, в правой части композиции изображалась колыбель, выше в палатах представлен Иоаким. На иконе XVI в. колыбель Марии и прислужницы рядом с ней отделены низкой преградой, которая закрывает часть фигур дев у ложа. Эта деталь, возможно, имела и на иконе из с. Васильевское.

Близкая иконографическая схема известна в произведениях, принадлежность которых к тверскому искусству предположительна: иконе-таблетке середины XV в. из ризницы Троице-Сергиева монастыря<sup>16</sup> и праздничной иконе кирилловского иконостаса 1497 г. в Кирилловском музее<sup>17</sup>, а также ряде новгородских икон второй половины — конца XV в.<sup>18</sup>.

*Датировка и атрибуция.* Г. В. Попов определяет икону как тверской памятник первой половины XV в. [Попов, 1979, 275].

К характерным приемам русской живописи первой половины XV в. в иконе относится красочная лепка ликов, пластическая логика драпировок одежд с пробелами-заливками сложных криволинейных очертаний наряду с лучистыми угловатыми формами. Одновременно активность контуров, их жесткость в обрисовке фигур, суммарность объемов, чрезмерное насыщение поверхности формы светом выделяют икону в тверскую группу памятников этого времени.

В стиле иконы из с. Васильевское прослеживается связь с палеологовской живописью раннего XV в.: естественность пропорций фигур, телесная красота ликов, пространственность композиции, развитые тональные отношения красного и синего. Однако характер образов, тип ликов на нашей иконе в корне отличается от поздневизантийской живо-



писи с хрупким, меланхолическим обликом юных персонажей. Мастера Твери, скорее всего, соприкоснулись с этим искусством через Афон.

По сравнению с живописью первой выносной иконы из Васильевского с Николой на обороте «Рождество Богоматери» ориентировано на более поздние образцы византийской живописи и более последовательно отражает местные особенности искусства.

Икона написана ведущими мастерами Твери, видимо, по заказу одного из микулинских князей для придела Рождества Богоматери домового церкви княжеского дворца. Это могли быть мастера, которые вели художественные работы в самом Микулине в связи с устройением местными князьями церкви Воскресения в 1420 г. и Введения во храм в 1430–1436 гг.<sup>19</sup> Вторая дата более вероятна.

*Л. М. Евсеева*

- 1 Микулинская летопись, 1854. С. 30.
- 2 Там же. С. 31.
- 3 Там же. С. 15–35.
- 4 *Ланпо*, 1894. С. 22–27.
- 5 *Калачев*, 1877. С. 405, 407.
- 6 Микулинская летопись, 1854. С. 35.
- 7 Историческая записка о селе Микулино Городище, 1852. С. 12.
- 8 Микулинская летопись, 1854.
- 9 *Калачев*, 1877. С. 406–407.
- 10 Сохранившийся оклад «Богоматери Толгской» на лицевой стороне иконы имеет дату 1816 г. Хранится в музее под тем же номером, что и икона.
- 11 *Вздорнов*, 1983. С. 262.
- 12 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 1. С. 374. № 327.
- 13 *Хиландар*, 1978. С. 108–109.
- 14 *Lafontaine-Dosogne*, 1975. P. 164.
- 15 Коллекция Н. А. и О. Н. Воробьевых. См.: *Евсеева, Кочетков, Сергеев*, 1980. Табл. 70.
- 16 *Новосельская*, 1990. Ил. 42; Поствизантийская живопись, 1995. № 24. С. 188.
- 17 *Лелекова*, 1988. Ил. 30.
- 18 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 54, № 56.
- 19 Микулинская летопись, 1854. С. 15, 25.

#### *Выставки*

1969–1970 Москва; 1972 Москва.

#### *Литература*

Живопись древней Твери, 1970. С. 23–24 (№ 16); *Попов*, 1970. С. 344; *Евсеева, Кочетков, Сергеев*, 1974. С. 22–23. Табл. 22; *Попов*, 1978. С. 191; *Попов*, 1979. С. 120–123, 273–275 (№ 6). Табл. с. 121, 333; *Попов*, 1993. С. 25, 245. Репр. 15.

### 3. Богоматерь. Иоанн Предтеча. Из деисусного поясного чина



Первая половина XV в.

Тверь

«Богоматерь» — 80 × 57,5

«Иоанн Предтеча» — 80,5 × 57,5

КП 441, 442

*Происхождение.* Вывезена экспедицией МИАР из церкви с. Ободово Спириевского района Калининской области в 1966 г. В древности с. Ободово принадлежало Рождественскому женскому монастырю Торжка, основанному не позднее первой трети XVI в.<sup>1</sup> Иконы могли быть переданы в церковь с. Ободова из Рождественского монастыря и первоначально принадлежать как этому монастырю [Сал-

тыков, 1977]), так и Борисоглебскому [Попов, 1979], древнейшему в Торжке, основанному в XII в.: Рождественский монастырь в 1690 г. был приписан к Борисоглебскому<sup>2</sup>.

*Реставрация.* Иконы раскрыты в реставрационной мастерской музея. Частичное раскрытие произведено А. В. Кириковым в 1967–1968 гг., окончательно раскрыты И. В. Ватагиной в 1970–1973 гг. В процессе реставрации сняты четыре слоя записей, повторяющих первоначальные изображения.

*Основа.* Доска каждой иконы состоит из трех основных досок, шпонки поздние, сквозные.

*Сохранность.* Поля икон опилены. Живопись и грунт пострадали на обеих иконах в нижней части: выпад грунта на нижнем поле и частично на изображении Иоанна Предтечи, вставки грунта и сильная потертость живописного слоя на иконе «Богоматерь». Мелкие выпады грунта и красочного слоя по поверхности икон. Заметные выпады и повреждения поверхности на правой руке Богоматери, белильные звезды мафория полустерты. Выпады красочного слоя и потертости на лице и бороде Иоанна Предтечи. Верхние лессировочные слои живописи в личном пострадали на обеих иконах.

*Описание.* «**Богоматерь**». В позе и жесте моления, левая рука поднята вертикально. Лик повернут к зрителю, на которого направлен ее взгляд. У Марии округлые щеки и подбородок, уста и нос небольшие, глаза преувеличенного размера. Личное написано тонким сплавленным мазком, санкирь светло-зеленый, вохрение розовое с киноварной подрумянкой и киноварной притинкой по краю формы на шею и вдоль формы пальцев. Пробела на лице и руках положены тонким слоем растушевки в виде неравных плоскостей. Мафорий розово-коричневый, глубина складок прописана широкой темной линией. Нижний край мафория отмечен черной линией с притенением и белильной линией. Кайма мафория у лика оранжевого тона (киноварная) с рядом мелких жемчужин. Звезды на плечах с длинными лучами написаны белилами. Платье и чепец серо-синие, по краю формы руки

ниже локтя проложены широкие темные притенения, переходящие в штриховку. Пробела крупные, плотные, имеют вид трапеций и треугольников, переходят в лучеобразную штриховку, на рукавах и чепце образуют орнаментальную форму. Кайма рукава двойная, охристая, с двумя рядами жемчужин.

Фон и нимб светло-желтые (аурипигмент), поля розовые с широкой киноварной опушкой, нимб двойной, очерчен серой и киноварной линией, надпись киноварная: **МР** ❖ **У**.



«**Иоанн Предтеча**». В позе и жесте моления, локти и кисти рук поставлены горизонтально, пальцы левой руки выходят на поле иконы. Лик Иоанна с небольшими устами и тонким носом, глаза крупные, нижнее веко как бы опало, приспущено. Вохрение розовое по оливковому санкирию, пробела положены тонким слоем. Пряди бороды нанесены легко, коричневым тоном по санкирию. Волосы написаны по коричневой основе разбеленными мазками коричневого тона, пряди обрисованы темной линией; отдельные тонкие пряди-«кустики» волос выступают по абрису головы.

Облачен в серо-зеленый гиматий. По контуру фигуры широкие притенения в виде черной штриховки и опись широкой черной линией. Глубина складок изображена черной линией. Пробела положены свободным мазком, образуют овалы с отходящими лучеобразными линиями, трапеции и треугольники с продолжающимися линиями.

Фон и нимб светло-желтые, поля розовые с киноварной опушкой. Нимб очерчен двойной линией, серой и киноварной, надпись красная: **ΑΓ** | **ΙΩ//С ΠΡ** | ].

*Иконография.* Иконы являются частью полуфигурного деисусного чина, тип которого распространен в русском искусстве XIV–XV вв.<sup>3</sup>

Особенностью данного чина является взгляд святых, направленный на зрителя, что нехарактерно для изображений Богоматери и Иоанна Предтечи в русских деисусных чинах XV в., но встречается в древнейших русских памятниках — «Деисус» первой трети XIII в. в ГТГ<sup>4</sup>. Взгляд на зрителя и поднятая вверх левая рука Богоматери, как на иконе из Ободова, являются признаком особого иконографического типа Богоматери Агиосоритиссы или Халкопратиссы, т. е. происходящей из храма Св. Раки, придела Халкопратийского храма в Константинополе<sup>5</sup>. Изображение Агиосоритиссы было распространено в Византии на таких сугубо личных предметах, как печати VII–XII вв., на некоторых из них читается надпись: «Н ΑΓΙΟΣΟΡΙΤΙΣΑ»; на мозаичных, эмалевых и живописных иконах XII–XIV вв. Изображения Богоматери в молении на этих памятниках ростовые и посные, в повороте вправо и влево, при этом взгляд Богоматери чаще всего направлен на зрителя<sup>6</sup>. Древнейшие повторения этого образа входят в деисусные композиции: в мозаиках VII в. в солунской церкви Димитрия Солунского и IX в. в римской церкви Санта Прасседе<sup>7</sup>. Римский памятник, где данная композиция является частью декорации погребальной капеллы матери римского папы Пасхалия I, заказчика мозаик<sup>8</sup>, как и последующие во времени позволяют говорить об обетном значении образа Богоматери Агиосоритиссы в Деисусе, выражающего идею заступничества за

некоторое конкретное лицо<sup>9</sup>. В XIV в. переданная не совсем точно иконография Агиосоритиссы известна в иконных деисусных чинах на Афоне: чины Хиландарского монастыря<sup>10</sup> и собора Протата<sup>11</sup>.

В русском искусстве икону «Богоматерь Боголюбская» 1158 г. можно считать списком с «Богоматери Халкопратиссы»<sup>12</sup>. Богоматерь Агиосоритисса широко почиталась в Сербии, одному из вариантов ее извода принадлежит сербская икона XIV в. в Успенском соборе Московского Кремля, представляющая собой полуфигурное изображение Богоматери в повороте направо<sup>13</sup>.

Из всех перечисленных изображений Агиосоритиссы наиболее близко ободовской иконе по положению рук ее изображение в памятниках XIII в. и более древних<sup>14</sup>, а по типу лика (округлого, с недлинным носом, с пологой линией бровей) — сербская икона «Богоматерь Агиосоритисса» в Успенском соборе. Возможно, образцом тверскому иконописцу послужило изображение Богоматери на диптихе сербского происхождения, состоящем из икон Христа и Богоматери, представленной в типе Халкопратиссы. Подобные диптихи были распространены в XIII–XIV вв.<sup>15</sup>

Выбор иконографического типа Агиосоритиссы для изображения Богоматери в деисусном чине из с. Ободово говорит об обетном поставлении первоначального храма, которому принадлежали иконы, также может являться данью памяти донатору храма или монастыря, Рождественского или Борисоглебского (см. *Происхождение*).

*Датировка и атрибуция.* В первых публикациях иконы чина датированы концом XIV — началом XV в. [Живопись древней Твери, 1970; Евсева, Кочетков, Сергеев, 1974]. В исследовании А. А. Салтыкова предложено отнести создание икон к первой трети XV в. [Салтыков, 1977]. Г. В. Попов датирует иконы чина первой половиной XV в. с указанием на возможность создания икон в середине XV в. [Попов, 1979].

Стиль икон из с. Ободово имеет сложный генезис. По типу ликов святых, внутренней экспрессии образа Иоанна, последовательному построению объемов (черные тени и обильные высветления по высоте формы), сложно-

му линейному ритму живопись исследуемых икон восходит к общей византийско-балканской традиции позднего XIV в. Г. В. Попов справедливо говорит о сложности расчленения этой традиции [Попов, 1979].

На создание образов чина из Ободова могла воздействовать и традиция русского домонгольского искусства, которая определила крупный размер глаз, их обращенность к зрителю (общий признак большинства домонгольских икон), наличие таких декоративных деталей, как жемчужная обнизь на кайме мафория Богоматери и поручей ее платья. Подобное украшение мафория особенно характерно для икон Ростово-Суздальской земли, связанных с Ярославем: «Богоматерь Великая Панагия» первой трети XIII в. в ГТГ<sup>16</sup>, иконы «Богоматерь Толгская», конца XIII в. в ГТГ<sup>17</sup> и 1314 г. в Ярославском музее-заповеднике<sup>18</sup>. По мнению Г. В. Попова, указанные мотивы могли появиться и как следствие обращения художника к конкретному древнему оригиналу, и как результат «общего интереса Твери к древним традиционным формам» [Попов, 1979].

Собственно тверскими чертами стиля икон из Ободова являются графический прием передачи объема фигур, его обобщенность и, одновременно, расчлененность множественностью неглубоких складок, активность светового потока, несколько жесткий геометризм пробелов.

Хрупкость формы на ободовских иконах, тонкое изящество рисунка в деталях (руки, шея Богоматери), как и прозрачность живописных слоев в письме ликов характерны для отдельных тверских памятников второй четверти XV в. несмотря на иной стиль их живописи в целом: фрески второй четверти XV в. церкви с. Городня, где к тому же тип лика Иоанна Предтечи близок нашей иконе<sup>19</sup>; отдельные праздники тверского иконостава второй четверти XV в. (так называемого кашинского), такие, как «Сретение» и «Богоявление»<sup>20</sup>. Хрупкость формы изображений из Ободова отражает общее развитие стиля русского искусства. Эта особенность определяет многие московские памятники середины XV в. — например, «Одигитрия» второй четверти — середины XV в. (в окладе ви-

зантийской работы) в ГТГ<sup>21</sup>. Сохранение отдельных элементов живописи XIV в., что характеризует иконы из Ободова, в русском искусстве можно наблюдать до 60-х гг. XV в. — фрески 1465 г. в Мелетове, где в построении формы использовались приемы письма XIV в., сходные с живописью ободовских икон: крупные плотные лучащиеся пробела в контрасте с широкими черными полосами затенений.

*Л. М. Евсева*

- <sup>1</sup> Об упоминании в материалах XVII в. с. Ободово см. в кн.: Архив Ново-Торжского Воскресенского женского монастыря, 1910. № 97. С. 141. Там же см. о первых вкладчиках монастыря — великом князе Вячеславе (?) и великом князе Василии Ивановиче (№ 114. С. 179—186).
- <sup>2</sup> О Борисоглебском монастыре в Торжке см.: *Зверинский*, 1895. Ч. 2. № 1118.
- <sup>3</sup> Подробный перечень памятников см.: *Попов*, 1979. С. 276.
- <sup>4</sup> Государственная Третьяковская галерея, 1995. № 13. С. 65—66.
- <sup>5</sup> *Лихачев*, 1911. С. 56.
- <sup>6</sup> Там же. С. 57—58.
- <sup>7</sup> *Кондаков*, 1915. Т. 2. С. 297. Рис. 228.
- <sup>8</sup> *Маттае*, 1967. Таб. 200.
- <sup>9</sup> *Кондаков*, 1914. Т. 1. С. 334; см. также: *Der Nersessian*, 1960. P. 71—86.
- <sup>10</sup> *Mylonas*, 1974. Pl. 17.
- <sup>11</sup> *Кондаков*, 1914. Т. 1. Рис. 176.
- <sup>12</sup> *Лихачев*, 1911. С. 60. Публикацию иконы см.: *Живопись домонгольской Руси*, 1974. № 5.
- <sup>13</sup> *Искусство Византии в собраниях СССР*, 1977. Т. 3. № 961.
- <sup>14</sup> Икона Богоматери Агиосоритиссы XIII в. в ризнице собора во Фрейзинге. См.: *Попов*, 1979. С. 276.
- <sup>15</sup> *L'art byzantin — art européen*, 1964.
- <sup>16</sup> Государственная Третьяковская галерея, 1995. № 15. С. 68—70.
- <sup>17</sup> Там же. № 39. С. 107—108.
- <sup>18</sup> *Розанова*, 1973. Репр. 13.
- <sup>19</sup> *Попов*, 1979. С. 105.
- <sup>20</sup> Там же. С. 413—414.
- <sup>21</sup> *Попов*, 1975. Ил. 9.

#### *Выставки*

1969—1970 Москва; 1972 Москва; 1978 Париж.

### Литература

- Живопись древней Твери, 1970. С. 19 (№ 8);  
 Попов, 1970. С. 318. Примеч. 29; Вагнер, Тихомирова, Куклес, 1972. С. 94. Ил. 2; Евсева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 21. Табл. 15; Салтыков, 1977. С. 188–193. Ил. с. 189, 191; Попов, 1978. С. 191; Chefs-d'oeuvre de l'art russe restaurés, 1978. № 9 («Богоматерь»); Попов, 1979. С. 123–128, 275, 278. Ил. с. 191, 384, 385; Салтыков, 1981. Ил. 15, 16, 21, 22; Попов, 1993. С. 26–27, 245. Репр. 16–19.

## 4. Богоматерь Владимирская



Первая половина XV в.  
 Тверь  
 88,5 × 63,5  
 КП 1587

*Происхождение.* Вывезена экспедицией музея из с. Млево Удомельского района Тверской области в 1971 г. Из Карельского Сельца, расположенного в 12 км от Млева, происходят две тверские иконы деисусного чина (*кат. № 20*) и икона «Сошествие во ад», новгородско-поволжская по стилю (*кат. № 39*),

все три второй четверти — середины XVI в., принадлежали одному иконостасу.

Земли по верхнему течению р. Мсты, где расположено село, в древности являлись исконно новгородскими: Спасо-Гергиевский Млевский погост (ныне с. Млево) входил в Бежецкую новгородскую пятину<sup>1</sup>. С сопредельными тверскими землями Бежецкая и Деревская (занимавшая противоположный берег р. Мсты) пятинны сообщались через волок Вышний Волочек и р. Тверцу. Этот водный путь был основной дорогой, соединявшей Новгород с землями Северо-Восточной Руси<sup>2</sup>.

В XV–XVI вв. Спасо-Георгиевский погост известен как место проведения крупных торгов, где новгородцы встречались с выходцами из Суздаля и Москвы<sup>3</sup>. На противоположном берегу р. Мсты в древних документах указан рано упраздненный Троицкий монастырь<sup>4</sup>, местное предание говорит и о другом, женском монастыре, расположенном недалеко от погоста<sup>5</sup>. В церквах с. Млево еще в прошлом веке сохранялись памятники искусства XV в. Древнейшим из них является серебряный ковчег-мошевик 1414 г. с надписью, сообщающей о времени его создания и принадлежности сыну последнего нижегородского князя Даниила Борисовича Ивану<sup>6</sup>. Ковчег местной нижегородской работы является вместилищем золотого креста XIV в., а также реликвий и мошей, почитаемых в новгородско-суздальских землях<sup>7</sup>. С. В. Максимов, составивший историко-географическое описание Погоста, сообщает о нахождении в местной каменной сельской церкви, над западными входными дверьми иконы «Спас Нерукотворный», исполненной, согласно записи на ней, «...при великом московском князе Василии Васильевиче, при новгородском архиепископе Евфимии и новгородском посаднике Аврааме Степановиче повелением раба Божия Савелия»<sup>8</sup>. Эта икона являлась, таким образом, новгородским произведением, исполненным между 1426–1458 гг.

Древние памятники из Млева свидетельствуют об активной культурной жизни этого торгового села в первой половине XV в. и его связях не только с центром новгородских земель, но и нижегородско-суздальских.

*Реставрация.* В процессе реставрации, работу ведет С. Н. Ратников в мастерской музея.

*Основа.* Состоит из двух разновеликих липовых досок, по более широкой из них проходит длинная сквозная трещина. Две встречные врезные шпонки, почти не выдаются над поверхностью.

*Сохранность.* Первоначальная живопись раскрыта от поновительских записей на ликах Богоматери и младенца Христа, на верхней части фигуры младенца и его правой руке, на части хитона у его правой ноги, раскрыты также левая рука Богоматери и ее мафорий. Поверхность иконы имеет выпады грунта по стыку и трещине досок, вставки грунта по всей поверхности, мелкие выпады грунта и красочного слоя, потертости.

На обороте следы левкаса с плохо различимыми фрагментами живописи (орнамент?). По мнению реставратора иконы С. Н. Ратникова, данный грунт положен в XVIII в.

*Описание.* Полуфигурное изображение Богоматери с младенцем на правой руке, который прикин ликом к ее щеке. Правая рука младенца на груди Марии, левой он обхватил шею матери поверх мафория. Ножки покрыты гиматием до лодыжек, левая подогнута, так что видна ступня. Головы фигур довольно крупные, с высоким очерком мафория на чепце Марии и пышных волос Христа. Лики с большими глазами и маленьким ртом, брови широкие, носы с широкой верхней гранью. Нижние веки выделены как самостоятельные серповидные объемы, верхние веки при этом обозначены чередующимися широкими линиями санкиря и вохрения. В живописи ликов ясно различимы мазки кисти: розовая охра проложена по яркому зеленому санкирию. Губы киноварные, верхняя яркая, тень над ней проложена сверху. Белильные движки дугообразной формы, в меру интенсивные, идут по форме скул и лба. Мафорий Богоматери вишневого, чуть разбеленного тона, его кайма написана розовой охрой с полосами аурипигмента, по внутреннему краю проставлены белильные точки, изображающие жемчуг. Звезда на мафории написана аурипигментом, ее форма составлена из цветков крина и ромбов.

Складки мафория крупные, мягко очерчены, глубина их передана темной широкой полосой, гребни — свободными мазками тонированных белил. Чепец и рукав платья синие, с яркой геометрической пробелкой в виде ромбов, по охряной прошве рукава — мелкие «жемчуга». Гиматий младенца написан розовой охрой с вишневой разделкой. Следы золотого ассиста. Перевязь синяя, с косой штриховкой неровно тертыми, как бы мерцающими белилами. Фон золотой. Нимбы и поля украшены вдавленным в левкас рисунком в виде крупных листованных побегов, перекрестие нимба Христа оставлено гладким. Верхняя и нижняя опушь широкая, киноварная. Надписи крупные, буквы простых форм:  $\overline{\text{MP}} \Phi \Psi$ . По основным линиям изображения проложена неглубокая грубая графья.

*Иконография.* Повторены иконография и, приблизительно, размер византийской иконы «Богоматерь Умиление» начала XII в., почитавшейся как чудотворная и сохранявшейся в Успенском соборе г. Владимира с XII по XV в. (первоначальный размер 78 × 55 см, размер с надставками основы, видимо, связанными с поновлением иконы в начале XV в., 100 × 70 см)<sup>9</sup>. Владимирская икона была двусторонней: на ее обороте сохранилось изображение XV в. — Престола Уготованного с орудиями страстей<sup>10</sup>, вероятней всего, повторяющее более древнюю живопись. Распространение иконографии Богоматери Владимирской связано с 1395 г., когда икону приносили в Москву для защиты города от войск хана Тамерлана. Наиболее ранние московские списки владимирской святыни: около 1408 г. во Владимире (Владимирский музей)<sup>11</sup>, первой четверти XV в.<sup>12</sup> и первой трети XVI в. (около 1514 г. или 1518/1519 г.)<sup>13</sup> в Успенском соборе Московского Кремля — сохраняли размер оригинала с надставками нач. XV в. Отличительной особенностью этих икон является точное повторение композиции оригинала и, в частности, жеста младенца, охватившего шею Марии под ее мафорием, так что левый рукав его золотистого хитона показан на фоне подвоя, а пальцы его левой руки видны касающимися шеи матери справа. Схожи эти списки и по цвету одеяний Христа: охристых, разделанных золотым ассистом и синим

клавом и перевязью — так же, видимо, повторяющем цветовую схему оригинала. Данный извод Богоматери Владимирской получил широкое распространение в XV и XVI вв., преимущественно в московских памятниках<sup>14</sup>. Одновременно в московском и владими́ро-суздальском искусстве раннего XV в. известны и менее точные списки древнего оригинала: икона в ГРМ<sup>15</sup> и образ из суздальского Покровского монастыря во Владимиро-Суздальском музее<sup>16</sup>, обе небольшого размера. Младенец изображен здесь охватившим шею матери поверх ее мафория, его левая рука при этом не видна. Клав и перевязь на одеяниях Христа здесь красные, на суздальской иконе его хитон зеленый. Среди московских памятников XV в. известен и промежуточный вариант: левая рука младенца заведена за мафорий, но его пальцы лежат на шее Марии справа — это иконы в Троице-Сергиевом монастыре первой трети XV в. (ризница)<sup>17</sup> и конца века (Троицкий собор)<sup>18</sup>. Цвета клава и перевязи здесь синие. Вкладная икона ризницы украшена современным живописи окладом тверской работы и, видимо, бытовала в Твери<sup>19</sup>. Оба эти менее точные относительно оригинала иконографические варианты были известны и в XVI в., но не имели широкого распространения<sup>20</sup>. На иконе ЦМиАР левая рука младенца охватывает шею Марии поверх мафория и не видна справа, т. е. иконография соответствует малораспространенным и недостаточно точным спискам с «Богоматери Владимирской». Однако синий цвет клава и перевязи одеяний Христа связывает памятник ЦМиАР с основным иконографическим вариантом. Икона ЦМиАР позволяет говорить о сохранении в ней функций оригинала как выносной иконы, так как оборот исследуемого памятника, по-видимому, имел в древности живописное изображение.

*Датировка и атрибуция.* Типология ликов Христа и Богоматери на иконе ЦМиАР сопоставима из названного круга икон-списков «Богоматери Владимирской» только с произведением суздальского музея: большие глаза, широкие брови, крупный нос и маленький рот. Лик Богоматери и на иконе суздальского музея, и на иконе ЦМиАР можно считать при этом одинаково измененным по своему типу

относительно оригинала, и в этих изменениях ошутимо влияние палеологовского искусства, хотя и понятого весьма приблизительно. Однако обе иконы сохранили от своего прототипа крупный размер глаз и экспрессию их взгляда, что не характерно для московских списков «Богоматери Владимирской». Удлиненный лик младенца Христа на иконе ЦМиАР является более близким по своему типу образу на самой древней владимирской иконе, чем изображение младенца на суздальском памятнике. Оба младенческих лика далеки по абрису и пропорциям от изображений Христа в московских списках владимирской иконы, обычно по-детски округлого, с коротким носом. Все эти данные говорят о том, что образцом для иконы ЦМиАР, как и суздальского памятника, послужили не московские произведения, а списки «Богоматери Владимирской», связанные, вероятней всего, с ростово-суздальской культурой XIV в. и исполненные до поновления оригинала в начале XV в.

Наполненная активная форма ликов на иконе ЦМиАР, их мазковое письмо, контраст яркого зеленого санкиря и розового вохрения можно признать характерным для русской живописи первой половины XV в., как и глубокие подвижные тени, и органичные объемам, скругленные движи белил. Конструктивность формы, ее своеобразная скульптурность, геометризм графических деталей памятника ЦМиАР говорят о возможности его тверского происхождения. Сходную пластику ликов со сгущенными тенями и розовыми светящимися вохрениями можно наблюдать в иконе «Богоматерь» из Ободова. Жесткой форме серповидных подглаз и обрисовке верхних век двумя розовыми линиями, как на исследуемом памятнике, близко исполнение глаз на тверских иконах так называемого Анисимовского чина первой половины — середины XV в. в ГТГ, а также на дверях иконостаса с изображением архангелов в том же собрании<sup>21</sup>. Определенную близость цветового решения одеяний и приемов обозначения их драпировок икона из Млева имеет с первой выносной из с. Васильевское первой четверти XV в. (*кат. № 1*): в обоих памятниках по вишневому, чуть разбеленному тону мафория Богоматери проложены широкие, свободно выписанные темные полосы, обозначающие

глубину складок, более условные драпировки оранжевого гиматия младенца показаны вишневыми линиями и золотом. Жесткие геометрические линии разделки с яркими ромбовидными пробелами на рукавах синего платья Марии, как на иконе ЦМиАР, находим опять же в иконе из с. Ободово. Украшение мафория и рукавов платья рядом жемчужин в виде белильных точек и золотистые звезды мафория, составленные из форм в виде цветка крина, также имеют аналогии в названных тверских произведениях: жемчужины — в иконе из Ободова<sup>22</sup>, звезды — на иконах Богоматери из Васильевского и богородичной иконе Анисимовского чина<sup>23</sup>.

По сравнению с указанными тверскими произведениями формы на исследуемой иконе более грубоватые, рисунок менее точен. Живопись иконы явно связана с периферийной тверской мастерской, возможно, вобравшей в свое искусство художественные тенденции разных художественных центров. Помимо такого источника, как провинциальная владимиро-суздальская культура, в иконе ЦМиАР наблюдаются определенные заимствования из новгородского искусства: цированный орнамент в виде лиственных побегов на нимбах и полях, их свободный рисунок характерны для новгородских икон первой половины XV в. и сравнимы с иконами деисусного чина первой трети XV в. из надвратной церкви Новгородского Детинца<sup>24</sup>.

Данная характеристика живописи памятника отвечает возможным особенностям художественной деятельности провинциальной тверской мастерской, расположенной в землях, пограничных с новгородскими владениями по верховью р. Мсты. Через Спасо-Геогиевский Млевский погост, имевший непосредственные связи с Великим Новгородом и нижегородско-суздальскими землями, могло произойти знакомство тверского художника как с нижегородско-суздальским списком «Богоматери Владимирской», так и с художественными особенностями новгородских икон.

*Л. М. Евсеева*

<sup>1</sup> *Неволин*, 1863. С. 189, 197. Прилож.

<sup>2</sup> *Максимов*, 1910. С. 3–48.

<sup>3</sup> Там же. С. 20; Новгородские писцовые книги, 1910. Т. 6. Стб. 567.

<sup>4</sup> *Максимов*, 1910. С. 22–23.

<sup>5</sup> Там же. С. 41–48.

<sup>6</sup> Ковчег-мошевик приобрел у местного клира князь А. А. Ширинский-Шихматов, известная коллекция которого находилась в тверском имении князя Островки. В дальнейшем ковчег был поднесен Ширинским-Шихматовым великому князю Сергею Александровичу и по смерти последнего хранился в великокняжеской усыпальнице в Чудовом монастыре Московского Кремля (см.: *Степанов*, 1909. С. 153–159. Табл. XXXIX. № 2), в настоящее время ковчег вошел в собрание Оружейной палаты музея «Московский Кремль» (№ 13366).

<sup>7</sup> *Рыбаков*, 1948. С. 625; *Рыбаков*, 1949. С. 189; *Николаева*, 1971. С. 33–34 (№ 4).

<sup>8</sup> *Максимов*, 1910. С. 23.

<sup>9</sup> *Антонова, Мнева*, 1965. Т. 1. № 5. С. 58–64; Живопись домонгольской Руси, 1974. № 7. С. 46–50.

<sup>10</sup> Там же. С. 60 и 7 соответственно.

<sup>11</sup> *Смирнова*, 1988. № 98. С. 279. Здесь же полная библиография по памятнику.

<sup>12</sup> *Толстая*, 1979. С. 28. Ил. 86.

<sup>13</sup> Там же. С. 32. Ил. 87; *Смирнова* 1988. № 163. С. 298. Здесь же литература о памятнике.

<sup>14</sup> Например, вкладные иконы XV–XVI вв. в ризнице Троице-Сергиевой Лавры (СИХМЗ). См.: *Николаева*, 1977. № 107, 120, 121, 143, 165.

<sup>15</sup> *Смирнова*, 1988. С. 278. Репр. 95, 97. Здесь же литература о памятнике.

<sup>16</sup> *Сокровища Суздаля*, 1970. С. 34.

<sup>17</sup> *Николаева*, 1977. № 103. С. 77–78.

<sup>18</sup> Там же. № 72. С. 26.

<sup>19</sup> *Рындина*, 1979. № 9. С. 557–560.

<sup>20</sup> *Салтыков*, 1981. Ил. 82.

<sup>21</sup> *Попов*, 1979. № 10, 11. С. 394–396.

<sup>22</sup> Подобный декор мафория Богоматери можно считать характерным и для икон ростово-суздальской традиции (см. *кат. № 3, Датировка и атрибуция*).

<sup>23</sup> См.: *Евсеева, Кочетков, Сергеев*, 1974. Табл. 33. Форму крина в звезде на мафории также можно считать характерной для ростово-суздальской традиции, ее можно указать во всех трех ярославских Толгских иконах XIII–XIV вв., на деисусной богородичной иконе второй половины XV в. из церкви Димитрия Солунского в Угличе (*Розанова*, 1970. Репр. 107), на иконе «Умиление (Толгская Подкубенская)» XV в.



(Николаева, 1977. № 108). В новгородских памятниках XIV–XV в. звезда, как правило, составлена из ромбов и кругов, в московских встречается и форма крина.

<sup>24</sup> Смирнова, 1976. № 25. С. 342–343.

#### Литература

Сергеев, Барская, 1984. С. 276; Евсеева, 1996. С. 77–78.

## 5. Никола Чудотворец



XV в.  
Тверь  
128 × 85  
КП 20

*Происхождение.* Передана в МиАР из Калининского краеведческого музея в 1964 г., принадлежала ранее дореволюционному Тверскому музею, время поступления в который неизвестно<sup>1</sup>. На основании церковных описей и инвентарных книг Тверского музея

Г. В. Попов предлагает предположительно идентифицировать памятник с иконой «Николай Чудотворец» той же иконографии и близкого размера, происходящей из Сретенской церкви в Твери, где помещалась в приделе Космы и Дамиана [Попов, 1979].

*Реставрация.* В основном раскрыта в реставрационной мастерской музея В. В. Брягиным в 1965 г., когда был оставлен охряной фон XVIII в. Удаление данной записи на фоне, завершение расчистки медальонов со Спасом и Богоматерью произведено К. Г. Тихомировой в 1973 г.

*Основа.* Состоит из трех липовых досок. Шпонки врезные, поздние.

*Сохранность.* Доска с оборота частично стесана (видимо, снята обуглившаяся часть древесины). Во всю высоту иконы врезаны во время поновительских работ в XVIII–XIX вв. деревянные «карасики». Частичная дублировка доски в нижнем левом углу.

На обнаженной поверхности доски на лицевой стороне (выпад грунта в нижней части иконы) и на обороте следы ожога древесины. Выпады грунта по центру иконы. Крупные вставки грунта в левой части, частично затрагивают изображение Христа. Сильная потеря верхнего слоя живописи на лице, руках и омофоре, почти полностью утрачены пробела и лессировки. Светло-голубой фон сохранился в небольших фрагментах, в том числе и вокруг изображения Спаса. По контуру головы Николы фрагменты авторского золота, так же у головы Богоматери. Мазки розовой краски в медальоне Спаса принадлежат слою записи: местами лежат на вставке. Орнаментация крышки Евангелия относится к XVIII в., фрагменты авторского золотого ассиста в верхнем левом углу. Живопись тонирована при реставрации, с частичной правкой рисунка: правая рука, фрагменты одежды в нижней части полуфигуры, наружный край обреза Евангелия. На крестах омофора по старым очертаниям оставлен слой потемневшей олифы: авторской живописи на крестах не сохранилось.

*Описание.* Полуфигурное фронтальное изображение Николы Чудотворца. Правая

рука в жесте двуперстного благословения, левая поддерживает кодекс Евангелия. По сторонам головы медальоны с полуфигурами Спаса с Евангелием и Богоматери с омофором.

Пропорции полуфигуры чуть вытянутые. Лик Николы имеет высокий куполообразный лоб, глубоко посаженные глаза с крупными веками. Санкирь личного зеленоватый, светлый, положен тонким слоем; вохрения коричневато-розовые, сплавленные. На лбу остатки пробелки в виде белильной растушевки.

На Николе коричневая фелонь и светло-желтый омофор, образующий мягкую куполообразную складку в изгибе локтя. Кайма у ворота и поручи подризника желтые с золотым ассистом. Фелонь ложится мелкими неглубокими складками, их глубина намечена темной линией, верхняя грань обильно покрыта сизоватыми белильными заливками и линиями, образующими лучеобразные геометрические формы.

Кодекс Евангелия вытянут по вертикали, обрез красный, крышка темно-желтая с золотым ассистом (см. *Сохранность*). Нимбы золотые, фон светло-голубой, медальоны с полуфигурами Христа и Богоматери того же цвета, их окружности выведены белильной линией. Спаситель в красно-коричневом хитоне и синем гиматии, Богоматерь в коричневом мафории с обильной золотой разделкой, чепец синий.

*Иконография.* Относится к наиболее распространенному типу изображения Николы Чудотворца, епископа г. Миры в малоазийской Ликии (см. *кат. № 1*). Изображение левой руки, поддерживающей Евангелие, не покрытой омофором или фелонью, редко в иконах святителя. Один из древнейших примеров в византийском искусстве — икона X в. в монастыре Св. Екатерины на Синае<sup>2</sup>, в русском искусстве — новгородская икона «Никола» 1294 г. мастера Алексея Петрова<sup>3</sup>. В исследуемом памятнике положение и драпировка руки святителя с Евангелием близки устоявшейся иконографии этого мотива в изображениях Спаса, в том числе и в тверских памятниках: «Спас» первой половины — середины XIV в. в ГТГ<sup>4</sup>. Можно предположить, что за-

имствование при изображении Николы иконографического мотива икон Спаса является отражением особого почитания Николы, уподобления его Христу.

Наиболее древнее на Руси изображение никейского чуда, когда в доказательство правоты Николы, обличившего ересь Ария на I Вселенском соборе в Никее и лишенного за то епископского сана, Спас и Богоматерь возвращают ему в темнице знаки епископского достоинства, Евангелие и омофор<sup>5</sup>, — уже названная икона 1294 г. Алексея Петрова. Представление Спаса и Богоматери в виде полуфигур, вписанных в круг (сферу), распространилось в русской иконописи со второй половины XV в.<sup>6</sup>

*Датировка и атрибуция.* В каталоге выставки 1970 г. и в издании Л. М. Евсеевой, И. А. Кочеткова, В. Н. Сергеева икона датируется началом — первой четвертью XV в. Г. В. Вздорнов [Вздорнов, 1970] относит ее к XV в., не уточняя датировку. Г. В. Попов в своей первой публикации по тверской живописи [Попов, 1970] называет временем создания памятника первую половину XV в., в последующей работе [Попов, 1979] расширяет это время до середины XV в. Исследователь отмечает стилистические параллели живописи «Николы» в иконах деисусного, праздничного и пророческого рядов тверского иконостаса второй четверти — середины XV в. (так называемого кашинского)<sup>7</sup>.

Созерцательный образ Николы на исследуемом памятнике был создан под влиянием московского искусства первой половины XV в., достаточно хорошо известного в Твери. Сохранились многочисленные данные о художественных контактах в XV в. Москвы и Твери<sup>8</sup>. В первой половине XV в. из Москвы в Тверь могли переселиться отдельные московские живописцы: Тверь переживала в эти годы политический и культурный подъем, Москва во второй четверти столетия лишилась размахом своей художественной жизни из-за княжеских распри.

Л. М. Евсеева

<sup>1</sup> Установлено Г. В. Поповым [Попов, 1979]. См.: ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. № 291. Л. 54 (опись 1903 г.).

- <sup>2</sup> Смирнова, 1976. С. 170–174 (№ 5). Ил. с. 274.  
<sup>3</sup> Попов, 1979. № 2. Ил. с. 376.  
<sup>4</sup> Успенский, 1982. С. 16. Ил. III.  
<sup>5</sup> Anrich, 1917. S. 339.  
<sup>6</sup> Новгородские иконы «Никола с клеймами жителя» второй половины — конца XV в. во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, «Никола поясной» конца XV в. в ГРМ. См.: Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 332. Ил. с. 482. № 70. С. 332. Ил. с. 537.  
<sup>7</sup> Попов, 1979. № 14, 15, 16. С. 290–304.  
<sup>8</sup> Попов, 1975. С. 25–36.

#### Выставки

1969–1970 Москва; 1975–1976 Москва.

#### Литература

Взорнов, 1970. С. 358. Ил., с. 359; Живопись древней Твери, 1970. С. 20 (№ 10); Попов, 1970. С. 339–340. Ил. 341; Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 26–27; Попов, 1979. С. 145, 289–290 (№ 13). Ил. 402–403; Попов, 1993. С. 259. Репр. 87, 88.

## 6. Троица Ветхозаветная



Мастер Паисий  
 1484–1485 гг.  
 Тверь  
 152,5 × 119,5  
 КП 4464

*Происхождение.* Из первоначального Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря, где находилась в местном ряду иконостаса<sup>1</sup>. Вывезена экспедицией МИАР в 1954 г.<sup>2</sup>.

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской ЦМИАР. В 1954–1955 гг. несколько пробных расчисток сделано И. Е. Брягиной, в 1967–1968 гг. работа по раскрытию древней живописи продолжена К. Г. Тихомировой, закончена И. В. Ватагиной в 1975 г. Во время реставрации было удалено с поверхности иконы от одного до трех слоев записей, лежащих неравномерно. Последняя запись была выполнена артелью Н. М. Сафонова в 80-х гг. XIX в. при поновлении икон собора.

*Основа.* Состоит из четырех липовых досок, две врезные шпонки.

*Сохранность.* При «поновлении» 1880-х гг. были смыты верхние живописные слои: верхний слой вохрений в живописи личного, пробела на одеждах. Синие и коричневые цвета на одеждах также пострадали. Наиболее сохранны зеленые и желтые (аурипигмент) краски, золотая разделка, лежащая по большей части на краске с примесью аурипигмента. При последней реставрации на ангельские одежды и горки по утратам были нанесены тонировки. По всей поверхности многочисленные гвоздевые отверстия, являющиеся следами оклада, часть из них залевкашена и тонирована при последней реставрации, частично оставлены чинки XIX в.

*Описание.* Изображение трех ангелов с раскрытыми крыльями, восседающих по сторонам престола. Фигура среднего ангела повернута вправо, позы боковых ангельских фигур почти симметричны, различаясь наклоном головы и положением правых рук.

Торсы и шеи мощные, черты ликов крупные. Личное написано прозрачной розоватой

охрой по оливковому санкирю, объемы носа, век, бровей подчеркнуты коричневой обводкой. Локоны пышной прически обрисованы в виде раковины темно-коричневой краской по более светлой основе, повязки волос синие. Ангельские одежды: хитон среднего и гиматий левого ангела — коричневые, гиматий среднего и хитон боковых фигур — синие, гиматий левого ангела — зеленый. На синем гиматии среднего ангела — голубые пробела. Складки одежд обрисованы протяженными прямыми и изломанными линиями. Крылья оливковые с золотым ассистом.

На престоле три чаши, два круглых хлеба и три треугольных его части. Центральная чаша, с головной тельца, крупнее других, написана охрой, украшена золотым с передачей объема, как бы чеканным, орнаментом; две другие чаши голубые.

На фоне слева — башнеобразные зеленые палаты с портиком перед входом, по сторонам палат спускаются складки красного велюма. В центре верхней части композиции древо с пышной зеленой кроной, справа коричневого цвета гора с двумя отрогами. Поземью снежны является продолжение горы, имеющее внизу по краю композиции невысокий уступ.

Фон и нимбы желтые (аурипигмент), надписи зеленые, поля коричневые с более темной коричневой опушкой.

Надпись на фоне: **СВІАТАІА ТРОИЦА**; в перекрестии нимба среднего ангела: **О УН**.

*Иконография.* В основе — сюжет книги Бытия (гл. 18), истолкованный как явление праотцу Аврааму Святой Троицы, что впервые раскрывается в богослужебной поэзии IX в.<sup>3</sup> и византийской иконографии XI в.<sup>4</sup>

В памятнике из Иосифо-Волоколамского монастыря повторена прославленная икона Андрея Рублева, созданная около 1411 г. или между 1425–1427 гг. как храмовый образ Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря<sup>5</sup>. Предвечный умозрительный образ Троицы на иконе Андрея Рублева выразил всю полноту догматического и евхаристического смысла иконографии Троицы, которую последовательно разрабатывало палеологовское искусство. Художник избрал краткий вариант иконографии, без изображений праотцев, в котором расположение ангельских фигур подчи-

нялось единой круговой композицией. Подобные иконографические схемы были распространены в искусстве дорублевской эпохи на литургических сосудах: круглых створках панатий и днищах панагиаров<sup>6</sup>. Основанием для разработки Рублевым данного краткого и символического по сути варианта иконографии явился тот пласт культуры, который пришел на Русь с учением исихазма, в первую очередь творения автора V в. Псевдо-Дионисия Ареопагита<sup>7</sup>. Убедительность рублевской «Троицы» была такова, что произведение Рублева повторяли на протяжении трех последующих веков.

Икона из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря близка к композиции рублевской «Троицы» по общей схеме. Перекрестие нимба только у среднего ангела в памятнике, возможно, также соответствует рублевскому оригиналу, который к настоящему времени не сохранил этой детали. Наличие трех чаш на престоле, вероятней всего, не связано с «Троицей» Рублева. Более ранними примерами обращения к рублевскому оригиналу являются произведения из ризницы Троице-Сергиева монастыря: двусторонняя, возможно, тверская по исполнению, икона-таблетка в серии аналойных полотенец середины XV в.<sup>8</sup> и шитый покровец «Троица Ветхозаветная с 12 праздниками» второй половины XV в.<sup>9</sup> Они обе отличаются от «Троицы» Рублева формой палат, а таблетка также и формой престола. Оба произведения имеют перекрестие нимба у среднего ангела, пелена также и три чаши на престоле, как и икона из Иосифо-Волоколамского монастыря.

Исходя из общего символического замысла «Троицы» Андрея Рублева, как и иконы мастера Паисия, реалии, изображенные на фоне, можно понимать символически, преобразовательно, как знаки мироздания (палаты), крестного древа (древо), возвышающего духа пустыни (гора). Подобные толкования данных реалий, вне иконографии Троицы, можно встретить у многих византийских и русских авторов средневековья<sup>10</sup>, в том числе у основателя Волоколамского монастыря Иосифа Волоцкого («Удались на гору, сиречь в пустыню...» и т. д.)<sup>11</sup>. Эти знаковые реалии выступают на иконе Паисия, учитывая и изображение перекрестия на нимбе центрального ан-

гела как определенные символы божественных ипостасей: творцом мироздания понимался Бог Отец, распятие на кресте претерпел Бог Сын, творческое и возвышающее начало принадлежит Святому Духу<sup>12</sup>.

В создании иконы можно видеть личное участие Иосифа Волоцкого, заказчика строительства и художественных работ в монастыре, крупного религиозного деятеля своего времени, борвшегося за чистоту вероучения. Иосиф Волоцкий оставил свидетельство высокой оценки личности и творчества Андрея Рублева («преподобного Иосифа Волоколамского отвещение любозарным и оказание вкратце о святых отцев бывших в монастырях иже в Русейи земле сущих») <sup>13</sup>, ему принадлежит ряд сочинений, раскрывающих прообразовательный, догматический и свхарактеристический смысл сюжета Бытия о явлении ангелов праотцу Аврааму, где волоцкий игумен создает словами образ, близкий в деталях рублевскому произведению. Одно из них, «Послание тверскому епископу Вассиану», написано до 1479 г.<sup>14</sup>, два других, «Послание иконописца» и «Слова» о почитании икон<sup>15</sup>, возможно, созданы между серединой 1480-х гг. и 1490 г., т. е. в период подготовки и проведения художественных работ по украшению Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря. Адресатом «Послания иконописцу» предположительно называют Дионисия<sup>16</sup>, возможно, оно предназначено всей артели мастеров, трудившихся во главе с прославленным художником над украшением монастырского собора. «Слова» о почитании икон могут считаться программными для старца Паисия и созданного им произведения.

*Датировка и атрибуция.* «Житие преподобного Иосифа игумена Волоцкого, творение Саввы, епископа Крутицкого», составленное между 1544 и 1554 гг., указывает дату освящения собора Успенского Иосифо-Волоколамского монастыря — декабрь 1485 г.<sup>17</sup>, называя имена художников, работавших над его украшением: «Съверши ея (церковь) и подписа хитрыми живописцы в Русской земли Дионисием и его детьми Владимиром и Феодосием и старцем Паисием, и с ними два братинича Иосифова: старец Досифей и старец Вассиан»<sup>18</sup>. Монастырская опись 1545 г. припи-

сывает икону «Троица Ветхозаветная» в местном ряду собора старцу Паисию<sup>19</sup>, видимо, иноку Иосифо-Волоцкого монастыря «в чине старца». Согласно указанной описи, Паисий в 1495 г. участвовал в написании икон для монастырской церкви Смоленской Богоматери «под колоколы», а в 1503 г. (или вскоре после этого года) писал для собора надгробную икону русского князя Ивана Борисовича, умершего в этом году (прослежено Г. В. Поповым) [Попов, 1979, 206, 208]. В текстах последующего времени, называющих иноков монастыря или мастеров, работающих по украшению монастыря, имя старца Паисия не встречается. Как считает Г. В. Попов, после 1503 г. Паисий либо не работает «по ветхости», либо умирает [Попов, 1979, 208].

Стиль иконы не противоречит датировке иконы 1485 г., в ее живописи последовательно проявляются традиции тверской живописи второй половины XV в. Манера исполнения и колорит иконы, особенно в доличном, генетически близкий живописи икон тверского иконостаса второй четверти — середины XV в. (так называемого Кашинского) [Попов, 1979, 210—211], стилистически исключительного<sup>20</sup>. Типология широких ликов и пропорции грузных фигур на иконе Паисия характерны для тверской живописи XV в. — «Троица» на таблетке из ризницы Троице-Сергиева монастыря.

Г. В. Попов предлагает несколько версий появления тверича Паисия в Иосифо-Волоколамском монастыре, указывая примеры перехода тверских мастеров, мирян и иноков в конце XV — первые десятилетия XVI в. в этот монастырь: данные описи 1545 г. (указания на тверских писцов) и характерная тверская орнаментика отдельных рукописей в монастырской библиотеке [Попов, 1979, 208].

Л. М. Евсеева

<sup>1</sup> Согласно описи Успенского Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г., изданной В. Т. Георгиевским (*Георгиевский*, 1911. Прилож. С. 1); также запискам иеромонаха Нектария (*Нектарий, иером.*, 1889).

<sup>2</sup> Одновременно из Иосифо-Волоколамского монастыря в музей были вывезены следующие иконы: «Богоматерь Одигитрия» 1484—1485 гг. (137 × 110, КП 4451), согласно описи 1545 г.,

- исполненная Дионисием; «Успение» конца XVI в. (151 × 115, КП 4450), заменившая указанную в описи икону Дионисия в местном ряду собора; надгробную икону Иосифа Волоцкого XVI в. (94 × 59, КП 4466 — в процессе реставрации), икону праздничного ряда «Вход во Иерусалим» конца XV — начала XVI в. (72 × 57, КП 737), сохранившую фрагменты первоначальной живописи после ее поновления в XVII в.; «Богоматерь Владимирская-Волоколамская» 1572 г. (109 × 75, КП 4465); 12 крупномасштабных настольных икон 1697 г. работы братьев Потаповых (КП 4457–4463, 4467–4471), также ряд памятников XVIII в.
3. Подобное толкование сюжета: «Древле приимлет Божество единое трипостасное священный Авраам» (Канон службы св. отец, песнь 1) — отлично от более ранней его трактовки, которая отражена в Беседе Иоанна Златоуста на кн. Бытия, где святитель называет явившихся к Аврааму путников «Ангелы и Господь их». См. об этом: *Малицкий*, 1928. С. 36–38.
4. *Малицкий*, 1928. С. 39. Библиографию работ об иконографии «Троицы Ветхозаветной» см.: *Попов*, 1979. С. 309.
5. Обзор мнений: *Антонова, Мнев*, 1963. Т. 1. С. 287. Примеч. 1; *Вздорнов*, 1970. С. 136–140; *Смирнова*, 1988. С. 278.
6. *Малицкий*, 1928. С. 39.
7. *Салтыков*, 1981. С. 16–20 (Б).
8. Датировка Л. М. Евсеевой, см.: *Поствизантийская живопись*, 1995. № 24/8. С. 200–201. По мнению Е. Новосельской, таблетка с изображением «Троицы» исполнена во второй половине — конце XV в. и вся серия «полотенец» из ризницы Троице-Сергиева монастыря разновременна. См.: *Новосельская*, 1990. С. 39–49.
9. *Николаева*, 1969. № 58; *Маясова*, 1971. Табл. 12.
10. Символические толкования древними авторами палат, древа и горы приводит Н. А. Демина в кн.: *Демина*, 1972. С. 63–64.
11. *Казакова, Лурье*, 1955. Прилож. № 17. С. 324.
12. Н. А. Демина по-иному истолковывает символику ангельских изображений и ее связь с эмблематикой фона на иконе Андрея Рублева, привлекая в качестве аналогии икону «Троица» XIV в. в Вологодском краеведческом музее, где сохранились около крайних ангельских фигур надписи на зырянском языке: слева «И Пи» («И Сын»), справа «И Пылтос» («И Дух»). См.: *Демина*, 1963. С. 48–52. Однако исследовательница отмечает, «что точного, раз и навсегда установленного правила для обозначения лиц троицы в иконописи, по-видимому, не было» (*Демина*, 1963. С. 49).
13. ЧОИДР, 1847. № 7. Смес. С. 12.
14. *Казакова, Лурье*, 1955. Прилож. № 11. С. 305–309.
15. Там же. № 17. С. 321, 323–373.
16. *Голейзовский*, 1965. С. 219–238.
17. Житие преподобного Иосифа игумена Волоцкого, творение Саввы, епископа Крутицкого, 1865. С. 323.
18. Там же.
19. *Георгиевский*, 1911. Прилож. С. 1.
20. *Попов*, 1979. С. 296–304. Ил. с. 404–432.

### Выставки

1976 Ленинград.

### Литература

*Нектарий, иером.*, 1887. С. 31; *Георгиевский*, 1911. Рис. 15; Прилож. С. 1 (опись Иосифо-Волоколамского монастыря, 1545 г.); *Попов*, 1979. С. 106–107; *Попов*, 1975. С. 74, 93. Табл. 129, 130; *Попов*, 1977. С. 262. Ил. с. 261; Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий, 1981. № 19; *Попов*, 1979. С. 205–211, 308–111 (№ 18). Ил. с. 207, 209, 434, 435; *Меняйло*, 1991. «Троица» Андрея Рублева, 1981. С. 141. Ил. 43; *Попов*, 1993. С. 262. Репр. 101–103.

## 7. Царские врата. Левая створка. Архангел Гавриил, евангелисты

Вторая половина XV в.

Тверь  
133 × 31,5  
КП 17

*Происхождение.* Происхождение точно не установлено. Переданы в МиАР в 1964 г. из Калининского краеведческого музея, куда поступили из Государственного Тверского музея. По устным сведениям, сообщенным В. Е. Брягиным, Н. Н. Померанцевым и В. В. Робиновым, Царские врата происходят из Успенского Отроча монастыря в Твери. Г. В. Попов на основе ана-



лиза документации Тверского музея считает, что створка Царских врат происходит или из церкви Рождества Богоматери Ямской слободы в Твери или из тверского Дмитровского монастыря, имущество которого в XVII в. было передано в Рождественскую церковь Ямской слободы [Попов, 1979].

*Реставрация.* Пробная расчистка была сделана В. Е. Брягиным в 1948 г. в Калининском краеведческом музее, как отмечает реставратор, «при отборе икон в сарае, предназначенных к истреблению» (реставрационный дневник в ЦМиАР). Раскрыта В. Е. Брягиным в реставрационной мастерской музея в 1965 г. Был снят один слой записи, доски пропитаны восковой мастикой, в торцы вклеены деревянные планки для укрепления трухлявой доски, изъеденной шашелем.

*Основа.* Створка резана из одной липовой доски.

*Сохранность.* По полям навершия и большей части поверхности верхнего клейма грунт выпал до доски. Выпады грунта на лике и фигуре архангела, мелкие выпады грунта на архитектуре. В среднем клейме черный ожог до древесины на подножии Иоанна, вокруг ожога пожелтевший грунт. Мелкие выпады грунта и глубокие царапины по всему клейму. Потертость красочного слоя на горках. Вокруг нижнего клейма на полях выпады грунта доски (нижнее поле и боковые). Внизу композиции и на нижнем поле — черный ожог до доски. Мелкие выпады грунта по всей поверхности. На полях вставки грунта. Отсутствие грунта по всей высоте правого поля с внешней стороны. На открытой поверхности дерева — пять деревянных гвоздей. По границе среза грунта на правом поле проходит вертикальная красная линия. Отсутствие грунта на правом поле, возможно, было изначально: здесь был наложен вертикальный валик на всю высоту створки. По всей поверхности — ломкая мелкая сеть кракелюр.

*Описание.* Узкая створка с однолопастным навершием разделена на три вытянутых по вертикали клейма. Верхнее клеймо — фигура архангела Гавриила из композиции Благове-

шения, изображена в трехчетвертном повороте и широком шаге, правая благословляющая рука протянута вперед. Архангел в голубом хитоне и красном гиматии, свободный его конец развевается перед фигурой. Крыло коричневое с темно-желтой разделкой. На фоне — розовая стена с красным орнаментом и бледно-голубая башня.

Центральное клеймо — «Иоанн Богослов с Прохором на острове Патмос». Иоанн сидит на высоком сиделище, фигура в сложном развороте, лик и правая рука подняты к сегменту небес, откуда нисходят три луча. Левая рука почти касается лица Прохора, одновременно указывая на текст кодекса на коленях ученика. Фигура сидящего Прохора изображена в профиль. На Иоанне голубой хитон и светло-голубой плащ, на Прохоре голубой хитон, плащ красный. Фоном сцены служат два охристых горных отрога с крупными лещадками, обозначенными белилами в виде концентрических прямоугольников, боковые грани горок отмечены красными вертикальными линиями.

Нижнее клеймо — евангелист Лука на сиделище, в трехчетвертном развороте, на коленях раскрытый кодекс, правая рука указывает на текст. Справа стоит юная дева — персонафикация Софии Премудрости Божией, в ее руках раскрытая книга. Она в голубом хитоне с короткими рукавами и красном плаще, такого же цвета одежда у Луки. Цвета архитектуры: бледно-голубая палата с красной крышей, розовая палата с голубой крышей.

Пропорции фигур в клеймах естественные. Головы с широкими лбами, надбровные бугры подчеркнуты, глаза глубоко посажены, веки крупные. В живописи личного санкирь оливковый, вохрения розовые, положены мазком, белильные движки плотные, положены по форме. По округлости формы — приплески киновари, описи ликов и рук — коричневые. Одеяния ложатся многочисленными складками, обозначенными обобщенной спрямленной линией, более темной по тону, чем основной цвет одежд. Нимбы архангела, евангелистов и Прохора «прозрачные», не перекрывающие поверхность горок и архитектуры, с двойным киноварным контуром. Нимб Софии

состоит из красного и голубого ромбов, наложенных друг на друга. Фон светлый, двухслойный: по охре проложен тонкий слой тонированных белил. Позем темно-зеленый. Поля коричневые, по внутренней границе клейм проходит красная линия.

Надписи киноварные по фону клейм:

2 кл. **ΙΩΗ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΉ** Прох | ]

3 кл. **ΛΥΚΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΉ**

**ΠΡΕΜΑΡΟΣΤΉ**//БЖ| ]А

Надписи по белым листам кодексов сделаны черной краской — у Прохора: **ΧΘ ΗΗ**//**ΙΘ Ή Β**; у Луки: **ΩΘ**//**Β**; у Премудрости: **ΡΕΥ ΓΉ** | ].

*Иконография.* Царские врата с однолопастным навершием и небольшой, менее человеческого роста, высотой известны с XIII в.<sup>1</sup> В московском искусстве рублевского круга размер Царских врат увеличивается до высоты человеческого роста, однолопастная форма навершия приобретает большую декоративную выразительность (Царские врата 1425–1427 гг. Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря)<sup>2</sup>, что приводит к распространению в XVI в. трехлопастной формы навершия. В тверском искусстве невысокие Царские врата с простым по форме навершием исполняются до середины XVI в.: спилкок Царских врат первой половины XVI в. из-под Лихославля (см. *кат. № 17*), Царские врата середины XVI в. в тверском Саввине монастыре<sup>3</sup>.

По иконографии исследуемый памятник принадлежит к распространенному в русском искусстве XV в. типу Царских врат с изображением четырех евангелистов в клеймах и Благовещения в навершии, подобно Царским вратам 1425–1427 гг. Троицкого собора. Клейму этих врат, как и другим произведениям московской живописи и миниатюры последней четверти XV — первой четверти XVI в. с изображением Иоанна Богослова, близка композиция тверской створки «Иоанн Богослов на о. Патмос [Попов, 1979, 313]. В миниатюре на данный сюжет в тверской рукописи Евангелия 1478 в.<sup>4</sup>, происходящего из Успенского Отроча монастыря в Твери (Гос. краеведческий музей Татарской АССР. № 8772, между л. 237–238), иконография сцены иная, со стоящим Иоанном Богословом.



Изображение на Царских вратах евангелиста с Софией Премудростью Божией является редким. Второй известный пример также связан с тверским искусством второй половины XV в.: спилок клейма врат с изображением Евангелиста Матфея и Софии Премудрости в ГРМ, где Премудрость представлена без крыльев, с нимбом в виде наложенных друг на друга зеленых ромбов, в позе и жесте, близком изображению на створке ЦМиАР<sup>5</sup>.

Подобный тип персонификации Премудрости, как и сцена ее собеседования с авторами синоптических текстов Евангелия, известен по памятникам монументальной живописи и миниатюры XIV в., как балканским<sup>6</sup>, преимущественно сербским<sup>7</sup> так и русским: фрески 1363 в. церкви Успения на Волотовом поле<sup>8</sup>, миниатюры предположительно московского Евангелия конца XIV в. в Научной библиотеке МГУ (2 Вг 42)<sup>9</sup>. Э. С. Смирнова прослеживает его по новгородским миниатюрам XV–XVI вв., где София изображается за спиной всех трех евангелистов<sup>10</sup>.

Подобная иконография, как и нисхождение божественного света на Иоанна Богослова, выражают мысль о высшем откровении авторам Евангелия. Ромбовидный восьмиконечный нимб Премудрости, восходящий к ранневизантийскому искусству, передает идею вечности<sup>11</sup>. Подобные формы славы и нимбы получают распространение в живописи с конца XIII в. в связи с поисками византийскими художниками выразительных символических форм, способных передать нарастающий мистицизм искусства.

*Датировка и атрибуция.* Датировка створки Царских врат второй половиной XV в. принята большинством исследователей. Г. В. Попов отнес памятник к консервативной по своему стилю группе произведений посадского искусства [Попов, 1979]. В живописи врат сохраняются стилистические признаки XIV в. (вертикальная композиция сцен, почти белый фон, открытая кистевая манера в живописи личного), переплетаясь с художественными приемами XV в., заключающимися в чистом светлом колорите, в соподчиненности элементов композиции, мягкости форм.

Отдельные художественные приемы живописи врат близки миниатюре с изображением евангелиста Матфея в рукописи Евангелия 1478 г., исполненной в тверском Успенском Отроче монастыре: объемность формы при ее жесткой прорисовке, подвижная манера письма ликов. Это подтверждает датировку врат второй половиной XV в. и допускает возможность их исполнения в Отроче монастыре, крупном художественном центре Твери [Попов, 1979].

*Л. М. Евсеева*

<sup>1</sup> Царские врата второй половины XIII в. из с. Кривое в ГТГ. См.: Смирнова, 1976. С. 166–170. Ил. с. 272; Царские врата с изображением Благовещения XIII в. в монастыре Св. Екатерины на Синае. См.: Там же. С. 167.

<sup>2</sup> Николаева, 1977. Репр. 1.

<sup>3</sup> Описаны в кн.: Соколов, 1916, Т. 1.

<sup>4</sup> Рогов, 1960. Рис. 3.

<sup>5</sup> Попов, 1979. С. 315–317. Ил. с. 438.

<sup>6</sup> Meyendorff, 1959. P. 259–277; Радојчић, 1965. С. 11–12, 129–134.

<sup>7</sup> Смирнова, 1994. С. 215–219. Здесь же подробная библиография.

<sup>8</sup> Алпатов, 1977. С. 30, 31, 83–87.

<sup>9</sup> Попова, 1975. P. 120, 121. II. 59.

<sup>10</sup> Евангелие тетр, первая треть XV в. РГБ. Ф. 247. № 147. Л. 11 об., 94 об., 144 об.; Евангелие апракос, начало XVI в. БАН. 13. I. 26. Л. 14 об., 71 об., 192 об. См.: Смирнова, 1994. № 3. Ил. с. 206–208, 226, 228, 229. Тот же тип на новгородской миниатюре первой трети XVI в. на отдельном листе, наклеенном в позднее время на доску (кат. № 54).

<sup>11</sup> Буславев, 1884. С. 191–192; Grabar, 1968. P. 54.

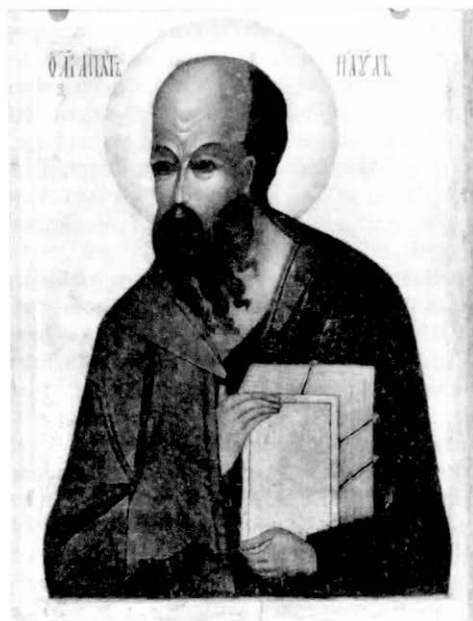
#### *Выставки*

1969–1970 Москва; 1999 Ватикан.

#### *Литература*

Иванова, Куклес, Попов, 1968. С. 32. Ил. с. 33; Живопись древней Твери, 1970. С. 27 (№ 21); Попов, 1970 (А). С. 322. Примеч. 18; Попов, 1970. С. 317, 324, 326–327. Ил. с. 318, вкл. между с. 316–317; Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 37–38. Табл. 51–52; Попов, 1979. С. 177–183, 312–315; Салтыков, 1981. С. 16. Ил. 18, 19; Смирнова, 1983; Попов, 1993. С. 38–39, 263. Репр. 105; Sophia la Sapienza di Dio, 1999. № 100. P. 312.

## 8. Апостол Павел. Из деисусного чина



Конец XV в.  
Тверь  
84 × 59  
КП 994

*Происхождение.* Икона вывезена экспедицией ЦМиАР в 1963 г. из церкви с. Чамерово Весьегонского района Калининской области, куда она была перенесена в последнее время из церкви XIX в. с. Чернецкое того же района<sup>1</sup>. Средник чина, икона «Спас», находится в Тверской картинной галерее (инв. Ж-103, 84 × 60)<sup>2</sup>, куда была передана в 1938 г. из Весьегонского краеведческого музея после его закрытия. В последний «Спас» поступил в 1935 г. из Духовской церкви 1782 г. Ламского погоста под Весьегонском, где были собраны иконы из закрытых в округе церквей<sup>3</sup>. По данным Описи 1903 г. иконы «Спас» в Духовской церкви не было (ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. № 288. Л. 76), как не было и иконы «Апостол Павел» в Успенской церкви с. Чернецкое и в Казанской церкви с. Чамерово (там же,

лл. 100–110)<sup>4</sup>. Икона «Богоматерь» того же чина, находящаяся в частном собрании в Москве, была приобретена в 1990-е гг. через антикварный магазин в Твери<sup>5</sup>.

Деисусный чин, от которого сохранились три иконы, скорее всего, принадлежал какой-либо местной церкви или храму, возможно, древнему Успенскому Ламскому монастырю, входившему в состав Ростовской епархии и известному с XIV в. Монастырь был закрыт между 1735 и 1785 гг.<sup>6</sup>, его древние иконы могли быть вынесены в близлежащие храмы. Вероятна и иная история икон: они могли быть переданы в один из местных храмов из самой Твери или древнего монастыря бывшего Тверского княжества, которые в XVIII в. закрывали в большом количестве<sup>7</sup>. Земля по берегам р. Мологи, левого притока Волги, отошла к Тверской губернии по реформе Петра I в 1718 г., подтвержденной в 1776 г. Екатериной II<sup>8</sup>. Владения Твери по нижнему течению Мологи, близ Веси Егонской, в древности крупного торгового села, в XV–XVII вв. неизвестны. Земли этого края принадлежали Новгороду и Москве. По берегам Мологи и ее притока также располагалось несколько ростовских монастырей (о них см. *кат. № 11, 12*).

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской музея В. О. Кириковым в 1963–1964 гг. В процессе раскрытия удалены частичные прописи и потемневшая олифа.

*Основа.* Состоит из двух липовых досок, две врезные встречные шпонки. Паволока, грунт.

*Сохранность.* Чинки грунта по полям и гвоздевым отверстиям слева от фигуры. Мелкие чинки грунта по всей поверхности, особенно обильные в нижней части Евангелия и на руке апостола. Выпады красочного слоя на пальцах левой руки.

*Описание.* Полуфигурное изображение апостола Павла и в полуобороте влево, держащего Евангелие обеими руками у груди. У апостола высокий лоб, изборожденный складками, глубоко посаженные глаза с тяжелыми веками, тонкий нос. Личное написано плавью, розовой охрой по темно-оливковому санкирию, белильные движки тонкие, мелкие,

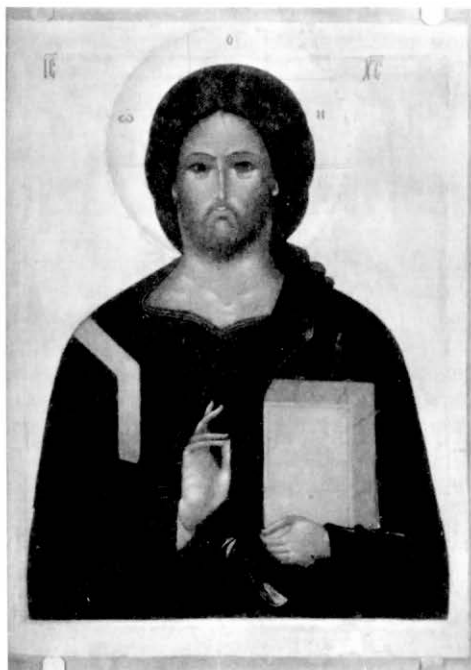


Богоматерь. Из деисусного чина. Конец XV в. Тверь. Москва. Частное собрание.

сгруппированы в виде неровных по очертаниям пятен на скулах, лбу, крыльях носа. По левому виску проложено киноварное притенение. Разделка прядей волос темно-коричневая по коричневой основе, света положены синим тоном.

Гиматий апостола коричневый, хитон, открытый на груди, — синий. Крупная, нависающая над правой рукой, складка гиматия изображена в ракурсе снизу, ее заглубленная грань дана основным тоном, боковые притенены. Глубина средних по величине складок также показана основным тоном, мелкие — отмечена темно-коричневой линией. Верхние грани складок гиматия перекрыты легким слоем белил, образующим формы вытянутых треугольников, с правой стороны фигуры; они тонированы розово-коричневым, с левой — голубоватым тоном. По контуру фигуры проходит полоса притенения и темно-коричневая опись. Евангелие имеет красный обрез, стяннутый застежками. Крышка его охряная с золотым ассистом, по краю мелкие белильные жемчуга.

Нимб двуцветный, притененный по сторонам головы синим и красным цветом, краска плотно проложена по краю нимба и жидко в



Спас. Средник деисусного чина. Конец XV в. Тверь. Тверская картинная галерея.

середине. Фон желтоватой охры, широкая опушь коричневая. Надпись коричневой краской: **Θ ΑΓΙΟΣ ΑΠΛ ΤΉ ΠΑΥΛΉ**.

*Иконография.* Композиция полуфигурного деисуса распространена в иконописи стран византийского ареала в XIV–XV вв. Особенности изображения Спаса в типе Вседержителя в среднике полуфигурного чина, к которому принадлежит исследуемая икона, типология его лика с преуменьшенными чертами указывает на константинопольский образец [Евсеева, 1981, 57]. Изображение Богоматери данного чина с моленным жестом правой руки и прижатой к груди левой является характерным для памятников палеологовского искусства<sup>9</sup>, в этой же иконографической схеме исполнено изображение Марии в полуфигурном деисусном чине 1387–1495 гг. из серпуховского Высоцкого монастыря<sup>10</sup>. Источником иконографии для «Апостола Павла» также являются палеологовские памятники: близкий тип лика Павла, также жест рук, держащих Еван-

гелие — на иконах этого святого в серпуховском чине<sup>11</sup>, также полнофигурном деисусе Феофана Грека 1392–1405 гг. в Благовещенском соборе Московского Кремля<sup>12</sup>.

*Датировка и атрибуция.* В. И. Антонова связывает иконы деисуса («Спас» и «Апостол Павел») с московской живописью XV в. на основании их происхождения из сел Весь Егонская и Чернецкое, принадлежавших к середине XV в. московскому Симонову монастырю. В. Г. Брюсова без аргументации определяет эти иконы как произведения итало-греческих мастеров. Авторы выставки тверской живописи в ЦМиАР относят указанные памятники к живописи Твери второй половины XV в., Г. В. Попов расширяет их датировку до конца XV в. В. Н. Сергеев допускает участие в работе над «Апостолом Павлом» болгарского мастера или использование болгарского образца, так как в надписи иконы, передающей славянскими буквами греческие слова «ΑΓΙΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΥΛΟΣ», необычно окончание слова «ΑΠΟΣΤΟΛΤΉ», что исследователь объясняет как присутствие постпозитивного артикля болгарского языка. Однако в надписях на болгарских средневековых произведениях, по мнению О. А. Князевской, постпозитивный артикль не встречается, она видит в этом окончании местную языковую форму [см.: Попов, 1979, 332].

Иконы деисуса написаны по разному, хотя во всех трех ощутимо влияние позднепалеологовской или даже поствизантийской традиции, особенно в их сгущенном, приглушенном колорите<sup>13</sup>. Живопись «Спаса» наиболее близка поствизантийской манере, где непосредственно используются традиции и приемы константинопольского искусства XV в. [Евсеева, 1981]. Развитая пластика иконы «Богоматерь», каллиграфичность ее рисунка сопоставимы с приемами письма «Спаса», но ее живопись лишена той пульсирующей многоцветности в письме личного и контраста цветных пробелов и черных затенений в исполнении драпировок, которыми отмечен «Спас». «Апостол Павел» написан мастером, находящимся сугубо в русле русской культуры: определяющее значение в его живописи принадлежит линии, последователь-

ное противопоставление света и тени отсутствует. Графически решенная конструкция складок, четкая прорисованность черт лица, как и прядей волос и бороды, являются типичными признаками тверской живописи. Схожая сумрачная тональность колорита, как и сочетание синего и коричневого в цвете одеяний, цветные, холодные по тону, пробела на поверхности коричневых форм, коричнево-розовые яркие карнации характерны и для живописи «Троицы Ветхозаветной» 1484–1485 гг. мастера Паисия (*кат. № 6*). Общая художественная основа развилась в «Троице» в сложный многогранный стиль, вобравший в себя многие качества московской живописи, а в «Апостоле Павле» вычленилась в однозначность художественного решения, придавшую острую выразительность образу. Наиболее вероятно, что сохранившиеся иконы Деисуса исполнены тверскими столичными художниками, повторившими в своей работе с разной степенью точности образцы позднепалеологовской живописи. Все же вероятней, что чин писался в провинции, для заказчика, ценившего цельность и выразительность образа, что наложило отпечаток на художественное решение икон. По мнению Г. В. Попова, авторов икон можно причислить к тверским мастерам, которые после потери Тверью своей самостоятельности в 1485 г. «перебираются не только в исконно московские земли, но и в западнорусские края и на север...» [Попов, 1979, 200].

Л. М. Евсеева

<sup>1</sup> Сведения, полученные экспедицией ЦМиАР в 1963 г.

<sup>2</sup> Попов, 1979. С. 194, 321–325 (№ 23). Ил. с. 195, 442; Евсеева, 1981. С. 56–68. Ил. 22.

<sup>3</sup> Антонова, 1966. С. 195.

<sup>4</sup> Икона «Богоматерь» в позднее время явно находилась отдельно от «Спаса» и «Апостола Павла»: доска опилена в нижней части, по низу широкой полосой идут ромбовидные насечки до грунта (место накладного позднего поля). При реставрации иконы доска была наращена по высоте с 69 см до 82 см (ширина 52 см), живопись раскрыта: одежды Богоматери красно-коричневые, чепец синий, фон густой охры, надписи крупные красные, нимбы двуцветные. Общий колорит иконы, характер живописи и

В. М. из чина издана в 1963 г.

Древнерусская живопись из московских в  
заставных коллекций везет текст — В. Г. Брюсова, в  
составлении каталога приняла участие В. В. Пестрякова

особенно рисунка, мелкий кракелюр красочного слоя, как и размер иконы, и устройство ее доски схожи с иконами Христа и апостола. Несомненно, что «Богоматерь» относилась к тому же деисусному чину, что и «Спас» и «Апостол Павел».

- 4 X *Попов*, 1979. С. 325, прим. 21.  
 6 *Зверинский*, 1895. Т. 3. С. 194.  
 7 Историко-статистическое описание Тверской губернии, 1879. Т. 1. С. 116–117.  
 8 Там же. С. 83.  
 9 Например, икона «Богоматерь Скорбящая» из диптиха последней четверти XIII в. в ГТГ. См.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. № 69. С. 156–157; Византия, Балканы, Русь, 1991. № 2. С. 205–206.  
 10 Государственная Третьяковская галерея, 1995. № 73. С. 161–162; Византия, Балканы, Русь, 1991. № 51/2. С. 230.  
 11 Государственная Третьяковская галерея, 1995. № 77. С. 163; Византия, Балканы, Русь, 1991. № 51/7. С. 230–231.  
 12 *Вздорнов*, 1983. С. 84. Ил. II. 7; Византия, Балканы, Русь, 1991. № 65/7. С. 237–239.  
 13 См. греческие иконы: «Одигитрия» середины XV в. в ЦМиАР (Поствизантийская живопись, 1995. № 16. С. 196); «Воскрешение Лазаря» второй половины XV в. в Эшмолеан Музеум (Talbot Rice, 1959. Fig. 247).  
 14 *Попов*, 1979. С. 200.

#### Выставки

1967 Голландия, Швейцария, ФРГ, Италия; 1967–1968 Париж; 1969–1970 Москва; 1972 Москва; 1991 Москва; 1991, 1995 Москва; 1999 Ватикан.

#### Литература

*Автонова*, 1966. С. 195–198, 202. Рис. 1; *Иванова*, *Куклес*, *Попов*, 1968. С. 36. Ил. с. 37; *Иванова*, 1969. Табл. 14–15; Живопись древней Твери, 1970. С. 27 (№ 22); *Попов*, 1970. С. 344–346. Ил. с. 347; *Брюсова*, 1974. С. 186. Примеч. 30; *Евсеева*, *Кочетков*, *Сергеев*, 1974. С. 21–22. Табл. 16–21; *Попов*, 1979. С. 196–200, 321–325, (№ 23). Ил. с. 197, 443; *Евсеева*, 1981. С. 56–68. Ил. 23; *Сергеев*, 1981. С. 155–156; *Сатыхов*, 1981. Ил. 23; *Попов*, 1993. С. 39, 265. Репр. 117–118; Поствизантийская живопись, 1995. № 26. С. 202–203; *Sophia la Sapienza di Dio*, 1999. № 95. P. 300.

## 9. Троица Ветхозаветная



Конец XV — начало XVI в.  
 Тверь (?)  
 145 × 116  
 КП 106

*Происхождение.* Вывезена экспедицией музея в 1964 г. из Троицкой церкви с. Дивная Гора Угличского района Ярославской области, которая была главным храмом Троицкой Дивногорской пустыни, основанной ростовским митрополитом Ионой Сысоевичем (1652–1691) в 1674 г. Церковь начали строить в 1674 г. и окончили в 1694 г., уже после смерти Ионы. Монастырь числился приписным к Ростовской епархии и был упразднен в 1764 г. <sup>1</sup> По поводу предшествующей истории иконы допустимо предположение, что первоначально она принадлежала угличскому Троицкому монастырю, «что у Николы на Песках», давшему название протекающему через Углич Троицкому ручью <sup>2</sup>. Время основания монастыря неизвестно, его существование прекратилось в 1609 г., когда он был разграблен и сожжен поляками. Троицкий престол был возобновлен в 1761 г., с построением при-

ходского Троицкого Николопесоцкого храма<sup>3</sup>. О его судьбе в XVII в. сведений не имеется. Не исключено, что уцелевшая местная монастырская икона «Троица» сначала была передана в какой-то другой храм Углича, а затем — в возникшую близ города обитель, соименную древнему монастырю.

*Реставрация.* Раскрыта А. В. Кириковым в мастерской музея в 1970 г.

*Основа.* Доска липовая из шести частей, с двумя врезными односторонними шпонками и дополнительным реставрационным креплением «ласточкиными хвостами».

*Сохранность.* Доски стесаны на ширину около 0,5 см вдоль среднего стыка и около 3 см — вдоль нижнего торца. Гвоздевые отверстия от крепления утраченного басменного оклада. Красочный слой потерт. Золото фона и нимбов сильно утрачено. На левом поле контрольный участок с двумя слоями записей и почерневшей олифой.

*Описание.* Три ангела сидят у стола и благословляют приготовленную трапезу. Слева — дом Авраама, справа — гора, на ее склоне — осеяющий среднего ангела Мамврийский дуб. Средний ангел в пурпуровом с синими моделировками хитоне и темном сине-голубом гиматии. Левый ангел в темно-голубом хитоне и пурпурово-лиловом гиматии со светло-синими высветлениями. Правый ангел в синем хитоне и зеленом гиматии. У каждого из них в левой руке красно-коричневый жезл с разветвленным навершием, украшенным жемчужинами. На головах голубые повязки. На ногах черные сандалии. Крылья густого коричневатого-зеленого тона с золотой ассистной прорисовкой и голубыми подкрылками.

Фигуры несколько необычных пропорций: в своей верхней части они выглядят более вытянутыми, чем в нижней. Руки маленькие, изящные, с отчетливо выраженной структурой суставов.

Лики правильного рисунка: брови длинные, дугообразные, носы узкие и прямые, рты маленькие. Прически пышные из каштаново-коричневых упругих крупных завитков. Санкирь в личном оливковый, плавь тона

желтой охры, тончайшая, многослойная, с довольно сильными высветлениями, тонально обогащенная розовой подрумянкой, на теневых участках перекрывающей санкирную подложку. Рисунок ликов коричневый, на бровях — черный, у контуров носов — красный. Губы красные, с переходом в темно-розовый. Завершающие белильные движки положены по форме, крупными редкими штрихами, местами — параллельными друг другу.

В изображении одеяний моделирующие слои кладутся мягко и прозрачно, образуя кристаллоподобные граненые формы.

Крышки стола, сиделиш и подножий светло-желтые. Передняя сторона стола лиловая, с более светлыми лиловыми украшениями и с черной прорезью. Боковые стороны сиделиш и подножий оранжево-золотистые, с красновато-коричневой прорисовкой и остатками золотого ассиста. На столе три золотисто-коричневые чаши, напоминающие готические потиры. Средняя, четырехгранная, с головкой тельца, в двух других — круглые частицы проффоры лилового цвета. Кроме того, на столе лежат четыре треугольные лиловые частицы, корнелюды («горькие травы»), маленькие изящные ножи и ложечки. Дом Авраама башнеобразный, под бочкообразной синей кровлей, желто-зеленый на фронтальных частях и теплого травянисто-зеленого тона на боковых теневых частях. В черных проемах красная и две синие занавески.

Гора нежно-зеленая, лещадные выступы белые, чуть голубоватые, прозрачные тени голубоватые, местами красноватые. Крона дуба сине-зеленая, из семи ветвей, ствол коричневый, с двумя сухими сучьями ниже живых ветвей. Позем темно-зеленый, изумрудного оттенка.

Фон и нимбы золотые. Нимб среднего ангела отделен от фона графьей, прочерчивающей также перекрестье и традиционную надпись: **Ω [W]H** — усвоаемому Христу.

*Иконография.* Икона принадлежит к числу изображений Святой Троицы в виде трех ангелов за трапезой. В основных чертах ее иконография восходит к «Троице» Андрея Рублева<sup>4</sup>. Ближайшие аналогии: «Троица» XV в. из Петропавловского придела Успенского собора Московского Кремля (Музей «Московский

Кремль») <sup>5</sup>, «Троица» Паисия из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря (*кат. № 6*), «Троица» конца XV в. из киота над ракой преподобного Сергия в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры (СИХМЗ) <sup>6</sup>, «Троица» из серии двусторонних таблеток Софийского собора в Новгороде конца XV в. (НГИАМЗ) <sup>7</sup>, «Троица» около 1513 г. из Александровой Слободы (ЦМиАР) <sup>8</sup>.

На иконе из Дивной Горы нимб среднего ангела крещатый, как на кремлевской и паисиевской иконах и на софийской таблетке. Как и на иконе конца XV в. из Троице-Сергиева монастыря, на рассматриваемом памятнике позем и гора различаются по цвету. В этом они повторяют рублевский образец. С иконами из Троице-Сергиевой лавры и из Александрова рассматриваемую икону объединяют наклоны голов ангелов, у среднего и правого ангелов ослабленные, а у левого — усиленный, — по сравнению с их наклонами на «Троице» Андрея Рублева и других иконах из числа вышеназванных. Полнее всего данное качество выражено в дивногорской иконе. На более поздних памятниках этой же иконографической традиции наклоны голов ангелов снова становятся близкими к рублевскому образцу <sup>9</sup>.

Издаваемая икона отличается от рублевской формой завершения дома Авраамова и отсутствием велума. В ряду перечисленных памятников похожая архитектура — на иконах из Троице-Сергиевой лавры и Александровой слободы, но на них здание не имеет ступенчатой формы и двух невысоких столпов по сторонам от среднего башнеобразного объема. Так же, как на этих двух иконах и иконе из Троицкого Стефано-Махрищского монастыря середины XVI в. <sup>10</sup>, на дивногорском памятнике отсутствует изображение пещеры в горе. Такая его деталь, как семичастная корона дуба, возможно, напоминающая о семи вселенских церквях Нового Завета, не имеет близких аналогий. Столько же и тоже одинаковых по рисунку ветвей можно видеть только на древе, осеняющем среднего ангела «Троицы», входящей в состав четырехчастной иконы первой половины XV в. из Георгиевской церкви в Новгороде (ГРМ) <sup>11</sup>.

*Датировка и атрибуция.* Происхождение иконы из монастыря, принадлежавшего Рос-

товской епархии, послужило основанием для экспонирования ее на выставке иконописи Ростова и ростовских земель [Ростово-Суздальская школа, 1967. № 138, 122]. В каталоге выставки, проведенной в 1979 г. в Москве и Париже, она отнесена к московской школе [Новые открытия реставраторов, 1979, (б. п.)]. В изданиях, связанных с обеими выставками, датирована XVI в. В каталоге выставки, посвященной 1000-летию крещения Руси, издана как среднерусская, середины XVI в. [1000-летие русской художественной культуры, 1988. № 104, 345]. А. А. Салтыков считает, что икона написана в середине XVI в. в «традиции Троице-Сергиева монастыря» [Салтыков, 1981, 27, 248] <sup>12</sup>, т. е. относит ее к московскому художественному кругу.

Эти датировки и атрибуции не подтверждаются стилем памятника. Присущие ему острота линейной стилизации и стремление к кристаллоподобности моделировок, при заглаженной, как бы точеной форме «личного», находят близкие аналогии в широком круге произведений иконописи конца XV в., таких, как «Преображение» 1490-х гг. из церкви Спаса на Бору в Московском Кремле (Музей «Московский Кремль») <sup>13</sup>, иконы иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. (КБИХМЗ, ГТГ, ГРМ, ЦМиАР) <sup>14</sup> или тверское «Голубое Успение» (ГТГ) <sup>15</sup>. В них можно найти близкие публикуемой иконе характер выразительности лиц и рук (с подчеркнутыми суставами). Стремясь усилить экспрессию рисунка, мастер дивногорской «Троицы» делает верхние края крыльев ангелов не плавно-округлыми, как в большинстве икон, следующих рублевскому образцу, а заостренными и слегка загнутыми внутрь, вторящими окружностям нимбов, как на иконе конца XV в. из Троице-Сергиева монастыря (СИХМЗ) или иконе около 1513 г. из Александрова (ЦМиАР), выделяющихся повышенной ритмичностью линий. С двумя вышеназванными иконами ее сближает и строение гор. Колорит издаваемого памятника, с хорошо выявленными насыщенными тонами, свидетельствует о принадлежности его к тому же кругу произведений конца XV — начала XVI в.

Вместе с тем, в стиле иконы, прежде всего — в ее колорите, присутствуют признаки

определенной местной художественной культуры. Мастер особенно внимателен к холодной зоне спектра. Доминируют голубые, лиловые и зеленые цвета. В каждом локальном тоне при последующей моделировке проступает холодный компонент. Положенные полупрозрачными слоями голубые моделирующие слои вызывают на пурпуровых одеяниях изысканный перелив — через лиловые к голубым различной светлоты. Высветления горок, исполненные тонким слоем белил поверх зеленовато-желтого тона, имеют голубоватый оттенок. Прозрачный слой белил делает холодноватым общий тон деталей, имеющих охряную подложку: крышек стола, сидений, подножий. Голубые тона подпапорок помогают отчетливо выявить зеленый компонент в цвете крыльев ангелов (как в «Троице» Паисия и «Голубом Успении»). Такие же тона тороков вызывают в каштановом цвете их волос фиолетоватый оттенок. В нежно-розовых подрумянках ощутимо присутствие белил. Сгущаясь на губах ангелов, розовый тон становится заметно холоднее. В целом сопоставление красочных пятен как в первоначальной раскладке, так и в окончательно отмоделированном их виде направлено на последовательное выявление в каждом из них либо голубых тонов, либо определенного отношения к этим тонам. В данных особенностях колорита проявляется причастность памятника к тверской художественной традиции XV в. В красках личного дивногогорская «Троица» родственна, например, «Богоматери» и «Иоанну Предтече» первой половины XV в. из с. Ободово близ Торжка (*кат. № 3*), а ее колорит в целом обнаруживает много общего как с упомянутыми выше тверскими памятниками, так и с такими произведениями тверской иконописи XV в., как двусторонние таблички из ризницы Троице-Сергиевой лавры (СИХМЗ)<sup>16</sup>, «Вход в Иерусалим» из Покровского собора на Рогожском старообрядческом кладбище в Москве<sup>17</sup>, деисусные иконы из собрания А. И. Анисимова (ГТГ)<sup>18</sup>, несколько упрощенные по стилю, построенные на открытых красочных сочетаниях. Близкие черты местного колорита узнаваемы и в «Троице» начала XVI в. из церкви Белая Троица в Твери (ГТГ)<sup>19</sup>. В

числе памятников, синхронных рассматриваемому, — приписываемая одному и тому же мастеру часть иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г., которую составляют местные иконы «Успение», «Одигитрия», «О тебе радуется», иконы праздничного ряда «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Рождество Христово», «Сретение», «Вход в Иерусалим», центральные иконы деисусного чина и некоторые пророческие иконы<sup>20</sup>. В гамме их чистых, насыщенных тонов важнейшее место принадлежит глубоким синим и голубым, на сочетание с которыми ориентированы темно-лиловые, холодноватые алые, желто- и травянисто-зеленые и другие тона. Представляется, что каким бы ни был жизненный путь мастера этих произведений, его работа цветом выдает его связи с тверской художественной культурой. Дивногорская «Троица» отличается от них сглаженностью контрастов темного и светлого и более последовательным сближением каждого тона с голубыми и синими: все краски увидены как бы сквозь голубой фильтр. В этой сдержанности, направленной на усложнение гаммы и выявление глубины основных тонов, в отказе от отчетливых красочных доминант проявляется эстетизация наиболее тонких колористических находок конца XV в. — тенденция, получившая развитие в раннем XVI в.

Если изысканность колорита и письма иконы ставит ее в ряд наиболее утонченных произведений конца XV — раннего XVI в., включая столичные, то пропорции фигур, несколько «неклассические», отличающиеся от принятых в московском художественном круге этого времени, сближают ее как с более ранними, так и с более поздними тверскими памятниками, например, с «Троицей» серии табличек середины XV в. из ризницы Троице-Сергиева монастыря<sup>21</sup>, «Голубым Успением», где нижняя часть фигуры возносящейся Богородицы столь же укорочена по отношению к верхней, или с «Троицей» начала XVI в. из церкви Белой Троицы.

Атрибуция памятника тверскому мастеру не противоречит существующим взглядам на эволюцию искусства Твери позднего XV в. Наравне с другими возникшими тогда



произведениями живописи этого художественного центра — прежде всего, «Голубым Успением», деисусными иконами «Спас», «Апостол Павел» и «Богоматерь» из окрестностей Весьегонска (см. *кат. № 9*), а также с более поздним «Георгием» из деисусного чина собора Макарьева Калязинского монастыря (*кат. № 13*), — «Троица» может свидетельствовать об осведомленности тверских художников в значительных явлениях современного им русского и поствизантийского искусства и, вместе с тем, об определенном консерватизме местной художественной среды, о силе и многообразии форм проявления местного художественного мышления<sup>22</sup>.

Икона могла быть написана как в самой Твери, так и в Угличе, находящемся недалеко от нее вниз по Волге, — наравне с некоторыми другими тверскими иконами угличского происхождения<sup>23</sup>.

*В. М. Сорокатый*

<sup>1</sup> Зверинский, 1892. Т. 2. С. 355; Михайловский, 1949. С. 49; Иванов, 1964. С. 216; Кириков, 1984. С. 85.  
<sup>2</sup> См.: Михайловский, 1949. С. 34; Кириков, 1984. С. 70.  
<sup>3</sup> Лавров, 1994. С. 91.  
<sup>4</sup> Подробнее — см. *кат. № 6*.  
<sup>5</sup> Не издана. Инв. Ж-311, 5029 собр., 106 × 90. В музее икона ошибочно датируется XVI в., на наш взгляд, только из-за искажения ее облика потемневшей реставрационной олифой. Стиль памятника указывает на создание его в середине — второй половине XV в., а близость его иконам тверского иконостаса второй четверти XV в., так называемого Кашинского чина (см.: Попов, 1979. № 14–16. С. 150–174, 290–304) позволяет связывать памятник с тверской художественной культурой.  
<sup>6</sup> Николаева, 1977. С. 35, 94.  
<sup>7</sup> Основные издания: Лазарев, 1977. Ил. 19; Троица Андрея Рублева, 1989. Ил. 45.  
<sup>8</sup> См.: Салтыков, 1981. С. 245. Ил. 47, 48; «Троица» Андрея Рублева, 1989. Ил. 47. В этих изданиях приводятся неверные сведения о происхождении иконы из Троицкого Стефано-Махришского монастыря близ г. Александрова, которые были лишь догадкой. Изначальная принадлежность ее Покровскому собору Алексан-

дровой слободы доказана Л. М. Евсеевой (*Евсеева*, 1995. С. 127–129).

<sup>9</sup> См. иконы: местного ряда иконостаса собора Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря 1530 г. (КБИХМЗ, инв. 2080, 143 Ч 104 см. Икона не издана, но многократно упоминается в литературе: Покрышкин, Романов, 1908. С. 13; Бриллиантов, 1899. С. 454; Филатов, 1985. С. 50; Малкин, 1989. С. 138; Подьяпольский, 1991. С. 168, 184); из Воскресенского собора в Коломне, первой половины XVI в. (ГТГ; датируется началом XVI в. См.: Антонова, Миева, 1963, Т. 1. Кат. 283; — и концом XV в.: «Троица» Андрея Рублева, 1989. Ил. 44); из Троицкого Стефано-Махришского монастыря близ г. Александрова, середины XVI в. (ГИМ. См.: Кызласова, 1988. Ил. 45–47. Датирована первой половиной — серединой XVI в., но стиль памятника позволяет считать его исполненным в середине XVI в. при возобновлении монастыря после долгого запустения; см.: Евсеева, 1995. С. 129, 130); из Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря, около 1560 г. (КМЗ. См.: Брюсова, 1984. Табл. 91).  
<sup>10</sup> Кызласова, 1988. Ил. 45–47; Евсеева, 1995. С. 129, 130.  
<sup>11</sup> См.: «Троица» Андрея Рублева, 1989. Ил. 32.  
<sup>12</sup> Приняв предложенную в этом издании датировку иконы, некоторые авторы без всяких на то оснований относят к XVI в. и возникновение Дивногорской пустыни. См.: Ерохин, 1991. С. 155.  
<sup>13</sup> Смирнова, 1988. С. 284, 285. Ил. 121–123.  
<sup>14</sup> Лелекова, 1988. С. 148–183. Ил. 1–65.  
<sup>15</sup> Попов, 1993. С. 39, 264. Ил. 106–112.  
<sup>16</sup> См.: Воронцова, 1996. С. 8–10. Ил. 1 (1–12) (приводится вся предшествующая литература). В данной книге осуществлена первая полная публикация памятников после их реставрации, но не решается задача их атрибуции. Суждение о создании их в Твери в середине XV в. высказано Л. М. Евсеевой: Поствизантийская живопись, 1995. № 24. С. 200, 201.  
<sup>17</sup> Попов, 1993. С. 34, 35, 260. Ил. 89, 90.  
<sup>18</sup> Там же. С. 34, 255–259. Ил. 69–86.  
<sup>19</sup> Там же. С. 41, 265, 266. Ил. 119, 120.  
<sup>20</sup> См.: Лелекова, 1977. С. 187; Лелекова, 1988. С. 153, 156, 159, 160, 172–182. Ил. 1–11, 13, 15, 21, 22, 24, 30, 31, 33, 34, 40.  
<sup>21</sup> Воронцова, 1996. Ил. 1 (10а).

22 *Попов*, 1979. С. 189–194, 196, 198–205; *Попов*, 1993. С. 39–41.

23 Это «Св. Варвара» начала XV в. и «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча» из деисусного чина второй половины XV в. (все — в ГТГ). Считается, что они попали в Углич не ранее XVIII–XIX вв. в результате собирательской деятельности старообрядцев (см.: *Попов*, 1993. С. 21, 22, 36, 37, 244, 261, 262. Ил. 10, 11, 95–100). Однако икона «Св. Варвара», по-видимому, изначально предназначалась для древнего угличского Варваринского храма, по упразднении которого попала в Крестовоздвиженскую церковь этого города (*Лавров*, 1994. С. 106–108), откуда и была вывезена в 1910 г. Расхождение в размерах двух икон: описанной Н. Ф. Лавровым («5 четвертей длины и 1 аршин ширины», т. е. 91 × 73 см) и хранящейся в Третьяковской галерее (73 × 50 см), несущественно, ибо Н. Ф. Лавров застал памятник в позднейшем роскошном окладе, а при украшении икон окладами их формат нередко изменялся. В комментариях к книге Н. Ф. Лаврова А. Н. Горстка обоснованно отождествляет эти иконы (*Лавров*, 1994. Примеч. с. 11). Документальные сведения о работе в Угличе тверских иконописцев сохранились только от XVII в.: на иконе «Знамение Богоматери», находившейся в угличской Ильинской церкви, имелась надпись о поновлении ее в 1613 г. попом Андреем Тверитянином (*Лавров*, 1994. С. 99).

#### Вставки

1966–1967 Москва; 1979 Москва — Париж; 1988 Москва — замок Готторф (ФРГ); 1999 Утрехт.

#### Литература

Ростово-Суздальская школа, 1967. № 138. С. 122; Новые открытия, 1979 (6. п.); 1000-летие русской художественной культуры, 1988. № 104. С. 345; *Салтыков*, 1981. С. 27, 248. Ил. 101, 102; *Uit het hart van Rusland*, 1999. № 34. P. 114.

## 10. Преображение

Начало XVI в.

Тверь

71 × 60

КП 995



*Происхождение.* Вывезена экспедицией музея в 1963 г. из церкви с. Чамерово Весьегонского района Калининской области, куда поступила в позднее время: по описи 1903 г. икона «Преображение» в церкви с. Чамерово не значится<sup>1</sup>. Земли по берегам р. Мологи, левому притоку Волги, принадлежали в XV в. разным княжествам (см. *кат. № 8*). Владения Твери в нижнем течении Мологи, близ Веси Егонской, неизвестны. Земли этого края отошли к Тверской губернии по реформе Петра I в 1718 г., подтвержденной в 1776 г. Екатериной II<sup>2</sup>.

*Реставрация.* Раскрыта В. О. Кириковым в 1964 г. По данным реставрационного дневника икона «поступила в тяжелом состоянии, находилась в сыром помещении». Во время реставрации удалена запись XIX в. Авторская живопись повреждена пемзовой при поновлении в XIX в.

*Основа.* Состоит из двух липовых досок, шпонки односторонние врезные, поля широкие. Ковчег пологий и глубокий.

*Сохранность.* Многочисленные вставки грунта на полях, в ковчеге вдоль лужи. Отдельные вставки грунта: на нимбе и части головы апостола Петра, на нимбе и линии контура головы Иоанна, на нимбе, голове и лице

(левый глаз) Иакова, на плаще Моисея. Многочисленные мелкие чинки на всех нимбах, нарушившие контуры голов. Вставки грунта по стыку досок на изображении Христа. Мелкие чинки грунта на горках. Выпады красочного слоя на ликах и фигурах. Живопись потерта (спемзована) по всей поверхности, особенно пострадала разделка белилами. Согласно реставрационному дневнику, в изображении лика Христа сохранился правый глаз с поврежденным веком, нос, а также опись и перекрестия нимба, от изображения рук и ног Иисуса сохранилась лишь правая ступня; в изображении Моисея утрачен лик в нижней части, правый глаз и щека; значительная утраченность ступней ног, повреждена живопись руки, одежда спемзована в пяти местах; в изображении Петра отсутствует левый глаз, наружный контур волос, левая часть бороды, одежды частично повреждены пемзовкой; в изображении Иоанна спемзованы голова, нимб, часть рук, одежды сохранились на 3/4 поверхности.

Наиболее сохранна живопись личного и доличного в изображении Ильи, также одежды Петра. Фрагментарно сохранились: одежды Иоанна и Иакова, золото нимбов, живопись фона и полей, остатки авторской описи и перекрестия нимба Христа. Живопись мандорлы потерта, ассист частично утрачен.

Реставрационные тонировки и дописи: на лике Христа (частично глаза), его левой ступне, лике и руке Иакова, лике Петра (левый глаз), лике Моисея (правый глаз, щека, нижняя часть лика). Лик Иоанна написан заново. Дополнены контуры всех голов, описи нимбов. Одежды в отдельных местах тонированы.

Оборот доски сильно поврежден шашелем, сколы древесины по краям.

*Описание.* Композиция иконы четко делится по вертикали, в центре верхней части — фигура Христа в белых одеждах. Спаситель благословляет, в левой руке свиток. За его фигурой двухцветная слава с шестиконечной звездой, по сторонам — пророки Илья и Моисей, стоящие на отдельных отрогах. В руках последнего скрижали, имеющие вид каменной книги с мраморовидной разделкой. В центре нижней части иконы упавший на колени, закрывший глаза рукой апостол Иоанн, слева

от него — Петр с жестом, обращенным к Христу, справа — Иаков, упавший на грудь и закрывающий глаза руками.

Горки коричневой и желтой охры образуют единую ступенчатую форму, боковая грань массива слева разделана черной и красной линией. На фоне горок изображены деревья с пышными зелено-коричневыми кронами.

Фигуры Христа и апостолов естественных пропорций, фигуры пророков вытянутые. Белые одежды Спаса разделаны серой линией. Хитоны пророков и апостолов синие, гиматии Ильи и Иакова — зеленые, Моисея и Иоанна — коричнево-вишневые, Петра — коричневой охры. Верхние грани складок прорисованы белильными линиями в виде острых углов и треугольников, глубина складок намечена тонкими линиями темно-зеленого цвета. Пробела на вишневых одеждах тонированы серым тоном.

Лики с тонкими чертами и крупными глазами, красочные слои в живописи личного прозрачные: санкирь светло-оливковый, вохрения розовые, белильные движки вплавлены в живопись. Завершающий рисунок коричневый, гибкий и свободный.

Волосы старцев написаны белилами по сероатой санкирной основе, волосы средневеков — охрой с белилами. Нимбы — золотые с красными обводками, фон и поля — разбеленная ярко-зеленая краска, надписи красные: [ РЕСО ] [ Ж ] .

*Иконография.* Одна из древнейших иконографических тем, соответствующая евангельским текстам (Мф. 17: 1–13, Мк. 9: 1–9, Лк. 9: 28–36). Схема иконы из Чамерова следует изводу, известному по произведениям рублевского круга: праздничным иконам Троицкого 1425–1427 гг.<sup>3</sup> и Благовещенского первой половины XV в.<sup>4</sup> иконостасов. Последние содержат основные компоненты палеологовского иконографического варианта «Преображения»: форму круглой славы со звездой, определенную динамику поз апостолов — при общей уравновешенности сцены.

Позы пророков на тверской иконе и драпировка их плащей с отлетающими полотнищами точно повторяют пророческие изображения на указанных московских памятниках. Изображения апостолов на памятнике ЦМиАР ближе

апостольским фигурам в «Преображении» на московской шестичастной иконе с праздниками конца XIV в. в ГТГ, где встречаем и редкую позу Иакова, наполовину скрытого горой<sup>5</sup>. Иконография шестичастной иконы восходит к константинопольским произведениям раннего XIV в.<sup>6</sup> Таким образом, иконография «Преображения» ЦМиАР соответствует московской традиции первой половины XV в. и удерживает отдельные иконографические элементы палеологовского искусства.

*Датировка и атрибуция.* Датировка иконы не вызывает разногласий. В исследуемом памятнике пересекаются традиции живописи Твери и Москвы конца XV — начала XVI в. К сугубо тверским художественным особенностям иконы относится ее колорит с характерной для Твери последовательной разработкой холодного зеленого тона, главенствующего в гамме. Аналогичное построение колорита и сам тон зеленого цвета можно отметить в ведущем памятнике тверской живописи второй четверти — середины XV в. (так называемом кашинском иконостасе)<sup>7</sup>.

Характерна моделировка складок одежды, глубина которых едва намечена тонкой линией, верхняя грань обозначена в виде белильных углов, треугольников и т. п. Сходные приемы — в «Апостоле Павле» конца XV в. (кат. № 8), в среднике иконы «Параскева Пятница с клеймами жития» первой трети XVI в. (кат. № 15). Между чиновной иконой и «Преображением» есть определенная близость в письме ликов: в цвете вохрений, сплавленности живописных мазков — и в общем колорите (использование глубоких по тону синего, зеленого, коричневого цветов). Интересна схожесть рисунка кракелюр, сетчатого и чрезвычайно мелкого, которая свидетельствует об одинаковом составе грунта.

Изображение ликов в «Преображении» преимущественно связано с московской традицией: типы ликов с соразмерными чертами и округлыми, как бы широко раскрытыми глазами, мягкость формы их ликов, как и созерцательная настроенность, являются типичными для московской живописи рублевской и послерублевской эпохи. Характерно намеренное обращение мастера иконы не столько к современному ему искусству Москвы, сколько к памятникам

более ранним. Подобную архаизацию мы отметили и в иконографии иконы.

Икона исполнена мастером столичной выучки. Можно предположить отъезд тверских мастеров на север, в земли, пограничные с Тверским княжеством, после потери Тверью самостоятельности в 1485 г. (см. также кат. № 8).

*Л. М. Евсеева*

- 1 ГАТО. Ф. 103. Оп. 1. № 288. Л. 103–110 (Разыскания Г. В. Попова).
- 2 Историко-статистическое описание Тверской губернии, 1879. Т. 1. С. 83.
- 3 Лазарев, 1966. Ил. 161.
- 4 Качалова, Маясова, Шенникова, 1990. С. 56–59. Ил. 136, 137.
- 5 Византия, Балканы, Русь, 1991. № 80.
- 6 Мозаичный диптих начала XIV в. в Музео дель Опера дель Дуомо во Флоренции (Лазарев, 1948. Ил. 301), живописный диптих первой половины XIV в. в Британском музее (Лазарев, 1948. Ил. 310).
- 7 Попов, 1979. С. 290–307. № 14–17. Цв. воспр. см.: Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. Ил. 40–52.

#### *Выставки*

1969–1970 Москва.

#### *Литература*

Живопись древней Твери, 1970. С. 25 (№19); Попов, 1970. С. 346, 348. Ил. с. 349; Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 41; Попов, 1979. С. 212, 326, 327; Салтыков, 1981. Ил. 84.

## **11. Никола Чудотворец с 14 клеймами жития<sup>1</sup>**

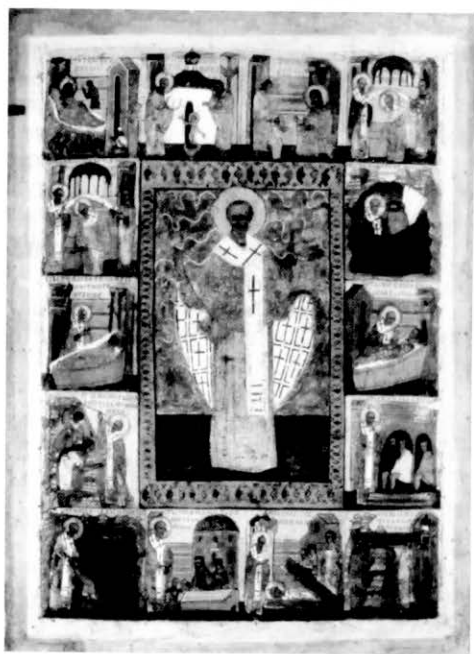
Конец XV — начало XVI в.

Тверь. Провинция

77 × 57

КП 1058

*Происхождение.* Вывезена экспедицией музея в 1963 г. из с. Григорково Весьегонского района Калининской области. Земли по берегам р. Мологи, левому притоку Волги, принадлежали в XV в. разным княжествам; верховья относились к Бежецам (Бежецкий



Верх), совместному владению Новгорода, Москвы и, возможно, Твери<sup>2</sup>, среднее течение Мологи проходило по землям Бежецкой пятины Новгорода<sup>3</sup>. В нижнем ее течении крупное торговое село Весь Егонская, как и другие, с середины XV в. принадлежало Москве<sup>4</sup>. Здесь же были владения новгородцев<sup>5</sup>. В 27 км от Веси Егонской располагалась Успенская Ламская пустынь, известная с XIV в. и связанная с Ростовом, в которой останавливался Кирилл Белозерский на своем пути на север<sup>6</sup>. Можно считать, что путь по Мологе в Белозерье использовали и позднее, а связи этих мест с Белозерьем были постоянными. В низовьях Мологи находился крупный ростовский Афанасьев Троицкий (Холопий) монастырь, переведенный сюда Иваном III из-под Весеьгонска<sup>7</sup>.

*Реставрация.* Раскрыта в 1964–1965 гг. в реставрационной мастерской ЦМиАР А. В. Кириковым. Согласно реставрационному дневнику, при раскрытии «был удален слой потемневшей сгребившейся олифы... многие одежды утрачены, на их месте оставлен слой темной олифы и фрагменты записи... 18 века».

*Основа.* Состоит из двух досок, две одно-сторонние резные шпонки.

*Сохранность.* Выпады грунта до доски в верхних клеймах. На полях, фоне средника и нимбах гвоздевые отверстия. Чинки XVIII в. на фоне средника слева с живописью того же времени, разреженной во время реставрации; реставрационная чинка с тонировкой справа. Поверхность верхнего и боковых полей перелевкашена и заново расписана в древнее время, возможно, в XVI в. (мнение А. В. Кирикова). Сплошной выпад красочного слоя на одеждах Николы в среднике, кроме живописи омофора, испода фелони и фрагмента подризника; выпад красочного слоя на живописи одеяний большинства персонажей в клеймах. Живопись одеяний сохранилась: кл. 1 — одежда служанки, кл. 3 — фрагменты одежд Николы, кл. 4 — омофоры и фрагменты подризников, кл. 5 — омофоры, кл. 6 — омофор Николы и одежды корабельников, кл. 6, 7 — омофор Николы, кл. 8 — омофор Николы, одежды воевод и палача, кл. 10 — омофор Николы, одежды воевод, кл. 11 — омофор Николы, фрагменты подризника, одежды Димитрия, кл. 12 — омофор Николы, кл. 13 — омофоры, фрагменты стихаря диакона, кл. 14 — фрагменты стихаря диакона, идущего впереди. Разделка вод в соответствующих клеймах утрачена. Лики верхнего и нижнего ряда клейм имеют частичные выпад красочного слоя, потертости.

На утраченных поверхностях одеяний оставлена старая олифа. На поверхности одежд Николы, одеяниях Нонны в кл. 1, одеяниях в кл. 4 оставлены фрагменты живописи XVIII в. По мнению А. В. Кирикова, графическая разделка горok и изображение лодки в кл. 11 поздние (реставр. дневник). Надпись средника правлена при реставрации.

*Описание.* В среднике фронтальное ростовое изображение Николы, с разведенными руками, правая благословляет, в левой руке на плате Евангелие. На Николе белая фелонь с черными крестами, по белому омофору кресты вишневые, подризник светло-зеленый. Лик Николы с крупным лбом, глаза глубоко посажены, форма век подчеркнута, уста и нос

небольшие. Живопись личного: санкирь светлый оливковый, вохрения розоватые сплавленные, верхний их слой ярко-розовый, положен мазком. Виски и абрис щек отмечены светлой красной краской. Пробела плотные, яркие, вплавлены в живопись.

Нимб золотой с коричневой обводкой. Фон средника «облачный»: по зеленому полю проходят горизонтальные ряды волнообразных белильных линий, отененных полосой легкой пробелкой, надпись красная: **СТЫ НИКОЛА**. Позем темно-зеленый.

Средник отделен от клейм орнаментированной киноварной рамой, широкой в горизонтальных членениях и узкой в вертикальных. Узор рамы образуют пересекающиеся желтые круги, в местах их пересечений изображены синие трехлепестковые цветки, между кругами сверху и снизу подобные же более мелкие цветки. Вокруг средника 14 клейм, почти равновеликих.

1	2	3	4
5			6
7			8
9			10
11	12	13	14

Состав клейм:

1. Рождество Николы. **РЖБВ СТГО//НИКОЛЫ**

2. Крещение. (Чудо в купели). **КРЕЩЕНИЕ//СТГО//НИКОЛЫ**

3. Приведение в учение. **СТГОНИКО//ДУПР| ||ГР| ||ОУЧ| |**

4. Поставление в священники. **СТГО НИКОЛ| ||СТАВАТЬ//ПОПЫ**

Никола изображен в фелони и с омофором.

5. Поставление в епископы. **СТГО НИКОЛУ СТАВАТЬ К ПА//ТРАХ//М//ДР**

Никола изображен в фелони и с омофором.

6. Спасение корабельников. **СТ НИКОЛА ИЗБАВИ КОРАБЛЬ ОТ ПОТОПА**

7. Явление Николы во сне царю Константину. **СТ НИКОЛА АВИСА ЦРЮ КОСТАНИ//НУ ВО СНЕ**

8. Явление Николы во сне спарху Евлавию. **СТ НИКОЛА АВИСА//ЕВЛАВИЮ ВО СНЕ**

9. Избавление трех мужей от меча. **СТЫ НИКОЛА ИЗБ[А]ВИ ТРЕХЪ МУЖЕИ//Щ|Т|//МЕЧА**

10. Явление Николы трем мужам в темнице. **СТЫ НИКОЛА АВИСА ТМЪ//МУ//ЖЕМ В//ТЕМН| |**

11. Спасение Димитрия. **СТЫ НИКОЛА ВЫНИ ДМИТРИА ИЗ М| ||Д//Н//А**

12. Возвращение Василия Агрикова сына родителям. **СТЫ НИКОЛА ПОСТАВИ//ВАСИЛЬА//ОУ ОЦА**

13. Погребение Николы. **ОУПАЕНИЕ СТГО НИКОЛЫ**

14. Перенесение мошей Николы из Мир Ликийских в Барград. **ПРИНЕСЕНИЕ//МОЩАМЪ СТГО//НИКОЛ| |**

Фигура Николы во всех клеймах вытянутых пропорций, в кл. 6 и 13 голова Николы укрупнена. Пропорции фигур других персонажей в основном естественные, но в отдельных клеймах голова и конечности уменьшены (Димитрий) или увеличены (голова учителя старца). Лики в клеймах округлые, с высокими лбами и глубокими глазницами, носы короткие, на некоторых ликах чуть вздернутые. Санкирь темный, вохрения красноватое, положены мазком, движки короткие и плотные. В местах притенения проложены мазки красного тона, описи коричневые. Цвета одеяний: светло-зеленый, бледно-голубой, синне-зеленый, красный. Форма складок намечена немногими линиями более темного тона, выявляющими пластику фигуры. Нимбы написаны желтой краской с двойной ки-

новарной обводкой, некоторые из них «прозрачные».

Формы архитектуры простые, показаны преимущественно одной стеной, синие и красные крыши разделаны кружками с росчерком в середине. Цвета палат — зеленый, коричневый, темно-желтый. Горки коричневые и темной охры, лешадки обрисованы белилами, вертикальные грани отмечены киноварной штриховкой. Фон клейм охряной, надписи киноварные. Поля розовой охры с двойной коричневой опушкой, нижнее поле более светлого тона.

*Иконография.* Исследуемый памятник входит в группу житийных икон конца XV — первой половины XVI в., в среднике имеющих ростовое изображение Николы, в клеймах — основные сюжеты его жития и чудес. В основе этой группы, как считает Г. В. Попов, лежит общий иконографический источник<sup>8</sup>. Московские произведения группы, указанные Г. В. Поповым, имеют традиционные для Москвы 16 клейм: две иконы первой половины XVI в. в ГТГ<sup>9</sup>. Исследуемому памятнику близка по количеству, составу и расположению клейм тверская икона 1561 г., происходящая из церкви Белой Троицы в Твери<sup>10</sup>. Порядок клейм расходится только в кл. 6 и 8, кл. 9 и 10 меняются местами. Почти полностью совпадают в обоих произведениях композиционные схемы всех клейм (кроме сцены «Спасение трех мужей от казни»), как и типы архитектуры каждого клейма, являющиеся для провинциальных икон частью канона.

Среди икон выделенной группы исследуемый памятник является древнейшим. Он отличается от произведений XVI в. наличием клейма «Явление Николы во сне епарху Евлавию», распространенного в житийных циклах Николы XIV—XV вв.<sup>11</sup>

Особенностью иконы из с. Григорково является изображение Николы в епископских одеждах, с омофором, в сцене его поставления в священника. Подобные же примеры — в клеймах новгородских икон первой половины XIV в. «Никола с клеймами жития» из погоста Любонь («Поставление в диаконы») и «Никола, Косма и Дамиан с житием Николы» из погоста Озеро («Поставление в диаконы» и «Поставление в иереи») <sup>12</sup>. Сцена поставле-

ния в епископы названа в иконе из Григоркова «Поставление в патриархи». Все эти иконографические неточности говорят об исполнении иконы в провинциальном художественном центре — мастерской, возможно, имевшей контакты с новгородской провинцией.

*Датировка и атрибуция.* В предыдущих публикациях икона датирована XV в. Авторами каталога «Живопись древней Твери» отнесена к тверской провинциальной культуре, Г. В. Попов называет местом ее исполнения ростовскую провинцию [Попов, 1970].

Живопись иконы близка тверским произведениям второй половины XV в. посадского круга, хотя и опрошена, что особенно последовательно прослеживается в клеймах. Тип лика Николы в среднике и клеймах с крупным округлым лбом, выступающим объемом щек и глубоко посаженными глазами сходны с ликами евангелистов на створке Царских врат второй половины XV в. из Отроча монастыря (кат. № 7). Исполнение ликом на нашей иконе мазками светлой розовой краски с красными припесками по высоте формы напоминает живопись личного на створке, хотя белильные движки в личном письме иконы плотные и грубоватые по рисунку в отличие от тонких движков в живописи створки.

В изображении одеяния на иконе употреблены цвета, близкие цветам створки: светло-зеленый и бледно-голубой, красный. Моделировка формы при этом также аналогична: многие линии более темного тона, точно обозначающие пластику фигур. При всем схематизме изображения горок на иконе можно отметить общую традицию с живописью створки: крупные равные по размеру лешадки, отвесные грани отмечены киноварной линией. Повторяется в иконе и редкая особенность живописи створки: «прозрачные» нимбы, обведенные двойным киноварным крутом.

Узор на раме средника иконы из Григоркова близок орнаментике тверской книжной миниатюры. Сходный мотив, трехлепестковый малиновый цветок на серо-голубом фоне, возникающий в местах пересечения ряда кругов, — в заставках тверского Евангелия конца XV — начала XVI в., происходящего из Иосифо-Волоколамского монастыря (РГБ. Ф. 113. № 31) <sup>13</sup>. Мотив сходного по

рисунку трехлепесткового цветка, вписанного в круг, неоднократно проходит в многообразных по формам заставках (Л. 89, 138, 181, 221 об., 225 об.), исполненных около 1525 г. на листах рукописного Апостола начала XVI в. (РГБ. Ф. 113. № 79)<sup>14</sup>, видимо, при подготовке манускрипта игуменом Троицкого Калязина монастыря Иоасафом для вклада в Иосифо-Волоколамский монастырь<sup>15</sup>. Заставки Апостола красочны: цветки тонированы зеленым при киноварных сердцевинах, фоны синие — и этим также близки контрастной цветности рамы «Николы». В орнаменте рукописи сказался вкус представителей тверской культуры. Троицкий Калязин монастырь, имевший свой скрипторий<sup>16</sup>, несомненно, удерживал определенные традиции тверского искусства и в XVI в.

В трактовке образа Николы на иконе из Григоровка можно отметить влияние ростовской живописи с ее простонародностью типажа и душевной мягкостью образов. Облачный фон в среднике иконы является подражанием облачному зеленому фону на среднерусских иконах «Никола Можайский», которые сохранились только от XVI в.: икона первой половины XVI в. из Троице-Сергиева монастыря в ГТГ<sup>17</sup>, — но имели более ранний протограф.

В живописи «Николы» из с. Григоровка прослеживаются также отдельные мотивы новгородской живописи: многооконная центричная постройка в кл. 12 имеет аналогию на новгородской иконе «Никола в житии» конца XIV — раннего XV в. из церкви Бориса и Глеба «в Плотниках» в самом Новгороде<sup>18</sup>.

Несколько источников стиля, наблюдаемых в живописи иконы, доказывает ее местное исполнение: земли в нижнем течении Мологи были связаны с разными художественными центрами. При этом Тверь и монастыри Тверского княжества были ближайшими крупными художественными центрами для этого края, откуда и могли приглашаться художники для исполнения тех или иных работ: именно из этих мест происходят тверские иконы конца XV в. из деисусного чина (*кат. № 8*) и «Преображение» того же времени (*кат. № 10*).

Проводником среднерусских художественных влияний на Мологе являлись ростовские монастыри, которые поддерживали постоянную связь не только с Ростовом как с

центром епархии, но и с Белозерьем. Из сохранившихся ростовских памятников, связанных с Троицким (Холопым) монастырем, известны провинциальные по стилю «Одигитрия» конца XIV — начала XV в., вложенная в монастырь местным иноком, ярославским князем Феодоритом<sup>19</sup>, и икона «Борис и Глеб» конца XV — начала XVI в. в ГТГ (монастырь в старых источниках называется «у Бориса и Глеба»), найденная на колокольне Вессьгонского собора<sup>20</sup>.

Л. М. Евсеева

<sup>1</sup> К иконе имеется серебряный оклад (хранится отдельно под тем же номером); пластины басмы разного времени с полей и фона, полосы гравированного серебра средника и венцы XVII—XVIII вв.

<sup>2</sup> Возможность тверских владений в землях так называемого Бежецкого Верху наряду с новгородскими и московскими предположительна, так как духовные грамоты тверских князей не сохранились. В. С. Борзаковский (*Борзаковский*, 1879. С. 52) считает, что одна запись тверских летописей позволяет эти владения предположить. В. Покровский (*Покровский*, 1879. Т. 1. С. 88) утверждает, что г. Бежец первоначально принадлежал Новгороду, впоследствии не раз бывал присоединен к Твери.

<sup>3</sup> *Неволин*, 1856. С. 56.

<sup>4</sup> *Антонова*, 1966. С. 195.

<sup>5</sup> *Неволин* 1856. С. 56.

<sup>6</sup> *Зверинский*, 1895. Т. 3. С. 194. № 2164.

<sup>7</sup> Там же. т. 1. С. 79. № 22.

<sup>8</sup> *Попов*, 1979. С. 348.

<sup>9</sup> *Антонова, Миева*, 1963. Т. 1. № 287 (с. 348—349) с датой — конец XV в. и № 299 (с. 354—355) с датой — начало XV в.

<sup>10</sup> *Попов*, 1979. № 33. Ил. с. 462.

<sup>11</sup> Например, московская икона 1380 г. в ГТГ (*Антонова, Миева* 1963. Т. 1. № 214. Ил. 169), новгородские иконы первой половины XIV в. из погостов Любонь и Озеро в ГРМ (*Смирнова*, 1976. № 9. С. 184—187. Ил. с. 292 и № 13. С. 199—203. Ил. с. 309), новгородская икона второй половины — конца XV в. во Владимиро-Суздальском музее (*Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 48. С. 278—279. Ил. с. 483).

<sup>12</sup> *Смирнова*, 1976. Ил. с. 286 и 304, 305.

<sup>13</sup> Живопись древней Твери, 1970. С. 40. № 44; *Попов*, 1979.



- <sup>14</sup> О датировке рукописи началом XVI в. см.: *Попов*, 1972. С. 260; *Попов*, 1973. С. 126.
- <sup>15</sup> На внутренней стороне нижней крышки кодекса надпись: «В лето 7033 (1525) месяца мая игумен бывший калязинский Иоасаф сию книгу Апостол в свое пострижение в Осифов монастырь при игумене при Нифонте». Об исполнении большинства заставок именно в это время см.: *Попов*, 1973. С. 126.
- <sup>16</sup> Там же. С. 125.
- <sup>17</sup> *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 1. С. 317–318. № 259. Ил. 200.
- <sup>18</sup> *Смирнова*, 1976. № 34. С. 251–253. Ил. с. 363.
- <sup>19</sup> *Антонова*, 1976.
- <sup>20</sup> *Антонова*, 1966. С. 199–203. Рис. 4; *Попов*, 1979. С. 201.

#### Выставки

1969–1970 Москва; 1976–1977 Москва.

#### Литература

- Живопись древней Твери, 1970. С. 24 (№ 17); *Попов*, 1970. С. 333. Ил. с. 334 и 335; *Евсеева*, 1996. С. 77–83.

## 12. Никола Чудотворец



Конец XV — начало XVI в. (?)

Тверь  
66 × 45,5  
КП 256

*Происхождение.* Вывезена экспедицией музея в 1965 г. из церкви Смоленской Богоматери XIX в. в с. Георгиевское Бежецкого района Тверской области<sup>1</sup>. Село расположено на р. Мелече, притоке р. Осень, впадающей в Мологу, которая берет свое начало близ Бежецка (в древности Бежечи). Земли вокруг древних Бежечей, так называемый Бежецкий Верх, были в XV в. в совместном владении Новгорода, Москвы и, возможно, Твери (см. *кат. № 11, Происхождение*).

*Реставрация.* Икона раскрыта неполностью, работы велись в 1970–1980 гг. в мастерской музея, реставратор А. В. Кириков.

*Основа.* Состоит из двух дубовых досок, скрепленных с оборота двумя накладными дубовыми шпонками и деревянными гвоздями, глубокий пологий ковчег.

*Сохранность.* Трещина доски и грунта по всей высоте иконы. Выпады грунта на полях, на нимбе, внизу ковчеха. Вставки грунта по трещине доски (на изображении Спаса) в центре иконы, на правом плече и левой руке Николы, в правой части на фоне. Руки Николы и нижний край фелони в основном под записью XIX в. (раскрыты фрагменты живописи рук). Поздние прописи на рукавах ризы, на омофоре. Живопись лика и нимба под тонким желтоватым слоем старой олифы, оставленной при реставрации.

*Описание.* Поясное фронтальное изображение Николая Чудотворца с жестом благословения, непокрытой ладонью левой руки святитель поддерживает кодекс Евангелия. На фоне иконы по сторонам головы святого изображены полуфигуры Спаса и Богоматери соответственно с Евангелием и омофором в руках.

Фигура святителя имеет узкие плечи, голова небольшая. Лик Николы с крупными, близко посаженными глазами и высоким лбом, его объемная форма подчеркнута двумя концентрическими полукружиями. Веки

крупные и рельефные, нижние имеют самостоятельный объем, как бы приложенный к поверхности лица. Вохрения розовые, с примесью киновари (краска мелкотертая), положены плавно по серо-зеленому санкирию. Тонкие и длинные белильные движки вплавлены в живопись. Пышные, несколько орнаментальные пряди волос и бороды написаны по санкирной основе голубоватыми полосами и белыми линиями.

На Николе темно-голубая фелонь, белый омофор с черными крестами и розовый подризник. Складки фелони намечены более темной линией, их высота обозначена многообразными по форме пробелами: прямыми линиями, свободными росчерками, ударами кисти. Рукав подризника на правой руке с частыми поперечными складками, изображенными линиями белил. Формат колекса с закругленным торцом вертикальный, крышка его коричневая, с белой ассистной разделкой, красными крупными камнями и рядом жемчужин по краям, обрез густо красный.

Нимб Николы розовый (мелкотертая киноварь с белилами), орнаментирован узором из крупных длинных листьев на коротких изгибающихся стеблях, написанных белилами с примесью киновари; нимбы Спаса и Богоматери синие с белильной обводкой. Фон иконы темно-желтый, надпись красная.

Надпись: **СТЫН НИКОЛА**.

*Иконография.* Поясное изображение св. Николая, епископа г. Миры в малоазийской Ликии, распространено в древнерусском искусстве. Представление святого держащим Евангелие рукой, не покрытой омофором, встречается относительно редко, сходное положение непокритой левой руки Николы на тверской иконе XV в. (*кат. № 5*). Изображения Спаса и Богоматери по сторонам головы святителя связаны с Никейским чудом (см. *кат. № 5*), представление полуфигур непосредственно на фоне иконы характерно для памятников XIV — раннего XV в.: новгородская икона «Никола, Косма и Дамиан с житием Николы» первой половины XIV в. из погоста Озерово в ГРМ <sup>2</sup>, вологодская икона «Никола Чудотворец с житием» раннего XV в. из погоста Каргач в ГТГ <sup>3</sup>.

*Датировка и атрибуция.* В каталоге выставки «Живопись древней Твери» икона отнесена к началу XV в., Г. В. Попов датирует икону широко, XV—XVI вв.

Генезис стиля иконы сложен. Пропорции полуфигуры Николы с небольшой головой и узкими плечами, общий ее конусообразный абрис, выводящий очерк головы непосредственно из линии плеч, последовательно встречается в новгородской иконописи XV в.: «Никола Чудотворец» первой трети столетия в Новгородском музее <sup>4</sup>, «Никола Чудотворец» второй половины века в музейном собрании в Хельсинки <sup>5</sup>. С данными памятниками икону ЦМиАР связывает также одинаковый по рисунку и типично новгородский орнамент нимба в виде крупных листьев-цветков на широких изгибающихся стеблях, однако в этих новгородских произведениях, как и в более ранних со сходным узором нимбов, рисунок прографлен и покрыт золотом.

Тип лица Николы на иконе из Георгиевского — высокий куполообразный лоб, крупные глаза с тяжелыми веками — характерен для тверских произведений XV в.: «Никола» на выносной иконе первой четверти XV в. из с. Васильевское (*кат. № 1*), «Иоанн Богослов» второй половины XV в. в ГРМ <sup>6</sup>.

Приемы построения объемов на иконе ЦМиАР последовательно сопоставимы с группой тверских произведений второй половины XV в., так называемой консервативной группы, связанной с посадским искусством <sup>7</sup>, к которой принадлежит «Иоанн Богослов»: полосы-тени открытого санкирия в виде концентрических полукружий на лбу, по надбровным буграм создают конструкцию формы, ее завершение дается в виде тонких вплавленных в живопись длинных пробелов. Общий колорит иконы, построенный на контрасте голубого и розового, также близок памятникам этой группы (*кат. № 7*). Усложненная графика лица на иконе из Георгиевского говорит о возможности ее исполнения в начале XVI в.

В стиле иконы есть и архаический пласт. Близкие нашему памятнику приемы изображения нижнего века в виде самостоятельного объема и моделировка щек двойными вертикальными линиями открытого санкирия известны на иконах деисусного чина первой по-

ловины — середины XV в. в ГТГ, так называемого Анисимовского. Г. В. Попов относит данный комплекс к архаичному течению в тверской живописи, отмечая в их живописи культивирование традиций конца XIV — начала XV вв.<sup>8</sup> К архаизирующим чертам иконы из Георгиевского относятся также пышные, сложно уложенные пряди волос, щеточкой обрамляющие щеки, тонкий кодекс с закругленным корешком. Указанные детали, как и цветной орнаментальный нимб, связаны с балканской традицией<sup>9</sup>, которая последовательно прослеживается в ведущих тверских произведениях первой половины XV в. (*кат. № 1, 2, 3*). Можно предположить, что при создании иконы был повторен тверской памятник первой половины XV в., тем более, что архаические черты есть и в его иконографии, и в особенностях устройства деревянного щита-основы.

Указанная общность живописи исследуемой иконы с произведениями Твери и частично Новгорода не исчерпывает ее стилистических и образных особенностей. Неподвижность и строгая фронтальность лика Николы, плотность письма глаз, контраст сверкающих белил белка и темной радужной оболочки с расширенным зрачком, общий отстраненно магический тип образа имеет своим источником вологодское и провинциальное ростовское искусство, архаичное по стилю. Характерна застылость лика при почти полной симметрии рисунка, плотное по живописи исполнение глаз с расширенным зрачком на иконах «Спас Нерукотворный» последней четверти XIV в. из Пошехонья<sup>10</sup> и «Никола Чудотворец с клеймами жития» из погоста Каргач в ГТГ.

Сложный генезис стиля исследуемого памятника находит свое разъяснение через место его происхождения (см. также *кат. № 11*). Ближайшим крупным художественным центром для земель вокруг Бежечей была Тверь, откуда могли приглашать художников для украшения местных храмов. Известны несколько тверских икон XVI в., происходящих из мест, находящихся недалеко от с. Георгиевское: «Параскева Пятница в житии» первой трети века из с. Поречье и «Богоматерь Одигитрия (Смоленская)» второй четверти века из с. Дрюцкое (*кат. № 15, 19*). Из церк-

ви Богоматери Смоленской самого Георгиевского происходит створка Царских врат с изображением Василия Великого второй половины XVI в. (*кат. № 26*). Северные новгородские и ростовские земли были рядом, да и сам Бежецкий Верх был в смежном владении Новгорода. Приводимые в качестве аналогий провинциальные ростовские памятники происходят из смежных с Бежецким Верхом ростовских земель.

Можно предположить, что создание иконы ЦМиАР связано с Антониевым Никольским Краснохолмским монастырем, основанным в 1461 г. выходцем из Кирилло-Белозерского монастыря Антонием на землях Бежецкого Верха, на р. Могоча, притоке р. Осень<sup>11</sup>. Возможно, памятник ЦМиАР повторяет чтимый образ монастыря, посвященного мирликийскому святителю: с. Георгиевское расположено в нескольких километрах от Антониева монастыря, на другом притоке р. Осень.

Л. М. Евсеева

<sup>1</sup> Согласно разысканиям Н. Н. Чугреевой, каменной церкви 1857 г. предшествовала деревянная 1713 г. (ГАТО, Тверская духовная консистория. Бежецкий уезд. Ф. 160. Оп. 4. Ед. хр. 1204, 1207; также см.: *Добровольский*, 1901. С. 122—123. № 80). С. Георгиевское было пожаловано в 1670 г. царем Алексеем Михайловичем стряпчему Алексею Ивановичу Замыцкому за участие в польских, литовских и украинских походах (грамота 1670 г., Тверской краеведческий музей, инв. № КОФ. 3386).

<sup>2</sup> *Смирнова*, 1976. № 13. Ил. с. 300.

<sup>3</sup> Древнерусское искусство X — начала XV века, 1995. № 53. С. 125.

<sup>4</sup> *Сорокатый*, 1995. С. 340—350.

<sup>5</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 41. Ил. с. 478.

<sup>6</sup> *Попов*, 1979. № 31. Ил. с. 430.

<sup>7</sup> Там же. С. 177—189.

<sup>8</sup> Там же. № 10. С. 283—286. Ил. с. 389—395; *Евсеева, Коштков, Сергеев*, 1983. Ил. 29—33.

<sup>9</sup> Цветной орнаментированный нимб — выходящий побег с распластанными стилизованными цветками — на житийной иконе Николы Чудотворца 1350—1360 гг. в Галерее искусств в Скопле (см.: *Radojčić*, б/г. Б/п.). Тонкие кодексы с закругленными корешками в руках сван-

- гелистов деисусного чина третьей четверти XIV в. в Хиландарском монастыре (*Богдановић, Бурлић, Медаковић*, 1978. Табл. 81, 84).
- <sup>10</sup> Государственная Третьяковская галерея, 1995. № 51. С. 125.
- <sup>11</sup> *Зверинский*, 1884. Т. 1. С. 76.

#### Выставки

1969–1970 Москва.

#### Литература

Живопись древней Твери, 1970. С. 19. № 9; *Попов*, 1979. С. 249; *Есеева*, 1996. С. 79–80.

### 13. Иоанн Предтеча. Великомученик Георгий. Из деисусного чина



Около 1523 г.

Тверь

151 × 88; 151 × 95

КП 108, 109

*Происхождение.* Поступили в музей из Калязинского краеведческого музея в 1964 г. <sup>1</sup>, происходят из иконостаса Троицкого собора Троице-Макарьева Калязина монастыря <sup>2</sup>, возведенного из кирпича в 1521–1523 гг. по инициативе дмитровского князя Юрия Ивановича и служившего при его дворе Михаила Воронцова, на средства последнего <sup>3</sup>. Строительство монастырского трапезной в 1525–1526 гг. субсидировал, видимо, сам Юрий Иванович <sup>4</sup>. Монастырь основан в середине XV в. в землях Тверского княжества Макарием, иноком кашинского Николаевского Клобукова монастыря <sup>5</sup>. Монастырское строительство, развернутое дмитровским князем, было приурочено к обретению мощей св. Макария в 1521 г., которые были помещены в новом соборе. Монастырский собор был перестроен в первой половине XVII в. после его разорения литовцами <sup>6</sup>.

*Реставрация.* Икона «Иоанн Предтеча» реставрируется А. С. Терентьевым и Г. П. Кулаковой в Межобластной мастерской «Росреставрация»: в настоящее время раскрыты опущь на верхнем поле, фрагменты золота на фоне, фрагмент поземи и плаща, пальцы правой руки. Икона «Георгий» раскрыта Н. И. Бетинной в той же мастерской в 1995 г. Во время реставрации удалено два слоя плотной последовательной записи, первая во времени имеет оливковый фон, близкий по тону фонам икон «Иоанн Златоуст» и «Троица Ветхозаветная» более позднего XVI в., предположительно происходящих из того же иконостаса. Химический анализ (выполнен С. А. Писаревой в лаборатории ГосНИИР) показал, однако, разный состав красочной смеси, использованной при письме фонов данных икон: на иконе «Георгий» — желтая охра, черная угольная, свинцовые белила, глауконит и аурипигмент; на двух других — только первые три компонента указанного состава. Характер черных надписей на первом слое записи «Георгия» и авторском слое двух других названных икон схож.

*Основа.* Каждая из икон состоит из трех досок, шпонки широкие, врезные, сквозные; поля широкие при пологой лузге.

*Сохранность.* На обеих иконах опилены нижние поля и частично боковые, на иконе «Иоанн Предтеча» утраченная часть доски снизу доставлена при реставрации. Живопись иконы «Иоанн Предтеча» в основном находится под записью и темным слоем олифы, на верхнем слое записи дано изображение Ильи Пророка. На иконе «Георгий Великомученик» трещины и выпады грунта, наиболее крупный — по низу иконы; выпад краски по всей поверхности, потертости. Золотой фон сохранился фрагментарно. На фонах и полях обеих икон многочисленные гвоздевые отверстия, образующие рисунок прямоугольников (контур пластин басмы). Небольшие фрагменты басмы с мелким рисунком сохранились на иконе «Иоанн Предтеча».

*Описание.* «**Иоанн Предтеча**». Изображение в рост, в трехчетвертном повороте влево, с моленным жестом рук. Представлен во власянице и зеленовато-оливковом гиматии. Вохрение пальцев рук розоватое, разбеленное, линия темной обводки широкая. Фон золотой, позем оливково-зеленый, широкая опушь на поле малинового.

«**Великомученик Георгий**». Фигура в рост, в трехчетвертном повороте влево, свободно вписана в широкую плоскость доски. На Георгии синий хитон с широкими рукавами и красный малинового оттенка плащ, который перекинут через левую руку и падает широким полотнищем за спиной, на правом плече завязан пышным узлом. Хитон украшен золотой оторочкой с белильными жемчугами и рядом овалов-каменев, обрисованных черной краской. Драпировка одеяний ложится частыми длинными складками, тени проложены темной широкой линией (на красном плаще — коричневые), пробела в два тона. Поручи и сапожки золотые. Линии контура фигуры и ее разделки следуют графье на грунте, не всегда совпадая с последней.

Лик Георгия правильного овала, с крупными глазами и изящной формой носа, уста небольшие, нижняя губа округлая, верхняя вы-

тянутая. Объем тщательно смоделирован розовато-коричневыми охрами, перекрывающими по высоте рельефа плотным слоем зеленого санкири. Белильные движки тонкие и длинные, завершающий коричневый рисунок плотный и упругий. Локоны вокруг лба в виде раковин, их форма передана темно-коричневой и светло-желтой линиями, проложенными по ярко-коричневой основе.

Фон и нимб золотые, позем темно-зеленый, надписи и опушь на полях малиновые. Надписи: **ГТ ГЕ ГІ**.

*Иконография.* Изображения св. Георгия в деисусном ряду высокого иконостаса в левой (северной) части чина традиционны для русского искусства: иконостасы Благовещенского собора Московского Кремля конца XIV — начала XV в.<sup>7</sup>, Успенского собора в Дмитрове первой четверти XV в., перенесенного с частичными доделками в новый Успенский собор, возведенный в Дмитрове при княжении Юрия Ивановича (1504–1533 гг.)<sup>8</sup>, церкви Бориса и Глеба второй четверти XV в. в Твери<sup>9</sup>, Ризоположенской церкви с. Бородава 1485 г.<sup>10</sup>, Рождественского собора Ферапонтова монастыря 1502–1503 гг.<sup>11</sup> Драпировка плаща Георгия, как на иконе из Калязина, встречается в русских памятниках редко. В указанных произведениях плащ драпируется по-иному. Поза и жест святого на иконе из Калязина, драпировка плаща, завязанного узлом на плече, пышная прическа близки литому изображению Георгия на серебряном, в форме храма, кадиле, вложенном в 1469 г. великим князем Юрием Васильевичем в Николо-Песношский монастырь близ Дмитрова<sup>12</sup>. Кадило исполнено троицкими мастерами в традициях раннего московского искусства с сохранением элементов палеологовского стиля<sup>13</sup>. Кадило, являвшееся местным раритетом, возможно, разбиралось и чинилось при Юрии Ивановиче<sup>14</sup>. Иконографические особенности изображения Георгия на кадиле могли быть указаны мастерам соборного иконостаса Калязина монастыря самим заказчиком, Юрием Ивановичем Дмитровским, тем более, что это был образ его святого покровителя.

Сходное изображение Георгия, но в зеркальном отражении — в иконостасе новгород-

ского деисусного чина второй половины XV в., происходящего из старообрядческой Успенско-Покровской церкви в Гавриковом переулке в Москве<sup>15</sup>.

*Датировка и атрибуция.* Стиль иконы неоднороден. По общей праздничности облика святого, его прическе с крупными крутыми локонами, нарядности его украшенных золотыми оторочками одеяний с их драгоценными оттенками киновари и синего цвета икона близка «Георгию» в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 г., отнесенному Э. С. Смирновой к живописи Новгорода<sup>16</sup>. Схожи в иконах и отдельные приемы письма, например, упругая, западающая по контуру обрисовка лика широкой коричневой линией. Характер моделировки фигуры на калязинской иконе с крупными трапециевидными пробелами в два тона и плотными описями контура, многочисленные длинные и узкие складки одеяний также напоминают иконы кирилловского иконостаса, но другой, не новгородской, стилистической группы, которую принято связывать с Москвой: «Иоанна Предтечу», «Апостола Петра» и «Апостола Павла»<sup>17</sup>. Однако более справедливо, на наш взгляд, отнести эти произведения кисти тверского художника. За авторство тверского мастера столичной выучки иконы из Калязина говорят определенная монументальность образа, некоторое ощущение пространственности (широкие доски, как в иконостасе второй четверти XV в. из тверской церкви Бориса и Глеба). Тип лика Георгия, с его правильным овалом, крупными глазами с рельефными подглазниками и небольшим ртом, сопоставим с тверскими иконами XV в.: иконой святого в иконостасе церкви Бориса и Глеба, «Троицей Ветхозаветной» около 1485 г. из Иосифо-Волоколамского монастыря (*кат. № 6*). В стиле иконы из Калязина на первый взгляд можно видеть тверской вариант блистательного искусства 90-х гг. XV в. Однако в произведении из Калязина конструкция формы проявлена достаточно жестко, отдельные складки одеяний укрупнены. Письмо личного с его плотными розово-коричневыми охрами и глуховатыми по тону санкирями,

отсутствие подрумянки и световых акцентов, общий характер излишне обобщенной, как бы унифицированной, формы находят аналогии в иконах, исполненных в первой трети XVI в.: «Богоматери Одигитрии» из Успенского собора г. Дмитрова и «Георгии с клеймами жития» из дмитровского Пятницкого монастыря (обе в собрании ЦМиАР<sup>18</sup>). Их мастера, вероятней всего, образовывали артель, работавшую в московских традициях, но не испытывавшую прямого воздействия дионисиевского стиля<sup>19</sup>.

Мастера калязинской иконы можно определить как тверского художника столичного уровня. Его явную связь с искусством конца XV в. следует объяснить возможностью его формирования как художника в 90-е гг. XV в. или использованием в работе над иконостасом тверских образцов того времени, но главное — общим ретроспективным направлением русского искусства первой трети XVI в. Можно также предположить, что к работе над украшением Калязинского монастыря по заказу дмитровского князя были привлечены как тверские, так и московские живописцы, которые воздействовали на творчество друг друга.

*Л. М. Евсеева*

<sup>1</sup> Из монастырских и городских храмов г. Калязина в собрании музея также находятся тверские иконы «Богоматерь Одигитрия» около 1526 г. (*кат. № 14*) и «Никола Чудотворец с клеймами жития» первой половины XVI в. (*кат. № 16*); московские по стилю иконы развитого XVI в. «Иоанн Златоуст» из Деисуса (148,5 × 88, КП 107), «Троица Ветхозаветная» (153 × 133, КП 4388) и еще не раскрытые изпод олифы небольшие по высоте иконы из двух чинов (КП 4376–4384); «Пророк Иеремия» конца XVI в. (112 × 90,5, КП 112), написанный в среднерусских традициях; московская икона «Рождество Христово» середины XVII в. (135 × 112, КП 4385), происходящая, как доказала Н. А. Барская, из городской Рождественской церкви (см.: *Салтыков*, 1981. Ил. 175, 176); «Никола Чудотворец» (131,5 × 95,5, КП 110), «Богоматерь Неопалимая Купина» (154,5 × 133,5, КП 4386) и «Московские митрополиты Петр, Алексий, Иоанн, Филипп» XVII в. (154,5 × 131,5, КП 4386).

- 2 Все постройки монастыря разобраны в 30-е гг. XX в., его территорию и окрестности затопили воды р. Жабни при строительстве водохранилища.
- 3 *Воронин*, 1934. С. 24; История русского искусства, 1955. Т. 3. С. 368, 402.
- 4 *Попов*, 1973. С. 125.
- 5 *Зверинский*, 1892. Т. 2. С. 370–372.
- 6 *Воронин*, 1934. С. 24. Фрески собора XVII в. частично были демонтированы, их фрагменты хранятся в Калязинском краеведческом музее, ГТГ, Музее архитектуры имени А. В. Шусева, ЦМиАР.
- 7 *Качалова, Маясова, Шенникова*, 1990. Ил. 126.
- 8 Икона не сохранилась, но парный ей образ Дмитрия Солунского помещался справа от центра иконостаса. См.: *Сорокатый*, 1984. С. 243–252. Ил. с. 249.
- 9 *Попов*, 1979. С. 290–295 (№ 14). Ил. с. 294.
- 10 *Иванова*, 1968. Репр. 31.
- 11 Икона не сохранилась, но парный ей образ Дмитрия Солунского помещался справа от центра иконостаса. См.: *Антонова, Мнева*, 1963. С. 334–336 (№ 278). Ил. 223.
- 12 *Лосева*, 1925; *Постникова-Лосева*, 1959. С. 524; *Николаева*, 1971. С. 24, 81 (№ 78). Табл. 72; *Попов*, 1973. С. 49–58.
- 13 *Попов*, 1973. С. 58–59.
- 14 *Постникова-Лосева*, 1959. С. 115–116.
- 15 *Смирнова, Лаурин, Гордиенко*, 1982. С. 253–254, (№ 32). Ил. с. 459.
- 16 Там же. С. 320–322 (№ 64). Ил. с. 524; *Лелекова*, 1988. С. 243–245. Цв. ил. 27.
- 17 *Попов*, 1975. С. 63, 64; *Лелекова*, 1988. С. 182. Цв. ил. 5, 9, 22.
- 18 Цв. ил. см.: *Салтыков*, 1981. Ил. 55–59.
- 19 *Попов*, 1973. С. 120–122.

*Публикуется впервые.*

## 14. Богоматерь Одигитрия (Смоленская)

Около 1523–1526 г.  
Тверь—Москва  
133 × 98  
КП 4370



*Происхождение.* Поступила из Калязинского краеведческого музея в 1964 г.<sup>1</sup> По сообщению его директора И. Ф. Никольского, была обнаружена им в 1939 г. на колокольне Никольского собора г. Калязина вместе с иконой «Никола Чудотворец с клеймами жития» (*кат. № 16*). Деревянная церковь Калязинского посада была вновь отстроена в 1526 г.<sup>2</sup> на месте древнего, также деревянного, собора Николо-Жабнинского монастыря, который был пожалован тверским князем Борисом Александровичем (1425–1461) преподобному Макарию при основании им Троицкого монастыря<sup>3</sup>. Работа по возведению Никольской церкви была, видимо, связана с развернувшимся в Троице-Макарьевом Калязине монастыре в 1521–1526 гг. каменным (кирпичным) строительством по заказу дмитровского удельного князя Юрия и служившего при его дворе Михаила Воронцова, приуроченным к обретению мощей св. Макария (см. *кат. № 13*). Заказчиком Никольского храма скорее всего выступил посад. Церковь перестраивалась в 1551 г., в 1693 г. на ее месте был выстроен городской каменный собор<sup>4</sup>.

*Реставрация.* Раскрыта в мастерской музея А. В. Кириковым в 1965 г. Довыборку,

тонировку утрат и покрытие осуществил Б. П. Еремин в 1990 г.

*Основа.* Четыре доски, высокие шпонки врезные, односторонние. Пологий ковчег.

*Сохранность.* На обороте по стыку досок наклеена холщовая ткань, по верхним и нижним торцам доски скреплены металлическими скобами. На лицевой стороне имеются старые чинки, а также реставрационные тонированные вставки грунта: у шеи Марии, на груди, у шеи, на руке и правом колене Христа. Выпады грунта до доски по нижнему полю. Гвоздевые отверстия по контуру фигур и нимбов. Утрата верхнего красочного слоя живописи на мафории (сохранился лишь фрагмент белильной разделки на голове Богоматери). Потертости живописи в личном, частичная утрата золотого ассиа. Надписи сохранились во фрагментах.

*Описание.* Поясное изображение Богоматери с младенцем на левой руке, лик Марии слегка развернут в сторону сына, младенец изображен прямолично. Мафорий Богоматери коричневоый, глубина его узких прямых складок отмечена черной линией с широкими притенениями, подобное притенение дано и по всему контуру фигуры. Серовато-сизые полупрозрачные пробела имеют лучеобразную форму (см.: *Сохранность*). Звезды мафория и линии (полосы) каймы золотые. Чепец и рукав платья голубые в частых складках, пробела по их гребням даны в два тона. Хитон младенца написан розовой охрой, гиматий — желтой, глубина складок, притенение по контуру фигуры — вишневые, света и абрис фигуры даны золотом. Лики Богоматери и младенца округлые, с крупными глазами и маленькими устами. Лоб младенца чрезмерно высок, граница волос, данная черным цветом, имеет условный характер. Абрис лика Марии выведен коричневой линией, мягко изгибающейся и западающей у скул. Форма моделируется розовато-коричневой охрой по оливковому санкирию, на щеках легкая поддурмянка, движки тонкие и длинные. Красочные слои тонкие, нанесены плавно в сочетании с протянутым мазком.

Очерк перекрестия нимба младенца и надписи — лилово-красные. Фон, нимбы и поля

золотые. Все линии иконы проложены по графье. Сохранившаяся надпись: **О ИИИ**.

*Иконография.* Повторяет схему древней, предположительно XII в., чудотворной иконы г. Смоленска («Богоматерь Смоленская»), особенностью которой является прямоличное положение фигур Марии и младенца. По письменным источникам, икона привозилась в Москву, где стояла в Благовещенском соборе Московского Кремля, в 1456 г. была возвращена в Смоленск (см. *кат. № 1*). Иконография Смоленской Богоматери получила с XV в. распространение в московском искусстве. Особый рост ее культа заметен после присоединения Смоленска к Московскому государству в 1514 г., когда в память этого события в Москве на Девичьем поле был основан посвященный чудотворной иконе монастырь, где с 1525 г. находился ее список.

*Датировка и атрибуция.* Г. В. Попов приписывает икону мастеру удельного дмитровского князя Юрия Ивановича (1504–1533 гг.), который был инициатором строительства 1521–1526 гг. в Калязинском монастыре; А. А. Салтыков датирует ее серединой XVI в. Основными чертами стиля, такими, как цельность силуэта, масштабность и величие образа, «Богоматерь Одигитрия» связана с московской культурой. Однако определенные черты ее живописи восходят к тверской художественной традиции. Естественные пропорции фигуры Марии с несколько расширенными плечами, тип ее лика с округлыми подбородком и щеками, крупными глазами и пластично написанными нижними веками сходны с типологией лика и пропорций фигуры Богоматери в столичных тверских произведениях XV и первой половины XVI в.: «Одигитрия» из с. Васильевское первой четверти XV в. в ЦМиАР (*кат. № 1*), деисусные богородичные иконы первой половины XV в. в ЦМиАР (*кат. № 3*) и первой трети XVI в. в ТКГ<sup>5</sup>, «Одигитрия» второй четверти XVI в. из с. Дрюцкое в ЦМиАР (*кат. № 19*). Тип лика младенца на калязинской иконе с чертами младенца и мудреца, но без особенной детской припухлости формы и одновременно резким преувеличением лба, как в московских произведениях (см. богородичные иконы из Дмитрова вто-



рой половины XV — первой трети XVI в.<sup>6)</sup>, схож с его изображениями на памятниках из сел Васильевское и Дрюцкое. Близки во всех трех памятниках поза младенца и расположение складок его одеяния. Колорит иконы из Калязина, несколько высветленный, с противопоставлением холодных и теплых тонов характерен для тверской живописи. Конструктивность графических элементов живописи, как и пластическая выразительность контурного рисунка также на иконе из Калязина являются качествами тверской художественной культуры, и в этом близость «Одигитрии» деисусной иконе «Св. Георгий» около 1523 г. из соборного иконостаса (*кат. № 13*). Однако особенности стиля «Одигитрии» не совпадают с живописью «Св. Георгия». Тверской мастер богородичной иконы оказался более податлив в восприятии московских влияний.

Устройство доски «Одигитрии» иное, чем у деисусных икон «Иоанн Предтеча» и «Св. Георгий»: другие форма и врезка шпенок. Кроме того, на фоне «Одигитрии» отсутствуют гвоздевые отверстия, которые есть на «Георгий» и «Иоанне Предтече», что говорит об украшении икон иконостаса басмой. «Одигитрия» же, судя по отверстиям от гвоздей на нимбе, имела лишь металлические венцы. Размер памятника меньше, чем у икон местного ряда Троицкого собора: «Троица Ветхозаветная», правда уже конца XVI в., имеет в высоту 151 см. «Одигитрия» явно написана не для соборного иконостаса.

Первоначальное предназначение «Одигитрии» для Никольской церкви также проблематично. Икона не схожа по стилю и не совпадает по размерам с иконой «Никола Чудотворец в житии», являющейся, по-видимому, ее храмовым образом.

Исполнение «Смоленской» тем не менее входило, видимо, в состав живописных работ 1523–1526 гг. по украшению собора с двумя приделами и Трапезной палаты Калязинского монастыря. 1526 г. как дата заказа «Богоматери Смоленской» весьма вероятна, так как дмитровский князь, заказчик работ по устройству новых храмов Калязинского монастыря, был очень чуток к культу чудотворных икон. Для дмитровских храмов при нем были заказаны списки приобретаемой в начале

XVI в. все большую популярность «Богоматери Тихвинской» — редкие еще в Москве, они в данном случае оказались иконографически неточными<sup>7)</sup>.

*Л. М. Евсеева*

<sup>1</sup> Об иконах, поступивших в ЦМиАР из Калязинского краеведческого музея, см. *кат. № 13*, примеч. 1.

<sup>2</sup> *Белюстин*, 1861; *Виноградов*, 1913.

<sup>3</sup> *Зверинский*, 1892. Т. 3. № 1834. С. 116–117.

<sup>4</sup> *Белюстин*, 1861; *Виноградов*, 1913. Городской собор не сохранился, в 1930-е гг. разобран и затоплен поднявшимися в связи с постройкой водохранилища водами р. Жабни. Многоярусная соборная колокольня постройки 1800 г. до настоящего времени стоит в воде, затопленная до середины первого этажа.

<sup>5</sup> *Попов*, 1979. № 27. С. 333–335.

<sup>6</sup> *Салтыков*, 1981. Ил. 44, 59.

<sup>7</sup> «Богоматерь Одигитрия» из местного ряда Успенского собора г. Дмитрова и «Богоматерь Одигитрия» из Тихвинской посадской церкви (*Попов*, 1973. С. 122–124. Ил. 23, 24). На соборной иконе на поле левого зеленого клейма сохранились следы букв надписи «ТИХВИНСКАА», на посадской иконе, также в левом зеленом клейме, соответствующая надпись хорошо сохранилась.

#### *Выставки*

1969–1970 Москва.

#### *Литература*

Живопись древней Твери, 1970. № 27. С. 30; *Попов*, 1973. С. 126. Ил. 27; *Салтыков*, 1981. Ил. 105, 106.

## 15. Параскева Пятница с клеймами жития

Первая треть XVI в.

Тверь  
74 × 54  
КП 252

*Происхождение.* Из церкви с. Поречье Бежецкого района Тверской области<sup>1)</sup>. Вывезена экспедицией МиАР в 1963 г. О землях Бежецкого Верхнего см. *кат. № 12, Происхождение.*



*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской ЦМиАР А. В. Кириковым в 1965–1966 гг. Живопись иконы находилась под двумя слоями записи конца XVI и первой половины XVIII в., также слоем темной олифы.

*Основа.* Состоит из двух досок, две врезные встречные шпонки.

*Сохранность.* Средник иконы и нижний ряд клейм имеют большие разрушения грунта и живописи. Крупные вставки грунта в среднике на лице и одежде Параскевы, на которых оставлена при реставрации разреженная поздняя запись, частично наложены тонировки. Реставрационное дополнение грунта внизу иконы, изображение всадника и фрагмента пейзажа в кл. 14 дополнено при реставрации. Отдельные вставки грунта в клеймах верхнего ряда — на вставках сохранена поздняя живопись. Потертости красочного слоя, особенно киновари. Многочисленные мелкие тонировки живописи. Надписи на фоне средника и частично на свитке утрачены. Надписи в клеймах частично оставлены в записи.

*Описание.* В среднике иконы полуфигурное фронтальное изображение Параскевы Пятницы с крестом в правой руке и развернутым свитком в левой. На свитке текст Символа веры:

[ ]ЪРҮЮ//ВО//Є

[ ]ИНОГО//БГ

ЩА //ВСИ

[ ]//ЖИТ

У Параскевы овальный лик с удлинённой формой носа, крупные глаза и дугообразные брови. Его форма моделируется разбеленной охрой по коричневому санкирю, белильные движки тонкие, нитевидные. На мученице голубой хитон и красный мафорий, голову венчает золотой венец. Хитон, украшенный у шеи широкой золотой полосой с изображением цветных камней, ложится частыми, сходящимися под углом складками, смоделированными темными и белильными линиями. Складки мафория крупные, их плоскости легко перекрыты белильной заливкой и штриховкой.

Нимб и фон средника золотые.

Вокруг средника 15 клейм со сценами жития Параскевы, по несколько строк его текста написано на фоне клейм.

1	2	3	4	
6				5
7				8
10				9
11	12	13	14	15

1 кл. Рождество Параскевы.

РОЖДЕСТВО СТЫЕ МҮЧЕНИ//  
ЦИ ПАРАСКВЫ

2 кл. Параскева после смерти родителей  
раздаёт имущество нищим.

СТАА МҮЧЕНИЦА ПАРАСКОВѦ ПО СМ//  
[ ] РОДИТ[ ] Є СВОІ//  
РАЗДАША ІМѢНИЕ СВОЕ НИЩІ  
СТАНЬЕ І ОУБОГЫѦ В ДѠ//  
СВОІ ПРИМАША І НАОУЧИША НАРОД  
ВЪРОВАТИ//  
ВО ХРСТА

3 кл. Заточение Параскевы в темницу.

СТҮЮ МҮЧЕНИЦЮ ПАРАСК[ ] Ѧ[ ] А І ВСА//  
ДИША В ТЕМНИЦЮ

4 кл. Приведение Параскевы к царю.

ВО ОУТИЕ ЖЕ ПРИБ[ ] ИСА АНТИ МҮЧ[ ] //  
ГЪМА ВО ПРИДЪЛЫ ТЕ И ПОСТА[ ] //  
ША СТҮЮ МҮЧЕНИЦЮ ПРЕ ЦА//  
РЄ І ПОВЕЛЕ Ю БИТИ[ ] И[ ] //  
ЛАМИ ГОВАЖИИМИ НЕ// СЪДНО

5 кл. Мучение Параскевы «жилами».

МҮЧЕТЕЛИ СТҮЮ ПАРАВЬЮ ГНЮ  
ЖИЛАМИ НЕ//  
ЧТАДНО РАЖДЕЖЕСѦ ЦРЬ І СКОРЬѦ Ѧ  
НЕІ ПОВЕЛЕ//  
СЛУГѦ ПРѢСТАТИ І ПОСТАВИТИ ПРЕ  
СОБОЮ

6 кл. Явление Параскеве Богоматери и ан-  
гелов.

ВЕРЖНА БЫ СТАА МҮЧЕНИЦА В

ТЕМНИЦЮ В ПО//

ЛУНОЧИ ЖЕ БЫЕ ТРҮ ВЕЛИ ДВА АННІЛА  
ПРИДОША//

В ТЕМНИЦЮ МЕЖУ ІМА ЖЕНА  
БЛИСТАСѦ В РҮ//

[ ] СВЕТИЛО НОСАЩИ В А В[ ] //

ЄІ РҮЦЕ ГҮБУ І ТРОСТЬ І ГЛА ВОС[ ] //

НИ МҮЧЕНИЦА ХВА ІГ[ ] ЛЕЄ ТА Г[ ] |  
ІЄ ХЄ//

[ ] МҮРҮ А[ ] ВОС[ ] |

І[ ] ІС ТА[ ] |

СА[ ] В

[ ] Р[ ] |

7 кл. Беседа царя с Параскевой.

[ ] ОВЕЛЕ Ю ЦРЬ ПОСТАТИ ПРЕ СОБОЮ  
І ВО//

ЗРЕ НА НЮ І ОУ//

[ ] И ВИСА ДОБРОТА ЛИ[ ] |А/СА СВЕТАЕ//  
ИШИ ПЕРВИЕ І РЕ ВЪРҮ//

[ ] ВИЦА В БОГИ НАША ВИДИШИ ЛИ КА  
ТА[ ] ЦЕЛИА[ ] //

[ ] ЗИ НАША І РЕЧЕ СТАА ПОКАЖИ МИ  
ЦРЮ//

[ ] РОВАШО МИ ЖИВО І РЕ[ ] //

[ ] РЬ ВНИДИ В ЦЕ РКѠ//

[ ] А ТҮ ВИЖДЬ БГИ НА Ш[ ] |

8 кл. Продолжение беседы царя с Параскевой.

І ПОСТАВИША СТҮЮ МҮЧЕНИЦЮ ПРЕ  
ЦРЕ І ВОЗР[ ] //

ЦРЬ І РЕЧЕ ВЕРҮІ ДЕВИЦА В БОГИ НАША  
ЖИВА Б[ ] //

[ ] ПОІМУ ТЯ ЖЕНҮ І БУДЕШИ МНОГҮ  
ДО[ ] //

УСОЖА І РЕЧЕ СТАА ОУМОЛЧИ Ѧ[ ] //

Ї ПАЮНУ НА ЛИ-ЦЕ ЄВ | ]//  
 РАДИ РАЗГНЕ-ВАСА | ]//  
 ВЕЛЕ Ю ПОВЬ-СИТИ//  
 Ї СТРОГАТИ РЕ-БРА | ]

9 кл. Мучение Параскевы железными когтями.

Ї ПОВЕСИША СТ҃Ю М҃ЧЕНИЦЮ НА ДРЕ-  
 ВЕ Ї СТ | ]//  
 РЕБРА ЄА Ї ПАДОША ПЛѠ ЄА С КОВИЮ  
 НА ЗЕ | ]//  
 Ї ГЛ҃ША ВОЇНИ ЦР҃Ю ЧТО Н҃А ЦР҃Ю  
 Т | ]ЗВЬШЮ У | ]//  
 ДЕВИЦА Ї ПОВЕЛЕ Ю ЦР҃Ь ВО В | ]// ЦЮ

10 кл. Повержение Параскевой идолов в языческом храме.

| ]Ї ВНИДЕ СТАА М | ]ЦА | ] ВЄІДОЛЬ//  
 НО Ї ПОСЛЕДОВА | ]//  
 | ]ША ЄІ МНОГО ЛЮДЕІ С В | ]РЕ І МАШЕ  
 | ]Ш | ]//  
 РТИ | ]ОЧЄІ ДОЛО І ВШЕ ЄТАА М҃ЧЕНИ-  
 ЦА В ЦЕРК | ]//  
 ЛЬСК҃Ю | ] НА ЗЕМЛЮ Ї ПОМОЛ | ]СА І//  
 ПОСТА | ]//  
 АВ ЄПАЛОНА ЗА НОГУ Ї РАЗБЕ СВОУ | ]//  
 Ї БЕЖАЩА ВСЬ Л҃ЮДІЄ ІС ЦЕР | ]І С  
 ВЕР | ]//  
 Ї РЕКОСТА ЦР҃Ю МЫ ТЄБ | ]РЕХѠ НЕ Т | ]//  
 ЄТ҃А ЄСИ НА Т҃А ОУТОВУ ТВОРИЛА | ]Є  
 ГРА | ]//  
 | ]ЗИ НАША С | ]К҃У | ]ИЛА Ї БО ВЕЛЕ | ]//  
 | ]А С҃ДИЩЕ ПО СТАВ | ]

11 кл. Приведение Параскевы к царю.

| ]ГА ЄТАА М҃ЧЕНИЦА ЇЩЕ ЦА | ]ЧЕ  
 ЦРА//

| ]ИЛИ ВО Ж҃И | ]//  
 МИ ДЕВИЦА СОКРУШИЛА ЄСИ БОЗИ  
 НАША І-//  
 РЕЧЕ ЄТАА ВНИ//  
 ДОХО ЦР҃Ю В ЦЕРКѠ ТВОЮ І АВИСА МНЕ  
 А С҃А Г҃Ь-//  
 ІС ХС ІЖЕ МИ ЖИВ | ]//  
 ДАРОВА ВРАЗИ ЖЕ МОЕ ВИДЕША І  
 ВѠТРЕ//ПЕТ ША//  
 | ]ПАДОША НА ЗЕМЛЮ Ї РАСЫПАШНАА  
 АКО П | ]Є//  
 | ]ІЕ ПОМОГУ А МЬ ПОМОГ | ]//  
 | ]ПОВЕЛЕ ЄЕ ЦР҃І СВЕЩА | ]ПО | ]ЖИГА

12 кл. Мучение «свешами».

| ]НОГО ЖЕ СТ | ] М҃ЧЕНЦЕ ЖГОМИН Є  
 НОВО ГЛА | ]//  
 НО ПАЧЕ ВЗИРАША НА НЕБО ГЛ҃А Г҃И БЖЕ  
 ЄН-//  
 СВЕТОДАВЧЕ СИ | ]//  
 Д | ]Н | ]Х҃УР҃ВИМЕ І НА СЕР҃УФИ Т҃Ы-//  
 ТРИ УТРОЦИ К ПЕЩИ І РОЛ҃А//  
 | ]А ПОПАЛИ ТЫ ФЕКУ УТ ОГНА СПАС  
 БЫ Н | ]//  
 | ]ДОСТОІНАА РАБА ТВОА ПАРАСКОВЬА  
 ДА ПРИ | ]НАМА М | ]//  
 ДА І | ]БЕЗАКОНА | ]У | ]СА І ПОЖЕ | ]

13 кл. Усекновение главы Параскевы.

| ]ТОЮ ПОВЕЛЕ ЦР҃Ь СТ҃Ю М҃ЧЕНИЦЮ  
 МЕЧЄ-//  
 ОУСЕКН҃УТИ ЄА І СІА А НА ЄТѠ І ПОМО//  
 помиловаль/ | ] | ]си//призри  
 ЛИСА Г҃҃У БГ҃У І РЕЧЕ АКО БЛАГОДАРИУ  
 СА І НА-//  
 | ]ИРЕНИЕ МОЕ НЫНЕ МОЛЮ//

ТИ СѦ ГИ БЖЕ МѦЩЕ ВСѦ КТО  
 ПРИЗЫВАѦ ТѦ-//  
 МНОЮ РАБОУ//  
 ТВОЕЮ ІЛИ ПОСТИСѦ ІЛИ В ЧИСТОТЕ  
 ПРЕБЫ-//  
 ВАЕ В ДЕ НАРЕЧЕ//  
 ПАТНИЦИ ІЗБАВИ СВО ГИ ѠВ ВАКНА  
 БЕДЫ І-//  
 ДѦ СВО ІСПОЛНИ ВСѦКІИ//  
 [ Ѧ БЛАГО | ТИ ѦКО ТИ | ] ІСТОНИНИ І-//  
 ПОДАТИ ВСѦКОМУ ДОБРУ ТЕБЕ СЛАВУ//  
 В СБИ | МНИ | ОУСЕКНУ ЄИ ГЛАВУ

14 кл. Гибель царя-«законопреступника».

ВО ОТРИ ЖЕ ІЗЫДЕ ЗАКОНОПРЕСТУ//  
 ПНИ ГЕМА НА ЛОВИТВУ И ВНЕЗАПУ//  
 ЖЕ ЗВѦСЯ КОН | ЈЕВО НА ВОЗДУСЪ//  
 І ВЕРЖЕСѦ В ДЕРБѦ І РАСПАШЕ//  
 СѦ ВСѦ КОСТИ | ЈЕМАНОВЫ

15 кл. Погребение Параскевы.

НАРОДИ ЖЕ ВЪРНИ ЗАША ТЪЛО ЄТИЕ//  
 МУЧЕНИЦИ ПАРАСКОВІ І ПОГРЕБОШАЮ//  
 ЧЕСНО МЪСАЦА ѠХТАБРА ДВАДЕСА  
 І | // ДНЬ

На свитке священника в сцене надпись:

ПОМА//Н ГИ//ѦКО.//ВЛА//[ ]

Большинство сцен двух-трехфигурные (кроме кл. 2, 9 и 15). Беседы с царем однотипны по композиции. В сценах мучений изображены по два палача, зеркально повторяющие позы друг друга. Фигуры большеголовые, у отдельных персонажей сильно укрупнены ладони. В сценах мучений Параскева обнажена, в остальных, помимо ее обычных одежд, на голове белый плат. Царь изображен в красной далматике, в шапке, обшитой жемчугами, с белым посохом. Цвета одеяний палачей и

народа красные и синие, хитон служанки в кл. 1 и стихарь диакона в кл. 15 — белые. Складки одежды обрисованы темной тонкой линией, смоделированы белильными заливками, росчерками и штриховкой.

Палаты простых конструктивных форм, раскрыты розовым и голубым, крыши красные и синие. Языческий храм в кл. 9 и христианский храм в кл. 15 изображены одинаково, в виде ротонды с шатровым башнеобразным верхом. Горки розовые и золотисто-охристые, с крупными четкими уступами. Фон в клеймах светлой разбеленной охры, нимбы золотые, надписи красные. По краю иконы проходит красная опушка.

*Иконография.* Древнейшее изображение Параскевы в русском искусстве — среди избранных святых на нижнем поле иконы «Никола» конца XII — начала XIII в. из Новодевичьего монастыря<sup>2</sup>. Параскева представлена в красном мафории, в венце, с крестом и свитком, как и на нашей иконе. В новгородской живописи XV в. изображалась без венца и свитка<sup>3</sup>, в памятниках XVI в. почти повсеместно у святой поверх мафория накинута белый плат.

Житийные изобразительные циклы Параскевы редки. Известны две псковские иконы конца XV — раннего XVI в.: «Параскева Пятница с восемнадцатью клеймами жития» в ГИМ<sup>4</sup>, «Параскева Пятница, Варвара, Ульяна с житием» в Новгородском музее<sup>5</sup>. Среднерусские иконы Параскевы с клеймами жития относятся к первой половине XVI в. — в Дмитровском музее<sup>6</sup>, в частном собрании<sup>7</sup>, в ГТГ<sup>8</sup>. Иконография клейм на иконе ЦМиАР наиболее близка памятнику из частного собрания. Редакция жития, использованного в клеймах нашей иконы, точно не определена [Попов, 1979, 340]. На схему сцен мученичества повлияла развитая иконография мученических сцен других святых, в первую очередь Георгия Великомученика.

*Датировка и атрибуция.* Авторы выставки «Живопись древней Твери» отнесли икону к началу XVI в. И. А. Кочетков датирует памятник первой половиной XVI в. Г. В. Попов [Попов, 1979] определяет время исполнения иконы первой третью XVI в. на основании «лаконизма и простоты композиции в сово-

купности с палеографическими признаками», а также близости приемов письма средника живописи деисусного чина первой трети XVI в. тверского происхождения в Тверской картинной галерее<sup>9</sup>.

Контраст цвета и некоторая упрощенность рисунка и композиции характеризуют икону как памятник, принадлежащий особому направлению тверской живописи, связанному с посадским искусством. В среднике, возможно, повторен московский образец, за что говорят плавная линия контура полуфигуры, изысканность рисунка лица, декорировка хитона золотой каймой, также форма венца в виде золотой полосы — что близко иконе «Св. Варвара» конца XV в. круга Дионисия в Сергиевпосадском музее<sup>10</sup>. Стилистическая близость иконы произведениям, исполненным в самой Твери, как и профессионализм надписей, позволяют допустить создание иконы в столице княжества [Попов, 1979, 340].

Надписи на иконе по палеографическим признакам датируются Б. М. Клоесом первой половиной — серединой XVI в. Однако, по его мнению, написание отдельных букв — У, З, Е, Ж — ближе к традиции конца XV — первой четверти XVI в. [см.: Попов, 1979, 339].

*Л. М. Евсеева*

<sup>1</sup> С. Поречье расположено на р. Мелече, правом притоке р. Осень, впадающей в Мологу, — левый приток Волги. Село находится в нескольких километрах от с. Георгиевского, откуда происходят тверские иконы «Никола Чудотворец» конца XV — начала XVI в. (*кат. № 12*) и «Василий Великий» (створка врат) второй половины XVI в. (*кат. № 26*).

<sup>2</sup> Антонова, Мнева, 1963. Т. 1. № 9. Ил. 31.

<sup>3</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 31, 68. С. 252–253, 330. Ил. с. 451–535.

<sup>4</sup> Павлова-Сильвинская, 1968; Овчинникова, 1968.

<sup>5</sup> Живопись древнего Пскова, 1970.

<sup>6</sup> Кристи, Ямщиков, 1963.

<sup>7</sup> Древнерусская живопись (из частных собраний), 1975. № 29.

<sup>8</sup> Антонова, Мнева, 1963. Т. 2. № 608. С. 197–198. Табл. 68.

<sup>9</sup> Попов, 1979. С. 228, 340.

<sup>10</sup> Николаева, 1977. Репр. 126.

### Выставки

1969–1970 Москва; 1999 Ватикан.

### Литература

Иванова, Куклес, Попов, 1968. С. 25, 27; Иванова, 1969. С. 14. Табл. 9–13; Кочетков, 1969; Живопись древней Твери, 1970. С. 31–32 (№ 30); Попов, 1970. С. 317–318, 351–352. Ил. с. 323; Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 39–41. Табл. 54–55; Попов, 1979. С. 228–229, 340. (№ 28). Ил. с. 356, 357; Салтыков, 1981. Ил. 95, 96; Попов, 1993. Репр. 129–133; Onasch, Schnitser, 1995. S. 206; Sophia la Sapienza di Dio, 1999. № 108. P. 328.

## 16. Никола Чудотворец с 18 клеймами жития



Первая половина XVI в.

Тверь

106,5 × 84

КП 4371

*Происхождение.* Поступила из Калязинского краеведческого музея в 1964 г. <sup>1</sup> По сообщению его директора И. Ф. Никольского,

была им обнаружена в 1939 г. на колокольне Никольского собора г. Калязина вместе с иконой «Богоматерь Одигитрия Смоленская» (кат. № 14). Деревянная церковь Калязинского посада была возведена в 1526 г., в 1551 г. перестроена (см.: кат. № 14, Происхождение).

**Реставрация.** Реставрирована А. В. Кириковым в мастерской музея в 1965–1966 гг.

**Основа.** Состоит из трех липовых досок, с ковчегом, на обороте — две врезные встречные шпонки.

1	2	3	4	5
6				7
8				9
10				11
12				13
14	15	16	17	18

**Сохранность.** Чинки грунта по всей поверхности, все тонированы. Гвоздевые отверстия по фону средника и по краям рамки. Выпад красочного слоя в клеймах узкой полосой по краям рамки. Верхний слой живописи на рамке в основном разрушен, сохранены фрагменты — в ее верхней части. Золото на фоне средника и на полях сохранилось во фрагментах. Потертости живописи, особенно многочисленные на ликах. Наиболее сохранные лики в кл. 6, 10, 12, 17. В кл. 6 можно разглядеть белильные движки на лбу правого диакона, только в кл. 17 сохранилась живопись губ (красная охра) у правого диакона, в кл. 15 — авторская разделка прядей волос белилами. Остатки пробелов на одеждах в кл. 12 (хитон палача), кл. 15 (драпиров-

ка ложа), кл. 16 (хитон Димитра), кл. 17 (хитоны юношей). Лик Николы в среднике под записью XVII в. Киноварные кресты на омофоре под двойной записью, золотом и коричневой краской. По краю медальонов оставлена полоса более поздней пробелки. В клеймах лики правлены, скорее всего при «реставрации» иконы в XIX в.: контур и черты лиц прописаны коричневым, пряди волос — темно-коричневым и белилами, зрачки проставлены черной краской. Черные и коричневые кресты на фелонях и омофорах также усилены близкой по тону краской. Все надписи правлены. В кл. 7 заново написана фелонь священника, в кл. 15 — правая зеленая палата (в бинокляр виден первоначальный густо-розовый цвет палаты) <sup>2</sup>.

**Описание.** В среднике ростовое изображение св. Николы с разведенными в сторону руками, правая благословляет, в левой на плате открытый кодекс Евангелия с текстом: **«ВО ВРЕМЯ [ ]НО СТА ІС НА МЪСТЕ РАВ І НАРОДЪ УЧИКЪ ЕГО МНОЖЕСТВО МНОГО»** (Лк. 6: 17) <sup>3</sup>.

На святителе белая фелонь с черными крестами и белый омофор с киноварными крестами (см.: *Сохранность*), подризник сине-зеленый, у пояса красный плат. Поручи, епитрахиль и палица золотые с изображением цветных камней. На золотом фоне по сторонам головы Николы два густо-розовых медальона с золотым ассистом, заключающие полуфигуры Христа с Евангелием и Богоматерью с омофором.

Средник окружает широкая темно-синяя рама с белильным растительным орнаментом и 18 клейм со сценами жития Николы.

Клейма:

1. Рождество св. Николая.

**Р[ ]ТВО БѢТАГО НИКОЛЫ**

2. Крещение св. Николая. Надпись на Евангелии в руках священника: **«ВЛ[ ] ЕСИ ЧУДО ДЕЛА ТВО[ ]»** («Велик еси господи и чудна дела твоя и ни едино же слово довольно будет к пению чудес твоих» — из текста священнической молитвы на чин крещения) <sup>4</sup>.

3. Св. Николай отказывается принимать молоко в постный день.

**БѢТ НИКОЛА В СРЕДУ**

4. Приведение в учение.
5. Поставление в диаконы.
6. Поставление в священники.
7. Поставление в епископы. На свитке у архиерея надпись: **БЖН БАТЬ ИЖЕ ВО ЕВАНЦІ ІАМ** (Божественная благодать иже во Евангелии).
8. Явление во сне царю Константину.
9. Изгнание беса из кладезя.
10. Чудо о корабельниках (спасение корабля во время бури).
11. Прибытие по морю к Иерусалиму.
12. Спасение трех мужей от казни.
13. Исцеление бесноватого.
14. Посещение трех мужей в темнице.
15. Чудо о трех девицах.
16. Спасение Димитра.
17. Успение св. Николая.
18. Перенесение мошей из Мир Ликийских в Бари.

Формат клейм приближен к квадрату, композиции их затеснены. Фигуры крепко построены, с круглыми головами. Традиционные архитектурные формы конструктивны, как и горки с широкими лещадками. Одежания белые, густо-розовые, сине-зеленые, светло-зеленые. Белильный ромбовидный орнамент на фелони священника в кл. 2, на каймах диаконских белых стихарей — красные или зеленые крути с крестами в центре. Архитектурные формы, как и горки, многоцветные в пределах одного клейма: голубые, светло-зеленые, густо-розовые. Крыши построек сине-зеленые, такого же цвета морские волны. Пышная крона дерева в кл. 9 написана светлым оливковым тоном с синими «светами», изогнутый ствол охристый с золотым ассистом. Золотом исполнены купель в кл. 2, кадилъницы и колокола в кл. 17, отдельные детали архитектуры прокрыты золотым ассистом.

Лику написаны густым розовым тоном по светлому зеленому санкирию, губы — красной охрой, контуры ликов и описи его черт проложены той же краской. Белильные движки тонкие и длинные (см.: *Сохранность*). Разделка одежд дана немногими конструктивными линиями более темного тона, по белому — светло-зеленым. Пробела в виде заливок и линий, на холодных по тону и коричневых одежаниях и драпировках они голубые, на густо-розовых — белые (см.: *Сохранность*). Фоны

и нимбы золотые, золото положено на тонкий слой светлой охряной краски. Поэмы зеленые. Опушь на полях красная.

*Иконография.* Ростовое изображение св. Николая в окружении клейм жития распространено в иконописи XVI в. Известно много вариантов данной иконографии, которые различаются в основном по количеству и составу клейм при близком решении средника. Памятник из Калязина отличается от распространенного типа, во первых, изображением в среднике иконы раскрытого Евангелия с текстом Евангелия от Луки (Лк. 6: 17), читаемого на Литургии в дни памяти святителя. Ту же особенность установила Э. С. Смирнова<sup>5</sup> в произведениях Пскова — поясной образ первой половины — середины XIV в. из церкви «Николы от Кож» в ГТГ<sup>6</sup>; Новгорода — житийные иконы первой трети XV в. из Вяжищского монастыря в Успенском соборе Московского Кремля<sup>7</sup>, второй половины XV в. в Владимирском музее<sup>8</sup>, первой половины XVI в. в ГЭ<sup>9</sup>; Вологды — житийная икона первой половины XVI в. из церкви Леонтия Ростовского в Вологодском музее<sup>10</sup>; Твери — поясные иконы второй половины XVI в. из Вольнской Никольской церкви и церкви Белой Троицы в ГТГ<sup>11</sup>. Икона из Калязина схожа с новгородской во Владимире общей схемой средника (в обеих на фоне изображены полуфигуры Христа и Богоматери в медальонах) и количеством клейм. По составу сюжетов жития расхождения между памятниками имеются в трех клеймах: в иконе из Калязина — сюжеты «Поставление в священники», «Прибытие по морю в Иерусалим», «Чудо о трех девицах», тогда как в новгородской иконе — «Явление во сне епарху Евлалию», «Чудо о ковре» и «Спасение Агрикова сына». Сцену посвящения святого в диаконы, наряду с двумя другими сюжетами восхождения святого по лестнице церковной иерархии, находим на иконе из Вяжищского монастыря. Те же три сцены посвящения, как и «Чудо о девицах» и «Путешествие по морю в Иерусалим» (с изображением града на берегу и поднятого паруса на корабле, как на калязинской иконе), имеются в вологодской иконе «Никола», которую можно признать по своей иконографии исходящей из новгородской традиции.



Расположение клейм на иконе из Калязина несколько иное, чем на новгородской иконе во Владимире, и более логичное, соответствующее последовательности жития. Иконографические схемы большинства клейм близки, отдельные редкие мотивы сходны: в сцене поставления в диаконы Никола изображен коленопреклоненным, в «Исцелении расслабленного» больной лежит в правом нефе базилики, в «Посещении трех мужей» последние находятся внутри арочного строения с разновысокой крышей, в «Спасении корабельников» мореплаватели сидят единой плотной группой на дне корабля. «Рождество Николы» с поздравляющими девами, как в сцене Рождества Богоматери, подобно той же сцене на иконе из Вяжицкого монастыря. Отметим при этом, что исследовательница новгородской иконописи Э. С. Смирнова говорит о наличии в Новгороде собственных образцов клейм со сценами жития Николы<sup>12</sup>. Подобные иконографические схемы «Рождества Николы» и «Поставления в диаконы» характерны, видимо, не только для новгородских икон, но и шире, для памятников раннего времени: эти же мотивы — в ростовской иконе начала XIV в. из Павлова<sup>13</sup>. С новгородскими рукописями 30–40-х гг. XVI в. сходно изображение в кл. 10 и 11 калязинской иконы парусного корабля западного типа в виде ладьи с окованными бортами и с высокими надстройками на носу и корме<sup>14</sup>, но подобные мотивы могли быть известны новгородскому искусству и в начале XVI в.<sup>15</sup>

Московские житийные иконы с изображением Николая Чудотворца XV — раннего XVI в., в том числе образ первой трети XVI в. с 18 клеймами из Пятницкой церкви в Дмитрове в ЦМиАР, исполненный мастерами дмитровского удельного князя Юрия Ивановича<sup>16</sup>, при близком количестве и составе клейм (за исключением отсутствующих в них «Чуда о трех девицах» и «Путешествия в Иерусалим») имеют иные иконографические схемы сцен (Никола-диакон при поставлении стоит, как и исцеляемый расслабленный, корабельники сидят по длине всей лодки). Однако можно отметить в калязинской иконе и отдельные иконографические мотивы, сходные с московскими и, шире, со среднерусскими памятниками: при перенесении мощей

изображен город Бари в виде одноглавой церкви за стеной, как на иконе 1513 г. из Зарайска в ЦМиАР<sup>17</sup> или московской иконе первой половины XVI в. в ГТГ<sup>18</sup>, тогда как в новгородских памятниках в этой сцене град не изображался. Но данный мотив есть в тверских житийных иконах Николы: конца XV — начала XVI в. из с. Григорькова в ЦМиАР (*кат. № 11*) и 1560-х гг. в Тверской картинной галерее<sup>19</sup>. В иконе из Калязина можно признать тверскую иконографическую традицию, восходящую к новгородской живописи и дополненную отдельными элементами среднерусского искусства.

*Датировка и атрибуция.* Г. В. Попов памятник приписал руке местного иконописца первой половины XVI в., имевшего в качестве образца произведение из круга мастеров дмитровского князя Юрия Ивановича (1504–1533 гг.). Е. В. Дувакина при работе над подготовкой каталога собрания МиАР датировала икону первой половиной XVI в., оговаривая возможность ее исполнения среднерусским мастером в 1526 г. Авторы каталога выставки ЦМиАР в Генеу предложили атрибутировать икону как произведение мастера из Калязина середины XVI в.

По своим иконографии и стилю памятник не связан с произведениями, происходящими из Дмитрова. Конструктивность форм, некоторая грузность пропорций, лепка круглых голов персонажей, объемность их рук и ног соответствуют традиции тверского искусства посадского круга, распространенного в провинции. Типичны приемы моделирования фигур в светлых одеяниях лаконичными линиями зеленого цвета, письмо ликов чрезмерно ярким розовым тоном. К этой же традиции относятся конструктивность форм архитектурного стаффажа и горок с крупными квадратными лещадками. Все названные черты стиля характерны для наиболее значимых произведений этого направления тверской живописи: створки Царских врат второй половины XV в. (*кат. № 7*), иконы «Параскева Пятница с клеймами жития» первой трети XV в. (*кат. № 15*). Колорит памятника из Калязина с его контрастом густо-розового и сиене-зеленого, дополненный холодными свет-

лыми оттенками голубого и зеленого, также сродни названным произведениям, при этом плотность живописи и жесткость контуров близки «Параскеве Пятнице в житии». Все эти особенности позволяют увидеть икону как памятник первой трети XVI в., т. е. одновременный возведению посадской церкви калязинской слободы, откуда он происходит. Однако провинциализм живописи, который сказывается в излишней затесненности и клеим, заметная уплощенность фигуры святого в среднике могут свидетельствовать и о более позднем времени написания иконы, во второй четверти XVI в., что согласуется и со временем появления в новгородских памятниках корабля западного типа. 1551 г. как дата исполнения иконы тем не менее проблематична ввиду таких особенностей ее стиля, как пластическая выразительность, округлость рисунка, сочность и красочность письма, особенно в личном.

*Л. М. Евсеева*

- <sup>1</sup> Об иконах, поступивших в ЦМиАР из Калязинского краеведческого музея, см. *кат. № 13*, примеч. 1.
- <sup>2</sup> Описание сохранности подготовлено совместно с реставратором музея Ю. С. Финогоновой.
- <sup>3</sup> Тексты на иконе прочитаны и определены Е. В. Дувакиной.
- <sup>4</sup> Требник, 1658. С. 39.
- <sup>5</sup> *Смирнова*, 1982. С. 200.
- <sup>6</sup> Государственная Третьяковская галерея, 1995. Т. 1. № 29. С. 95–96.
- <sup>7</sup> *Смирнова*, 1982. № 5. С. 200. Ил. с. 394.
- <sup>8</sup> Там же. № 48. С. 278–279. Ил. с. 483.
- <sup>9</sup> *Косцова*, 1960. С. 75.
- <sup>10</sup> Живопись Вологодских земель, 1976. № 48.
- <sup>11</sup> *Попов*, 1979. № 39, 40. С. 361–365. Ил. с. 472, 475.
- <sup>12</sup> *Смирнова*, 1982. С. 279.
- <sup>13</sup> *Розанова*, 1970. Репр. 16, 18.
- <sup>14</sup> Подобный тип корабля распространен в западной живописи XV в., например, в серии картин Карпаччо из жизни св. Урсуды в венецианской Академии. См.: *L'Opera completa del Carpaccio*, 1967. Tav. XV, XIX. Самый ранний пример изображения подобного корабля западного типа в русских памятниках установил Ю. А. Неволдин: миниатюры рукописи учительного Евангелия (РГБ. Егор. Ф. 98. № 80.

Л. 242), которое исследователь датирует 30–40-ми гг. XVI в. и признает работой мастеров макарьевской мастерской.

- <sup>15</sup> По мнению Ю. А. Неволдина, изображение западного корабля пришло в новгородскую миниатюру из гравюр немецкого Возрождения круга Альбрехта Дюрера, близкие формы — в гравюрах Михаэля Вольгемута 90-х гг. XV в., посвященных «Одиссее»; сходные формы корабля — в гравюрах Хроники Шеделя, изданной в 1491 г.
- <sup>16</sup> *Попов*, 1973. С. 121–122. Ил. 22; цв. ил. см.: *Салтыков*, 1982. Ил. 60–62.
- <sup>17</sup> Копия 1513 г. прославленной с древности иконы «Никола Чудотворец» г. Зарайска близ Рязани, собрание ЦМиАР, ВП 155.
- <sup>18</sup> *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 1. № 299. С. 354–355; цв. ил. см.: *Trésors de l'art russe*, 1976. № 27.
- <sup>19</sup> *Попов*, 1979. № 33. С. 347–349. Ил. с. 462.

#### *Выставки*

1976–1977 Москва; 1989 Генуя; 1993–1994 Москва.

#### *Литература*

*Попов*, 1973. С. 127. Ил. 28; *Icone Russe del museo Andrej Rublev di Mosca*, 1989. № 18. S. 66–67, Pl. s. 47.

## **17. Царские врата. Фрагмент с изображением Богоматери**

Первая половина XVI в.

Тверь

40,4 × 47,5

КП 438

*Происхождение.* Вывезена экспедицией МиАР в 1966 г. из церкви с. Локотцы Лихославского района Тверской области. По сведениям, сообщенным местным населением, спилок передан в с. Локотцы из церкви с. Ильинское того же района.

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской МиАР в 1966 г. А. В. Кириковым. В процессе реставрации удалены прописи и потемневшая олифа.



*Основа.* Резана из одной липовой доски, ковчег неглубокий.

*Сохранность.* Спилок навершия Царских врат, трещины и сколы древесины на обороте. Выпад грунта по поверхности нимба, частичные выпад в нижней части композиции. Мелкие выпад красочного слоя, потертость живописи. Кракелюр красочного слоя и грунта мелкосетчатый. По контуру фигуры и линиям складок видна графья.

*Описание.* Фрагмент навершия скругленной формы правой створки Царских врат. Богоматерь изображена сидящей в трехчетвертном повороте. Через палец правой ее руки, поднятой перед грудью, перекинута красная нить пряжи. Пропорции фигуры чуть вытянутые, шея высокая, верхняя часть головы под мафорием вытянута. Лик Богоматери мягких форм, глаза крупные с подчеркнутым объемом век, уста небольшие. Лик написан красноватыми сплавленными вохрениями по оливковому санкирю, на Бо-

гоматери коричнево-вишневый мафорий, платье и чепец светло-голубые. Складки намечены темными линиями, идущими параллельно, по высоте формы легкие лессировки белилами.

Башнеобразные формы архитектуры на фоне лишены конструктивности, многоцветны. Капители коричневых колонн правой башни имеют вид голубых масок-прилепов, объемы их обозначены темным рисунком и белилами. Грани башен раскрыты двумя тонами розового, желтым, коричневатой охрой. Острроверхий шатер над башней розовато-оранжевый, нижние его грани белые. Купол правой башни коричневый, с голубой разделкой.

Фон иконы голубой, написан свободно, голубые поля более темного тона. Надписи коричневые: ПРѢТЪ БИ// МР ѠУ.

*Иконография.* Царские врата с однолопастным, вытянутым по вертикали навершием последовательно встречаются в тверском искусстве XV–XVI вв., форма их может быть признана для этого времени архаичной (см. кат. № 7).

Издаваемый фрагмент представляет собой правую часть композиции Благовещения — изображение архангела Гавриила находилось в навершии левой створки врат. Изображение в навершии Царских врат Благовещения, где Богоматерь представлена сидящей на фоне башнеобразной архитектуры, традиционно для русской живописи XV–XVI вв.

Ликообразные капители колонн в исследуемой композиции Г. В. Попов связывает как с ранней традицией пластической декорации на Руси, так и со впечатлениями от средневековых построек Иерусалима, знакомых русским людям XIV–XV вв. по хождению в «святую землю» [Попов, 1979]. По мнению Г. К. Вагнера ликообразные капители в композициях Благовещения восходят к легенде о столпах перед ветхозаветным храмом царя Соломона<sup>1</sup>. Как отмечает Г. В. Попов, подобный вид украшения архитектуры встречается в XIV–XV вв. именно на иконах с сюжетами богородичных праздников.

*Датировка и атрибуция.* Авторы каталога выставки «Живопись древней Твери» датиро-

вали живопись спилка началом XVI в. Г. В. Попов называет временем исполнения фрагмента первую половину — середину XVI в., отмечая архаизм и провинциализм его живописи.

Цветовая гамма фрагмента с контрастом голубого и розового, тип и приемы моделировки лика Богоматери продолжают традицию тверской живописи посадского круга второй половины XV — первой трети XVI в. (см. *кат. № 15*). Моделировка лика красной охрой в живописи фрагмента находит аналогию в тверской иконе «Архангел Гавриил» первой половины XVI в. (*кат. № 18*).

Вытянутые пропорции фигуры, удлиненность шеи и особенно верхней части головы под мафорием, общая хрупкость форм, как и голубой фон и тонкость всех красочных слоев свидетельствуют о восприятии тверским мастером традиции ростовской живописи. Вытянутый абрис головы, как и узкая высокая шея характерны для многих ростовских изображений Богоматери начиная с XV в.: иконка — вклад ростовской княгини Неонилы в Троице-Сергиев монастырь в Сергиевопосадском музее<sup>2</sup>, чиновная икона из с. Гуменец близ Ростова в Ростовском музее<sup>3</sup>. Уплощенность и хрупкость форм определяют художественный облик многих ростовских икон XV — первой половины XVI в., как и неконструктивность палат и башен архитектурного стаффажа. Легко нанесенные голубые фоны наиболее последовательно встречаются в ростово-суздальских памятниках конца XV — первой половины XVI в.: «Рождество Христово» конца XV — начала XVI в. из собрания А. М. и А. В. Мараевых в ГТГ<sup>4</sup>, «Чудо Георгия о змие» XVI в. в ГРМ<sup>5</sup>.

Лихославль с окружающими его селами находится на исконно тверских землях, немного севернее Волги, которая связывала Тверь через Углич с ростовским краем.

*Л. М. Евсева*

#### *Выставки*

1969—1970 Москва.

#### *Литература*

Живопись древней Твери, 1970. С. 31. № 39; Попов, 1970. С. 352. Ил. с. 320; Евсева, Кочетков, Сергеев, 1974. С. 38—39. Табл. 53; Попов, 1979. № 31. С. 343—344. Ил. с. 400; Евсева, 1996. С. 81.

## 18. Архангел Гавриил. Из деисусного чина



<sup>1</sup> Вагнер, 1968. С. 383—392.

<sup>2</sup> Николаева, 1977. Репр. 111.

<sup>3</sup> Живопись Ростова Великого, 1973.

<sup>4</sup> Розанова, 1970. Репр. 55.

<sup>5</sup> Там же. Репр. 63.

Вторая четверть XVI в.  
Тверь  
131 × 59  
КП 430

*Происхождение.* Передана в МиАР в 1964 г. из Калининского краеведческого музея<sup>1</sup>. Происходит из неизвестной церкви Твери.

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационных мастерской ЦМиАР В. Е. Брягиным в 1965 г.

*Основа.* Состоит из двух досок, шпонки врезные, встречные.

*Сохранность.* Некрупные вставки грунта по всей поверхности, тонированные при реставрации. Вставка грунта по стыку досок тонирована и прописана. Живописная поверхность местами утрачена, потерта. Плащ архангела сохранился фрагментарно. Золотой ассист на кайме хитона утрачен. Живопись фона осталась на отдельных участках, находится под тонким слоем старой олифы, что меняет ее тон на зеленый. Вохрения ликов сохранились фрагментарно, верхний слой письма личного почти полностью стерт.

*Описание.* Ростовое изображение архангела Гавриила в полуобороте и наклоне влево, в правой протянутой руке прозрачная сфера-зерцало с монограммой «ХС», в левой — тонкий жезл. Пропорции фигуры вытянутые, размеры ладоней и ступней уменьшены. Розовый (киноварь с белилами) хитон дополнен широкой каймой, оплечьем и лором желтого цвета с изображением крупных красных и синих камней и мелкого жемчуга. Свободный конец лора перекинут через левую руку, где на его изломе показан его голубой подбой. Глубина спрямленных мелких складок хитона намечена серой линией (первоначальный рисунок) и красной (завершающий рисунок). Высоту формы обозначают пробела в виде тонких линий, образующих треугольники, трапеции и т. п. Сине-зеленый гиматий скреплен у ворота фибулой того же цвета, его частые прямолинейные складки прорисованы темным цветом и голубоватыми белилами. Обувь декорирована так же, как

лор. Крылья коричневые, разделка их темно-голубая, подпаоротки сине-зеленые.

Лик архангела округлый, с чуть выгнутым носом, с небольшими глазами и устами, написан темно-розовым тоном. Локоны прически изображены тонкими коричневыми и сероватыми кругами по коричневой основе, лента и слухи голубые.

Фон и поля иконы ярко-голубые, нимб золотой с красной обводкой, надпись темно-красная: **АР// СС ГАВРИЛ** [ ]. Позем темно-оливковый, отчерчена от фона белильной линией.

*Иконография.* Изображение архангелов в лоратных одеждах восходит к церемониалу и костюму византийского императорского двора и распространено в византийском искусстве. Лоратный тип архангела в деисусной композиции в русском искусстве встречается редко [Полов, 1979]: на шитом покрове конца XIV в. в Новгородском музее, возможно, московского происхождения<sup>2</sup>, на иконах архангелов из иконостаса 1408 г. Успенского собора г. Владимира в ГТГ<sup>3</sup>. В указанных памятниках лор перекинут через руку, держащую сферу, у архангела Гавриила на иконе ЦМиАР — через правую руку с жезлом. Решение, идентичное нашей иконе: лор перекинут через левую руку с жезлом — на иконе «Архангел Гавриил» конца XV — начала XVI в. из иконостаса собора Глушицкого монастыря в Вологодском музее<sup>4</sup>. В данном памятнике совпадает с нашим и драпировка плаща за спиной архангела, и его скрепление у ворота (на иконах 1408 г. и шитом покрове конца XIV в. несколько иное решение). Можно предположить за тверским и вологодским (по живописи скорее ростовским) изображениями архангела Гавриила в лоратных одеждах общий иконографический образец, скорее всего московского происхождения.

*Датировка и атрибуция.* В первых публикациях памятник датируется началом XVI в., в альбоме «Живопись древней Твери» — первой третью XVI в., в исследовании Г. В. Попова и в работе Е. В. Дувакиной по подготовке каталога темперной живописи ЦМиАР — первой половиной XVI в. Г. В. Попов предлагает для аналогии живописи «Архангела Гавриила» памятники иконописи некоторых по-

волжских центров первой половины XVI в. Это сравнение можно продолжить и говорить о присутствии в тверском памятнике художественных традиций ростовских земель, к которым можно отнести, помимо особого пропорционального решения фигуры на тверской иконе, ее уплощенность и повышенную декоративность цвета, в том числе наличие голубого фона (ср. «Рождество Христово» первой трети XVI в. в ГТГ<sup>5</sup>, «Чудо Георгия о змие» первой половины XVI в. в ГРМ<sup>6</sup>). Схожий по цвету фон на спилке тверских Царских врат, живопись которых удерживает некоторые черты ростовского искусства (*кат. № 17*).

Черты местной тверской живописи в иконе архангела проявляются в некоторой тяжеловесности торса архангела, в жесткости обрисовки формы, в сочетании монолитности формы и дробления ее поверхности неглубокими складками одеяний. Данные приемы построения формы известны по тверским памятникам конца XV — первой трети XVI в. (*кат. № 9, 15*), однако в иконе архангела указанные приемы утрированы и несколько шаблонны.

*Л. М. Евсева*

## 19. Богоматерь Одигитрия (Смоленская)



Вторая четверть XVI в.  
Тверь  
128,5 × 104,5  
КП 274

*Происхождение.* Происходит из церкви с. Дрюцкое Бежецкого района Тверской области<sup>1</sup>. Вывезена экспедицией музея в 1965 г. О землях Бежецкого Верха см. *кат. № 11, 12 (Происхождение)*.

*Реставрация.* Первоначальные пробы сделаны в реставрационной мастерской музея К. Г. Тихомировой в 1970 г. Раскрытие живописи провела Н. И. Бетина в Межобластной мастерской объединения «Росреставрация». Согласно реставрационному дневнику, были записаны только лики.

*Основа.* Состоит из четырех липовых досок, две врезные встречные шпонки. Лузга ковчега неглубокая.

*Сохранность.* Чинка грунта на нижнем поле с выходом на ковчег с надписью

<sup>1</sup> По мнению Г. В. Попова [Попов, 1979. С. 340], икона поступила в дореволюционный Тверской музей в 1903 г. вместе с парной ей иконой архангела Михаила, под № 1601 и 1603 (Опись тверского музея, кн. 5 в научном архиве Тверского краеведческого музея). Однако в описи указаны размеры более крупных икон, следов же наращивания доски на иконе ЦМиАР нет.

<sup>2</sup> *Маясова*, 1963. С. 9. Ил. 1.

<sup>3</sup> *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 1. № 224. С. 271–273.

<sup>4</sup> Живопись вологодских земель, 1976. № 14. Ил. с. 25.

<sup>5</sup> *Розанова*, 1970. Репр. 50–57.

<sup>6</sup> Там же. Репр. 63.

### *Выставки*

1969–1970 Москва.

### *Литература*

Живопись древней Твери, 1970. С. 30–31 (№ 28); *Попов*, 1970. С. 372; *Евсева, Кочетков, Сергеев*, 1974. С. 41. Табл. 70 (переизд.: 1983. С. 36. Табл. 69; *Попов*, 1979. С. 229, 340–342 (№ 29). Ил. с. 458; *Салтыков*, 1981. Ил. 100; *Попов*, 1993. С. 268. Репр. 134, 135; *Евсева*, 1996. С. 81.

АЩ. Н | ] ГОДУ ПОЧИНИА ОБРАЗЪ ПРѢСѢТ | ]  
[ ] ДЦ | ] О | ] ПРІЄ ЫНЧ, сообщающей о по-  
новлении иконы в 1708 г. Небольшие чинки  
на изображении. Глаза Богоматери и младен-  
ца находятся под записью 1708 г. Личное  
письмо сильно потерято.



Богоматерь Одигитрия (Смоленская). Вторая чет-  
верть XVI в. Тверь. Фрагмент — лик Богоматери под  
записью 1708 г. (в процессе реставрации)

*Описание.* Полуфигурное изображение  
Богоматери с младенцем на левой руке, оба  
прямоличны. Благословляющая рука младен-  
ца расположена над рукой Марии в жесте адо-  
рации, левая рука младенца со свитком опу-  
щена на колено. Лики овальные, шеи высо-  
кие, пальцы рук удлиненные. В живописи  
личного вохрения желтоватое с подрумянкой,  
санкирь темно-оливковый. Мафорий Богома-  
тери вишневый, чепец и платье светло-синие.  
Кайма мафория написана яркой охрой с зо-  
лотыми линиями, на плече дополнена широ-  
кой узорчатой золотой полосой в виде кругов  
спирали, имеющих внутри полуразвернутый  
цветок-пальметку, над верхней очерчиваю-  
щей полосу золотой линией — цветки крина.

Линии складок на мафории спрямлен-  
ные, частые, идут параллельно. Обилие скла-  
док на чепце отмечено пробелами в виде го-  
лубых заливок геометрической формы. Хи-  
тон младенца густо-розовый с синим клавом,  
гиматий написан яркой охрой. Золотой ас-  
сист положен частыми линиями, на колене и  
животе — в виде овалов, описи складок виш-  
невые.

Фон и нимбы ярко-желтые, по нимбам зе-  
леноватые и белильные приплески, перекре-  
стие и надпись нимба Христа темно-красные.  
Поля розовой охры с коричневой опушкой.

Надписи: МР · ФУ; ІГ ХС; О ИН.

*Иконография.* Извод Одигитрии Смолен-  
ской был распространен в московском искус-  
стве XV—XVI вв. (см. *кат. № 1, 14*), где к кон-  
цу XV в. была отработана законченная ико-  
нографическая схема: нимб младенца вписан  
в изгиб силуэта мафория у шеи Богоматери,  
руки младенца располагаются над руками Бо-  
гоматери, ее левая рука при этом почти касает-  
ся колена младенца и т. п.<sup>2</sup> Данная схема  
повторена на исследуемой иконе.

*Датировка и атрибуция.* Живопись памят-  
ника, как и ее иконография, ориентирована  
на крупные репрезентативные московские  
образы Одигитрии Смоленской из местных  
рядов иконостаса. «Одигитрия» ЦМиАР близ-  
ка этим произведениям до совпадения отдель-  
ных деталей, однако отличается от них неко-  
торой композиционной неорганичностью:  
изображение полуфигуры Богоматери с мле-  
дцем не заполняет полностью плоскости  
ковчега, как в московских памятниках. Это  
скорее всего свидетельствует о заимствовании  
самостоятельной, отработанной композиции  
мастером иной культуры. От московских па-  
мятников икону также отличает жесткость  
линий, открытая цветность и плотность жи-  
вописи, контраст холодного по тону оливко-  
вого санкиря и желтых вохрений с подрумян-  
кой в письме личного.

Многие элементы стиля нашей иконы, как  
и формат широкой доски, соответствуют  
«Одигитрии» около 1526 г. из Никольской  
церкви Калязинского посада (*кат. № 14*): ла-  
коничная графичная разделка мафория, цвета  
одеяний и характер золотого ассиста младен-

ца, определенная плотность красочных слоев. Общий колорит и отдельные цвета иконы типично тверские: вишневый цвет мафория сходен по своей цветности с изображением мафория на тверских богородичных иконах XV в. (*кат. № 1, 3*) и первой трети XVI в.<sup>3</sup>, интенсивный желтый фон иконы имеет аналогии в тверских памятниках конца XV (*кат. № 8*) — первой половины XVI в.<sup>4</sup>, как и дополнение вишневого и темной охры холодным светло-синим тоном.

«Одигитрия» написана тверским художником, творчество которого впитало в себя образность и стиль московского искусства. От указанных произведений первой трети XVI в., московских и тверских, икону отличает излишняя сухость рисунка лика, дробность спрямленных складок на рукаве и чепце, геометризм и однообразие пробелов, плотность живописи фона, что свидетельствует об исполнении памятника скорее всего во второй четверти XVI в.

Подтверждением принадлежности иконы тверскому искусству является рисунок пышной золотой каймы мафория: круги-спирали с цветком-пальметкой в центре близки рисунку басмы на поле икон тверского (т. н. кашинского) иконостаса второй четверти — середины XV в. из церкви Бориса и Глеба в Твери. А. В. Рындина считает, что это басма в основном XVI—XVII вв., но имитирует орнамент более древнего серебряного декора<sup>5</sup>.

*Л. М. Евсеева*

<sup>1</sup> Из этой церкви в ЦМиАР находится икона «Рождество Богоматери» XVII в. (КП 273). См.: *Салтыков*, 1981. Ил. 177.

<sup>2</sup> Например, икона второй половины XV в. из Успенского собора Успенского Княгинина монастыря во Владимир-Суздальском музее-заповеднике. См.: *Попов*, 1975. Ил. 38.

<sup>3</sup> *Попов*, 1979. С. 333–335 (№ 27). Ил. с. 453–454; цвет. воспроизв. *Евсеева, Кочетков, Сергеев*, 1974. Табл. 71.

<sup>4</sup> Чиновая икона «Василий Великий» первой половины XVI в. из Успенской единоверческой церкви в Твери. См.: *Попов*, 1979. С. 342–343 (№ 30). Ил. с. 359.

<sup>5</sup> *Рындина*, 1979. С. 596 (№ 13).

#### *Выставки*

1969–1970 Москва.

#### *Литература*

Живопись древней Твери, 1970. № 31; *Попов*, 1979. С. 249.

## 20. Спас в силах. Апостол Петр. Из деисусного чина



Вторая четверть — середина XVI в.  
Тверь — Новгород  
133 × 114, 134 × 52  
КП 1754, 1700

*Происхождение.* Из Воскресенской, позднее Казанской, церкви 1719–1720 гг. Карельского Сельца на р. Мете Удомельского района Тверской области. «Спас в силах» вместе с иконой местного ряда «Воскресение Христово» из этого же комплекса (*кат. № 39*) передана в дар музею уроженцем Карельского Сельца игуменом Никоном (Степановым) через участников музейной экспедиции. «Апостол Петр» был обнаружен экспедицией в самом храме в 1971 г., тогда же памятники были вывезены в музей.

Земли по верхнему течению Меты имели в древности исконно новгородские поселения, относимые по левому берегу к Дерев-



ской, а по правому берегу к Бежецкой пятинам. Сельцо Карельское возникло на раннее XVII в. Рядом расположено древнее с. Млево, где находились два монастыря, наиболее известный Спасо-Георгиевский, где в XIX в. еще сохранялись новгородские иконы XV в. (см. кат. № 4; *Происхождение*).

**Реставрация.** Икона «Спаса в силах» раскрыта Н. Н. Чугреевой в Межобластной мастерской объединения «Росреставрация» в 1988 г. Отсутствие записей и характерно позднего покрытия серого цвета, в составе которого, кроме масла, обнаружен белок растительного происхождения, дают возможность предполагать, что живопись иконы первоначально была раскрыта, вероятно, на рубеже XIX—XX вв. (анализ покрытия сделан М. М. Наумовой и В. Н. Киреевой в ГосНИИР, 1988 г.). На иконе «Апостол Петр» большая по площади проба, захватывающая левую часть головы апостола, нимба, фона и одежду, впервые была сделана в реставрационной мастерской ЦМиАРМ. В. Егоровой в 1974 г. Полностью раскрыта в Межобластной мастерской объединения «Росреставрация» А. А. Киселевым в 1992—1993 гг. Удалено потемневшее покрытие, аналогичное покрытию на иконе «Спас в силах».

**Основа.** «Спас в силах» — четыре липовых доски с двумя врезными встречными шпонками той же породы, ковчег неглубокий. Паволока льняная, полотняного плетения; левкас меловой на камеди. «Апостол Петр» — две липовые доски с двумя встречными врезными шпонками той же породы, неглубокий ковчег. Паволока, левкас аналогичны «Спасу в силах».

**Сохранность.** «Спас в силах». Доска по нижнему торцу изедена древооточем, утраты левкаса на нижнем поле и в нижнем левом углу ковчеха, по верхнему краю доски; частичные выпадения левкаса в левой части иконы. Многочисленные мелкие утраты красочного слоя, потерянные при реставрации акварелью. Тонерности живописного слоя, особенно на одежде Христа, ассист на них сохранились фрагментарно. Перекрестие и надпись на нимбе сохранились в остатках. «Апостол

**Петр**». В правом верхнем углу доска выпилена, при этом утрачена большая часть лика апостола. Ниже большой отщеп — утрата древесины не на полную толщину доски — заходящий на левую руку, свиток и часть гиматия. Нижнее поле частично опилено, глубокие зарубки на левом поле, на верхнем выпад древесины по сучку. Две сквозные трещины внизу иконы. Выпады грунта до доски на полях и внизу ковчеха, по центру иконы. Выпады красочного слоя на плече и правой руке апостола, рядом на фоне.

**Описание.** «Спас в силах». Изображение Христа на престоле, с открытым Евангелием, правая рука благословляет двуперстно. Фигура Спасителя окружена славой в виде ромбов и широкой овальной сферы. Последняя изображена двухцветной, внешняя синяя (азурит со свинцовыми белилами), внутренняя зеленая (глауконит со свинцовыми белилами), с графичной прорисовкой плотными белильными линиями серафимов и херувимов. Изображения колес-престолов у подножия Христа коричневые. Внешний и внутренний ромбы кинноварные, с пробеленными полосами по границам форм. В углах внешнего ромба символы Евангелистов с надписями: **МАТФ** — около изображения ангела, **МАРКО** — около орла (в верхнем правом углу), **ЛУКА** — около тельца (в нижнем правом), **ИВАН** — около льва. Форма престола с фиалами и двухчастны-



ми колонками намечена белильными линиями, на его спинке семилепестковая розетка.

Фигура Христа с несколько удлиненным торсом свободно вписана в поле ковчеха, ка-

жется преуменьшенной по сравнению с масштабом сфер. Хитон Христа светло-коричневый, гиматий охряной, ассист наложен двойником, по контуру фигуры широкой полосой даны притенения. Обильные складки заостренных форм геометризированы, прорисованы красно-коричневыми линиями. Удлиненный лик Христа строго симметричен, с дугообразными бровями, нос тонкий. Желтоватое охрение, почти полностью перекрывающее светло-оливковый санкирь, плотное, плавкое, с длинными белильными движками, положенными по форме, и коричневыми описями. У радужки глаз с боков яркие белильные отметины. Пряди волос по коричневой с оливковым оттенком основе отмечены острыми двойными линиями, белильными и коричневыми.

Нимб Христа золотой. Обводка нимба широкая, красно-коричневая и узкая, белильная.

Фон светло-желтый, сильно разбеленный, с зернами плохо тертых белил (состав: желтая охра и белила — анализ Р. Чижевской, «Росреставрация», 1993 г.; свинцовые белила с большим количеством связующего — анализ М. М. Наумовой и С. А. Писаревой, ГосНИИР, 1993 г.). Опушь на верхнем поле охряная.

Надпись на фоне вверху: «**ІС ХС**» — кинобарная. Своеобразные декоративные написания имен евангелистов исполнены белилами. Евангелие с зеленым обрезом и текстом **НЕ СЪУДИТЕ Н//А ЛИЦА СНОВЕ// ЧЛВИЧЕСТІІ НО// ПРАВЕДЕНЪ СЪД//Ъ СЪДИТЕ ІМЪ Ж//Е БО СЪДОМЪ СЪ// ДИЦА ВАМЪ// В НЮ ЖЕ МИРЪ//**



(Ин. 7: 24; Мф. 7: 2). В последнем слове вместо «Ъ» употреблено «И».

«**Апостол Петр**». Деисусное ростовое изображение в повороте и легком склонении вправо, правая рука в моленном жесте, в левой свиток раструбом с надписью **РЄЧ** [ ] и ключ на длинной подвеске. Сохранившаяся часть надписи и ее объем позволяют прочитать текст как **И РЄЧЕ ПЕТРЪ ТЫ ЄСИ ХРИСТОС СЫН БОГА ЖИВАГО** (Мф. 16: 16). Фигура апостола естественных пропорций с приуменьшенными руками и ступнями. Хитон синий, его клав с золотым ассистом, по верхним граням складок пробела в два тона в виде ромбов и трапеций, притенения даны темной широкой полосой по контуру фигуры. Гиматий двухцветный: часть, окутывающая торс апостола, исполнена светлой желтоватой охрой, пробела здесь проложены чистыми белилами, притенения красно-коричневые; полотнища гиматия, ниспадающие с левого плеча и перед грудью, написаны коричневой охрой, пробела здесь голубоватые, притенения синие. В личном охрение светло-желтое, плотное, плавкое, по оливковому санкирию, с тонкими белильными пробелами, положенными протяженными линиями по форме. Описи лика даны острой красно-коричневой линией. Пряди волос отмечены тонкими линиями белил и коричневой краски по оливковому санкирию.

Нимб золотой, с широкой, красно-коричневой обводкой, фон и поля светло-желтые (охра с белилами), опушь охряная, позем темно-зеленый. Надпись на фоне: **АПѢЛЬ ПЕТРЪ**.

*Иконография.* «Спас в силах». Иконографическая схема создана на Руси в конце XIV — начале XV в., предположительно выдающимся византийским художником Феофаном Греком<sup>1</sup>. Указанное название известно с XVI в.<sup>2</sup> По поводу идейной программы иконы «Спас в силах» и ее иконографических источников современной наукой предложено несколько интерпретаций, наиболее убедительной представляется эсхатологическое истолкование образа<sup>3</sup> и признание в качестве его иконографического образца византийских апсидальных росписей V—X вв.<sup>4</sup> и византийских выходных миниатюр XI—XV вв. рукописей Евангелия<sup>5</sup>, хотя существует мнение и о западном источнике иконографии<sup>6</sup>. Форма

славы истолковывается как образ мироздания, где внешний красный ромб с монохромными изображениями животных — символов евангелистов по углам обозначает землю, синий овал с сферами и престолы в виде колес с глазами и крыльями — небесную сферу, внутренний красный ромб — огонь по тексту видения Иезекииля<sup>7</sup>. Значение последней формы может быть расширено и признано многозначным: это и образ кристалла как славы Бога, о котором сообщается в Апокалипсисе в связи с видением Сидящего на престоле и Небесного Иерусалима (Ап. 4: 3; 21: 3), и образ самого престола Господа. Последнее значение исходит из общего космогонического понятия славы и не случайно на тверской иконе Анисимовского чина XV в.<sup>8</sup> красный ромб отсутствует, но престол Христа изображен красным.

С конца XIV — начала XV в. иконография «Спас в силах» прочно вошла в состав русского иконостаса, во многом определив его особую эсхатологическую идею и композицию полнофигурного деисусного чина. Образцом для русских иконописцев стала икона 1408–1410-х гг. из владимирского Успенского собора, предположительно созданная прославленным русским художником Андреем Рублевым<sup>9</sup>. Она отличается от средника феофановского чина рядом деталей. Поза Христа менее свободна. Левая нога опущена<sup>10</sup>, ее ступня совпадает по очертаниям с нижним углом ромба, что создает впечатление скольжения фигуры вниз, как бы ее нисхождения. Престол на иконах рублевского круга получился по углам спинки изображения фиалов<sup>11</sup>. Внутри этого типа существуют варианты как в изображении позы Христа, так и его жесте правой руки, которые входят в разном наборе элементов в иконы «Спас в силах» XV–XVI вв. С середины XV в. наиболее распространенной надписью на Евангелии Христа становятся объединенные тексты от Иоанна и от Матфея (Ин. 7: 24; Мф. 7: 2), которые связывали с ожиданием Страшного суда. Символы евангелистов чаще всего занимают постоянные места: в верхних углах ромба ангел и орел, в нижних лев и бык, имея соответственно обозначения как Матфея, Марка, Иоанна и Луки<sup>12</sup> или как Матфея, Иоанна, Марка и Луки<sup>13</sup>.

Схема исследуемого памятника в целом находится в русле общерусской традиции, включая надпись на книге Спаса. От этой традиции отличны отдельные элементы, находящиеся уже на грани стилистической интерпретации, однако в данном сюжете их можно считать признаком особого иконографического варианта: это устойчивая поза Христа, широкий престол, приближающаяся к кругу форма сферы. В целом эти детали можно отнести к общему ряду меняющихся от иконы к иконе элементов иконографии, однако конкретные аналогии обладают некоторой закономерностью и дают определенные указания на культуру, к которой можно отнести памятник ЦМиАР.

Устойчивая поза Спасителя, как и на иконе ЦМиАР, что объясняется постановкой широко расставленных ног (левая нога дает упор фигуре, а не скользит вниз, как в московских произведениях), находит аналогию в средниках тверских деисусных чинов: Анисимовского чина XV в. в ГТГ, первой трети XVI в. в Тверской картинной галерее<sup>14</sup>, несохранившегося чина XVI в., происходящего из с. Заборово Тверского уезда<sup>15</sup>. Престол в этих памятниках, как и на иконе из Карельского Сельца, изображен широким, его детали четко обозначены. Мысль о величии Христа в подобных иконографических вариантах оканчивается особо акцентированной. То же решение позы Христа и схожий широкий трон в среднике иконы «Походная церковь» третьей четверти XVI в.<sup>16</sup>, написанной псковским художником, но бытовавшей в Твери. С названными памятниками XVI в. икону ЦМиАР связывает также почти круглая форма сферы, что в целом можно признать особым признаком данного иконографического варианта, который характерен для произведений немосковского происхождения.

В исследуемом памятнике все отмеченные особенности говорят о его написании в немосковской среде, вероятно, связанной с Тверью, где могли быть распространены в XV–XVI вв. редкие, не характерные для Москвы, иконографические варианты «Спаса в силах».

«Апостол Петр». Иконография, включая и надпись на свитке, характерна для икон апостола Петра в новгородских ростовых деисусных чинах второй половины XV в.: из новго-

родской церкви Рождества на Кладбище в ГТГ<sup>17</sup>, из московской Успенно-Покровской церкви в Гавриковом переулке в том же собрании<sup>18</sup>, из неизвестной новгородской церкви в Новгородском музее<sup>19</sup>, из Муромского монастыря в ГРМ<sup>20</sup>. Наиболее близкое совпадение схемы можно наблюдать с иконой первой трети XVI в. из иконостаса церкви с. Юковичи на Свири, Ленинградской области<sup>21</sup>, где, как и на чиновной иконе в ГТГ, свиток сложен раструбом.

*Датировка и атрибуция.* В. Н. Сергеев и Н. А. Барская отнесли весь комплекс икон XVI в. из Карельского Сельца местным мастерам и датировали их 1530–1540-ми гг., установив в стиле их живописи сочетание новгородской и московской традиции. Нами установлен иной, не московский источник стиля живописи «Спаса в силах» и «Апостола Петра».

Иконы стилистически близки: сходный характер рисунка в ликах, приемы письма личного, разделка волос, моделировка складок одеяний и широкая полоса притенений по контуру фигур, однотипен колорит, одинаковы фоны и опуши, исполнение нимбов. Возможно, иконы написаны одним художником. Стремление построить четкие объемы, предельно геометривать складки одеяний, обострить выразительность тонкой жесткой линии говорят за мастера, воспитанного в традициях тверской художественной культуры. Сочетание сине-зеленых красок с холодной по тону киноварью, общая разбеленность палитры, теплый по тону светлый фон, как и ровная плотность письма характерны для тверской живописи первой трети XVI в. (см. *кат. № 15*). Более специфические детали письма, как светло-желтые вохрения и длинные тонкие движки, положенные по форме ликов, встречаются в ряде тверских памятников второй четверти XVI в. (см. *кат. № 19*). Иконография средника чина также подтверждает принадлежность иконы тверской культуре.

По мнению А. А. Турилова, надписания имен евангелистов представляют декоративное письмо, подражающее греческому минускулу, получившее распространение в новгородской среде в последней четверти XV в., при этом лигатура в написании имени «Иоанн» в

рукописях практически не встречается. Написание в тексте на книге Христа **СЪДИТЦА**, «И» вместо «Ъ» в слове **МЪРЪ** также может рассматриваться как особенности новгородского диалекта<sup>22</sup>. Таким образом, надписи связывают автора иконы (или ее писца) с Новгородом.

В «Спасе в силах» можно отметить и своеобразную декоративность — выразительная крупная семилепестковая розетка на красной части спинки трона, — что является подражанием декоративным качествам икон Поволжья, обильно включающих в свою художественную ткань орнаментуку. Схожая форма розетки, украшающей красный сегмент небес, на ростковой или суздальской иконе первой половины XVI в. «Чудо Георгия о змие» в ГРМ<sup>23</sup>. Связь с культурой Поволжья и, шире, Ростово-Суздальской земли характерна для тверской живописи первой половины XVI в.

Отдельные приемы письма апостольской иконы, например, исполнение гиматия двумя близкими цветами, свидетельствуют о хорошем знании мастером современной новгородской живописи (см. сходное написание гиматия в указанных выше иконах апостола в новгородских иконостасах). Учитывая связанные с Новгородом иконографические особенности иконы «Апостол Петр», можно предполагать в ней повторение новгородского образца.

Сложная иконографическая и стилистическая ориентация мастера икон деисусного чина из Карельского Сельца во многом определяется, видимо, местной мастерской, в которой они были созданы. Верховья Мсты на окраине новгородских земель граничили с исконными тверскими землями, причем реально Тверь была расположена ближе, чем Новгород, что, безусловно, способствовало активным связям с тверской культурой. С. Млево к тому же было местом встречи и торговли новгородцев с выходцами из городов Средней Руси. Характерно, что происходящая из Млева и, возможно, исполненная в близлежащей мастерской икона первой половины XV в. «Богоматерь Владимирская» также принадлежит тверскому художнику (*кат. № 4*).

*Л. М. Евсеева, Н. Н. Чугреева*

<sup>1</sup> Шенникова, 1982. С. 81–129; *Вздорнов*, 1983. С. 79–80.

- 2 Описание Соловецкого монастыря 1549 г. см.: Археологический ежегодник, 1972. С. 341–348.
- 3 Кочетков, 1994. С. 54–56; Felmi, 1995. S. 48 (рус. вариант статьи см.: Фельми, 1996).
- 4 Шенникова (в печати).
- 5 Евсеева, 1996 (А). О выходных миниатюрах с изображением Христа Пантократора с символами евангелистов в византийских рукописях Евангелия см.: Galavaris, 1979. P. 74–92. Fig. 50, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 73, 79, 82; Nelson, 1980. P. 53–73.
- 6 Пуцко, 1979. С. 199–203; Кочетков, 1994. С. 49. В своей последней работе В. Г. Пуцко источником иконографии называет «византийские произведения, отмеченные определенными воздействиями западной традиции» (см.: Пуцко, 1995–1997. С. 239–240).
- 7 Кочетков, 1994. С. 52–53.
- 8 Попов, 1979. № 10. С. 283–286. Ил. 389. Цвет. воспроизведение см. Евсеева, Кочетков, Сергеев, 1974. Ил. с. 9; Антонова, Мневa, 1963. № 223. С. 267–268; Лазарев, 1971. С. 20–21. Ил. 27.
- 9 Кочетков, 1994. С. 59–61.
- 10 Там же. С. 66.
- 11 Там же.
- 12 Соответствие ангела Евангелию от Матфея, орла — от Марка, льва — от Иоанна и быка — от Луки восходит к толкованию на видение пророка Иезекииля автора II в., лионского епископа Иринея, повторенному византийскими богословами Андреем Кесарийским (ум. в 614 г.), Анастасием Синаитом (ум. после 700 г.) и другими (См.: Galavaris, 1979. P. 36–39). Для русской традиции особенно значимо сходное толкование символов у Феофилакта, епископа Болгарского, сопровождающее выходную миниатюру с изображением Спаса в силах в рукописи Евангелия начала XV в. из Переславля-Залесского (публикацию текста см.: Пуцко, 1979. С. 199–200).
- 13 Этот порядок истолкований символов евангелистов был предложен св. Иеронимом в его комментариях на пророка Иезекииля и продолжен в Византии Епифанием Кипрским (около 315–403 гг.). См.: Galavaris, 1979. P. 39–40.
- 14 Попов, 1979. № 27. С. 333–335. Ил. с. 452.
- 15 Там же. № 38. С. 359–360. Ил. с. 467.
- 16 Там же. С. 234–237; Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 149.
- 17 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 29. С. 248–249. Ил. с. 442–443.
- 18 Там же. № 32. С. 253–254. Ил. с. 458.

- 19 Там же. № 33. С. 255–257. Ил. с. 466.
- 20 Там же. № 37. С. 261–263. Ил. с. 470.
- 21 Живопись древнего Новгорода, 1974. № 70. С. 60–61. Ил. 42. Иконы из Юковичей датируются здесь слишком рано, 1493 г. О датировке В. М. Сорокатым иконостаса первой трети XVI в. см. *кат. № 33*, примеч. 8.
- 22 Гальченко, 1991. С. 78.
- 23 Розанова, 1970. Ил. 63.

### Литература

- Сергеев, 1982. С. 83–88; Барская, Сергеев, 1984. С. 281.

## 21. Великомученик Мина с клеймами жития



Вторая четверть — середина XVI в.  
Тверь  
65 × 55  
КП 5277

*Происхождение.* Закупка от частного лица, поступила в музей в 1995 г. По сообщению владельца, икона происходит из деревни, расположенной недалеко от Николо-Песношского монастыря (близ г. Дмитрова).

*Реставрация.* Домузейная, грубая, с большим количеством дописей.

*Основа.* Состоит из одной липовой доски, одна врезная односторонняя шпонка проходит примерно в середине иконы; двойной ковчег — отдельно у клейм и у средника, поля очень узкие.

*Сохранность.* Мелкие вставки грунта. Изображение средника, видимо, полуразрушенное, последовательно прописано при реставрации (сохранна только живопись щита), так же, как фигуры и лики в клеймах. Авторская живопись личного сохранилась в кл. 10 (лик епископа слева), доличного — в кл. 4 (одежды палача справа). Палаты и горки в верхнем и боковых рядах потерты и частично правлены, наиболее сохранны они в клеймах нижнего ряда. Золото фона потерто, надписи в кл. 1, 2, 11, 13, 14, 15 поновительские, в кл. 4, 5, 6, 9, 10 правлены, первоначальные короткие надписания сохранились в кл. 8 (ІС ХС в сегменте небес), в кл. 9 и 15 (МИНА на стене храма и палаты).

1	2	3	4	5
6				7
8				9
10				11
12	13	14	15	

*Описание.* В среднике иконы ростовое изображение св. Мины, правой рукой поддерживает копьё, левой опирается на меч, за левым плечом святого — круглый щит. На му-

чанике красный хитон, темно-зеленый плащ, доспехи охристые, его перевязь синяя. Розовый щит украшен розеткой, в центре которой головка в профиль, рисунок выведен красным. Фон золотой, двойной зеленый позем.

Средник окружают 15 клейм:

1. Св. Мина перед языческим судьей Пиром. [ ]ИНС ПР[ ]КО[ ]

2. Св. Мину ведут в темницу. [ ]НУ В ТЕМН[ ]У

3. Св. Мину секут воловьими жилами.

4. Св. Мину мучают железными когтями. ТИ НОГТИ І ТЕЛО // КС ІМІ НЕМАСТВО

5. Св. Мину секут воловьими жилами.

6. Мучение огнем. МА[ ] АНСТИ// О ПА АТИ

7. Св. Мину секут воловьими жилами. ЦРЬ МАКСЕ[ ] О ТЕЛЬ ПРОВ[ ] ТИ СТГО МІ//НЮ [ПРЕМАРОЖНЫ?] ЖЕЛЕ// ЗНЫМИ НА[ГАТИНАМИ]

8. Усекновение главы. ІС ХС//МИНА МІН[ ] МЕЧОМ // [ ]РЖ[ ]

9. Погребение св. Мины. ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРБ // МИНА

10. Обретение мошей св. Мины и поставление церкви «во имя его». СО[ ] [М]ІН[ ] [ ]Т[ ]

11. «Человек некто от страны Иссароуа» плывет поклониться мошам св. Мины с мешком золота, милостыней для его церкви. [ ]КОТОР[ ] СЮ МЕХИРН[ ] ПОП[ ]Ъ

12. Человек останавливается на ночь в доме одного хозяина, где его обворовывают и обезглавливают. [ ]ГМКО[ ]

13. Явление св. Мины на коне перед домом хозяина. МИНА [ ] ПРІ [ ]//С[ ] ІА СІДЬ ВЪ СТР[ ] ЧЛВКЪ С [ ]//ОУЖАХ ЛБ[ ] // О [ ]ІАЗ[ ]

14. Св. Мина находит в доме голову «в кошнице» и предлагает хозяину покаяться. [ ]ІНА [ ] ІМЫ [ ] // СТЫН ОБРЕТЕ КОЩИ [ ] И ГЛОВОУ ЄГ СОВСЪМ БГО [ ]Н [ ]ШЪ МІНІА

15. Св. Мина молится Господу о воскресении «человека некто». [М]ОЛЕНИ [ ]ГО [М]ІН НА В [ ]

Клейма горизонтальных рядов не имеют четких границ. Фигуры в клеймах с крупными головами и преуменьшенными конечностями

тами, лики с крупными глазами. В письме личного использованы оливковый санкирь и розоватая густо разбеленная охра, ярко-розовая подрумянка положена свободно, энергичные белильные движения отмечают форму скул, носа, надбровных бугров. Описи ликов коричневые. По пышным волосам дана обильная белильная разделка (см. *Сохранность*). Цвета одеяний — синий, зеленый, густо-розовый, складки обрисованы лаконичными линиями более темного цвета, верхние грани складок покрыты легкими пробельными растушевками (см. *Сохранность*). Палаты даны в виде широких строений розового тона, поверхность обильно покрыта голубоватой пробелкой. Церковное здание в кл. 9 и 10 изображено в виде белой постройки с тремя плоскими темно-зелеными куполами, разделенной колоннами. Темно-зеленые и коричнево-розовые горки с широкими четкими лешадками. Фон и нимбы в клеймах золотые.

*Иконография.* Изображение св. Мины, египетского воина и мученика во Фригии при императоре Диоклетиане (память 11 ноября), встречается в палеологовских росписях, где он представлен обычно в хитоне и гиматии, в ряду других мучеников. На Руси известно подобное изображение св. Мины во фресках 1465 г. в Мелетове работы псковских мастеров<sup>1</sup>, в новгородской иконе «Св. Климент, Георгий и Мина» XV в. в Государственных музеях Берлина (музей «Прусское культурное наследие»)<sup>2</sup>. На трехчастной иконе «Деисус. Чудо Георгия и змие. Св. Никита, побивающий беса» XVI в. из церкви Святых Мины, Виктора и Викентия в Твери (ГРМ) Мина представлен предстоящим в необычном по своему составу семифигурном деисусе среди других избранных святых<sup>3</sup>. И. А. Шалина определяет данную икону как тверскую с некоторым псковским влиянием. Изображение св. Мины в виде воина известно во фресках ярославского Спасского собора 1565 г. и Успенского собора Свяязского монастыря второй половины XVI в.

Изобразительные житийные циклы св. Мины редки, наиболее древний — изображение чудес в рукописи IX–X вв. в Британском музее (Og. 6885. Fol. 18)<sup>4</sup>. На Крите, где св. Мина широко почитался<sup>5</sup>, он изображал-

ся как воин, с клеймами чудес: икона с 6 клеймами чудес конца XVI — начала XVII в. в церкви Сан Джорджо деи Гречи в Венеции, исполненная Эммануилом Ламбардосом<sup>6</sup>, и икона того же времени с 12 клеймами в Сиракузах<sup>7</sup>. В русском искусстве известна вологодская икона «Великомученик Мина с 16 клеймами чудес» второй половины XVI в. из Горицкого Воскресенского монастыря<sup>8</sup>, где в среднике святой представлен также в виде воина. Близость общей схемы всех названных изобразительных циклов XVI в. говорит об их общем, вероятней всего позднепалеологовском, источнике. В подборе сюжетов и их расположении русские иконы, вологодская и тверская, вполне оригинальны и различны между собой.

Художник тверской иконы следует при создании цикла двум самостоятельным текстам: «В той же день... страсть святого славного великомученика Мины» и «В той же день списание Тимофея архиепископа александрийского о чудесах святого великого христового мученика Мины» — которые составили цикл о св. Мине в макарьевских Минеях Четьей<sup>9</sup>.

В кл. 1–9 проиллюстрирован текст о «страсти» св. Мины, но последовательность и количество мучений, названных в тексте, как бы скорректированы по образцу распространенных в московском искусстве этого времени икон св. Георгия с клеймами мучений<sup>10</sup>. В памятнике ЦМиАР в кл. 1 дана сцена спора с судьей (изображен в короне, как царь), в кл. 2 — приведение в темницу, как на иконах св. Георгия, в то время как по тексту о «страсти» св. Мины последовательность сюжетов обратная. Три клейма иконы ЦМиАР с изображением мучения жилами (плетьми), как и мучение железными когтями, в кл. 4 повторяют соответствующие сцены житийных икон св. Георгия. Текст о «страсти» Мины указывает только одно мучение святого «говяжими жилами» и не сообщает о мучении железными когтями. Из других описанных в тексте о «страсти» св. Мины мучений — на дереве, огнем и трезубцем, по которому влачат тело святого, — в клеймах иконы изображено только мучение огнем. Эту сцену кл. 5 можно признать точной иллюстрацией соответствующего текста. «Усекновение главы» и «Погребе-

ние» на иконе близки по своей схеме клеймам Георгиевского цикла.

В основе кл. 10–15 — текст о посмертных чудесах святого, где во вступлении говорится о повелении царя Константина «церкви соиздати во имя святых мученикъ...», когда и были обретыны мощи св. Мины (кл. 10). Кл. 11–15 (т. е. весь нижний ряд клейм) иллюстрируют «Чудо 1-е святого Мины о пришедшем помолитися». В этой части цикла мастер иконы ЦМиАР следует за схемой житийных икон Димитрия Солунского, где после сцены погребения мученика изображаются сюжеты посмертных чудес святого, занимающие самостоятельный нижний ряд клейм, как на ростовских житийных иконах этого святого: конца XV — начала XVI в. в Ростовском музее<sup>11</sup> и первой половине XVI в. в Нижегородском<sup>12</sup>. Мина-чудотворец в иконе ЦМиАР является конным, как и Димитрий в клеймах посмертных чудес.

*Датировка и атрибуция.* В первой публикации [Нечаева, Тарасенко, 1998] икона датируется первой половиной XVI в. и связывается с ростовской живописью. Пропорции фигур с крупными головами, повторяющиеся формы палат, небогатая палитра цветов говорят об исполнении иконы в провинции. Конструктивность форм, характерный колорит, построенный на контрасте густо-розового и сине-зеленых тонов, а также голубые «света» на розовых одеждах и поверхностях архитектурных форм позволяют связать памятник с тверским искусством. Тип лица святого с крупными глазами, его форма, смоделированная густо разбеленной розоватой охрой с красной, свободно положенной подрумянкой сопоставимы с ликом святителя в тверском деисусном чине первой трети XVI в.<sup>13</sup> и ликами персонажей в клеймах «Николы Чудотворца с 18 клеймами жития» первой половины XVI в. (кат. № 16). Кубообразные формы палат и горки с четко обозначенными уступами схожи с изображениями «пейзажа» в клеймах тверской иконы «Параскева Пятница с клеймами жития» первой трети XVI в. (кат. № 15).

Плотная заполненность пространства клейм фигурами и формами стаффажа, уплощенность объемов говорят за исполнение «Ве-

ликомученика Мины» не ранее второй четверти XVI в. Изображение в кл. 9 и 10 белого церковного здания с зеленой кровлей, представленного как бы в разрезе: внутреннее пространство разделено белыми колоннами с капителями того же цвета, что и кровля, — характерно для ряда памятников второй четверти — середины XVI в., как, например, икона этого времени «Введение Богоматери во храм с клеймами жития» (кл. «Моление о посохах») в ГТГ<sup>14</sup>.

Отметим особое сходство «Великомученика Мины» и житийной иконы Параскевы Пятницы: оно в компоновке житийных циклов из 15 клейм, горизонтальные ряды которых содержат неодинаковое количество сюжетов, в длинных надписях на фонах клейм, подробно передающих тексты житий. Редкая иконография житийных циклов как Параскевы Пятницы, так и св. Мины отмечена в обоих случаях определенной точностью в иллюстрации отдельных сцен житий. Обращает на себя внимание и схожее, редкое в древнерусской иконописи, устройство досок обоеих памятников, имеющих двойной ковчег (отдельно средника и клейм). Можно предположить, что икона св. Мины или вышла из той же мастерской, где была исполнена несколько ранее «Параскева Пятница с клеймами жития», или является провинциальным повторением более раннего памятника, вышедшего из этой мастерской. Мастерская, возможно, специализировалась на создании житийных икон.

Одновременно на иконе ЦМиАР фигура Мины-воина, узкая, с тонкими руками и ногами, данная во всю высоту средника, напоминает изображения воинов в ростовской иконописи XV–XVI вв., например, средники названных выше житийных икон Димитрия Солунского и св. Мины. Последняя явно восходит к ростовским образцам. Отмеченная стилистическая близость является результатом художественных связей Твери и Ростова в XVI в.

Л. М. Евсеева

<sup>1</sup> Живопись Пскова XIII–XVII веков, 1991. С. 22.

<sup>2</sup> *Elbah*, 1970. Abb. 18.

<sup>3</sup> Из коллекций академика Н. П. Лихачева, 1993. № 366. С. 158.



- 4 Lexicon der christlichen Ikonographie, 1976. Bd. 8. S. 4–7.  
 5 Δετοραχης, 1995.  
 6 Chatzidakis, 1962. P. 43. II. 54.  
 7 Bettini, 1933. P. 33. II. XIV.  
 8 Череповецкий краеведческий музей, инв. 560/6, 130 × 104 см. См.: Рыбаков, 1995. Ил. 43, 44.  
 9 Великие Минеи Четьи, 1897. Ноябрь. Дни 1–12. Стб. 440–477.  
 10 Евсева, 1985. С. 91–93. Ил. с. 87, 89, 90.  
 11 1000-летие русской художественной культуры, 1988. Ил. 84.  
 12 Розанова, 1970. Ил. 99.  
 13 Попов, 1979. № 27. С. 334–335. Ил. с. 455.  
 14 Апатов, 1984. Ил. 183.

### Литература

Нечаева, Тарасенко, 1998. С. 295.

## 22. Савватий Тверской в молении Кресту<sup>1</sup>



Вторая четверть — середина XVI в.  
 Тверь  
 25,5 × 21,2  
 КП 1535

*Происхождение.* Из Сретенского собора Сретенско-Савватьевского монастыря, основанного в начале XV в. [Митропольский, 1897, 110–112]. Происхождение иконы установлено Г. В. Поповым на основе документов, опубликованных А. Митропольским, и определения консистории и Синода 1778 и 1847 и 1849 гг. о запрещении службы Савватию и изъятии икон с его изображением, где дано точное описание памятника с полным текстом надписи. В ЦМиАР поступила в 1971 г. из московской таможни.

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской ЦМиАР в 1972 г. И. В. Ватагиной.

*Основа.* Цельная липовая доска с ковчегом, на обороте паз от врезной утраченной шпонки. Там же просматриваются следующие номера: к/б 625/70, 263/70.

*Сохранность.* Небольшие выпалы левкаса на горках, вокруг лика Савватия. Следы от гвоздей оклада по контуру изображений, на полях и лузге заполнены реставрационным грунтом и тонированы.

*Описание.* Изображена сцена моления преподобного Савватия Оршинского образу креста. Коленопреклоненная фигура Савватия с простертыми в моленном жесте руками представлена на фоне входа в пещеру, устроенную в горе. В центре верхней части иконы в просвете между горками восьмиконечный крест, окруженный яркими розовыми стенами, по сторонам креста тонким киноварным контуром изображены орудия Страстей. Савватий без нимба, традиционного символа святости. На нем красно-коричневая мантия и темно-оливковый подрясник, куколь интенсивного розово-коричневого тона с изображением Голгофы и черными надписями **ІС ХС**. Повторяющиеся линии орнаментально организованных складок прочерчены черным цветом, поверх основного тона одеяний плотные белильные высветления и тонкие, тянущиеся вдоль складок, пробела.

Сцена дана на фоне условно переданного пейзажа — скалистых, поросших деревьями и кустами берегов р. Орши. Горки, поднимающиеся двумя крутыми уступами, написаны

охрой со светло-зелеными притенениями, их грани прочерчены киноварью, лещадки намечены многослойными высветлениями. Красочные слои прозрачные. Голубоватые (жидкая сажа) ветви деревьев и кустарников детально проработаны и оттенены черным контуром.

Тщательная моделировка личного строится по оливковому санкирю рельефно положенными охрами с яркой поддрусманкой. Легкие белильные оживки лежат по форме, вдоль прядей бороды. Контурные рук, концы бороды, рисунок носа отмечены киноварными описями.

Фон в верхней части иконы написан разбеленным, почти прозрачным светло-зеленым цветом. Поля светло-зеленые, насыщенного тона, опушь более темная с травянистым оттенком. По краям лузги в отдельных местах просматривается тонкий киноварный контур.

В верхней части композиции по сторонам креста надпись киноварью:

**ЦРЬ СЛАВЫ // ІС ХСГ // НИКА**

и два столбца текста, прерываемого крестом, поясняющего содержание образа:

**СТАРЕЦЬ САВАТЄИ ПРІБНЫЙ // МОЛИТЕСѦ**

**ОБРАЗУ ЧТНАГО І ЖИВОТВОРЩАГО КРТА ГНА ЖИВУЩЕ // ВЪ ГОРЬ НА РЄ[Є]**

**ОРЩИНЕ НА БРЄЗЪ ННЪ[Є]**

**МОНАСТЫРЬ ЗОВѦ ВЪ ЕГО ИМА // САВАѦЕВА ПУТЫНА**

*Иконография.* Савватий Тверской (Оршинский), местнотчтимый подвижник, по преданию живший в конце XIV — первой половине XV в. По косвенным данным, даты его жизни определяются между 1360–1434 гг. [Митропольский, 1897, 22]. Постриженник Оршина монастыря под Тверью, славившегося строгостью иноческой жизни и любовью иноков к уединенному созерцанию, Савватий в последнем десятилетии XIV в. совершил паломничество в Иерусалим, откуда привез деревянный крест. В конце XIV в. Савватий, испросив благословения епископа Арсения (1390–1409 гг.),

удалился в «пустыню», поселился в пещере на правом берегу р. Орши среди лесов, недалеко от Оршина монастыря. В начале XV в. он становится известным подвижником, к которому как к опытному в духовной жизни старцу приходят за руководством и благословением. Одними из первых, по преданию, его посетили братья Савва и Варсонофий Тверские, основатели Вишерского монастыря. Беседовать к Савватию приходили преподобные Нектарий Тверской, основатель Нектарьевой пустыни, Зосима, основатель Зосимовой пустыни, Ксенофонт Тутонский, основатель Тутонского монастыря. В первой половине XV в. при жизни Савватия недалеко от его пещеры возникает монастырь, известный как Савватьевский, где на месте чудесного видения Савватием креста строится деревянная часовня во имя Неопалимой Купины, а позднее на ее месте, также при жизни Савватия, каменная церковь Знамения Богоматери, а рядом каменный храм Св. Николая. И после устройства монастыря Савватий Тверской продолжает подвизаться в устроенной им пустыни [Митропольский, 1897, 2–6, 9–11].

Данных об официальной канонизации Савватия нет. Вероятно, почитание его оставалось местным и установлено было в достаточно раннее время, возможно, вскоре после смерти. Так, о широко и раннем интересе к личности Савватия и самому монастырю свидетельствуют сохранившиеся описания пребывания в монастыре около 1460 г. Иосифа Волоцкого, беседовавшего с учеником Савватия Евфросимом<sup>2</sup>, и Корнилия Комельского, посетившего пустынь до 1497 г.

Из письменных источников сохранились посвященные Савватию тропарь, кондак, молитва и рукописный акафист, составленный в более позднее время, но не позднее XVIII в., основанные, вероятно, на тексте жития [Митропольский, 1897, 24–26]. Тексты самого жития, как и древние тексты службы, не сохранились.

Описание изображения Савватия встречаем в позднем иконописном подлиннике XVIII в. Г. Филимонова: «...подобием сед, брада аки Богословя, в схиме, ризы преподобнические»<sup>3</sup>. К середине XIX в. в Савватьевском монастыре сохранялось несколько памятников с изображением Савватия: две над-

гробные пелены и четыре иконописных образа [Митропольский, 1897, 64, 108–112]. Два из них — с изображением святого в схиме со свитком (местонахождение неизвестно), большой образ со стенами жития на фоне монастыря (*кат. № 19*), и описываемая икона.

С начала XVI в. в русской иконописи усиливается интерес к изображению деятелей русской церкви, сцен основания монастырей, иноческой жизни. В подборе житийных клейм и в среднике иконы «Богоматерь Боголюбская с житиями Зосимы и Савватия» 1545 г.<sup>4</sup> элементы «пейзажа» и архитектурные сооружения обозначают уже, хотя и условно, конкретные местные реалии. Именно к этим сценам наиболее близко иконографическое решение «Савватия Тверского»: высокий, гористый берег р. Орши, изображенный на первом плане, топографически конкретен [Научная конференция, 1978].

Изображение видения Савватием образа животворящего креста в данном памятнике превосходит значение одного из эпизодов жития и становится образом основания Савватиева монастыря. Иконы такого типа выделены и определены О. Демусом как «иконы основания»<sup>5</sup>, они изображают, как правило, чудесное видение, на месте которого устраивается монастырь.

*Датировка и атрибуция.* Датировка иконы второй половиной XVI в. впервые предложена В. Н. Сергеевым [Научная конференция, 1978]. Г. В. Попов уточнил датировку: вторая четверть — середина XVI в., и привлек в качестве стилистической аналогии икону «Богоматерь Боголюбская» 1545 г. Исходя из сюжета, данных о происхождении и анализа художественного языка, исследователь связывает создание иконы «Савватий Тверской» с искусством местных мастеров, органично впитавших московские, общерусские тенденции развитого стиля.

Отдельные элементы живописной структуры памятника свидетельствуют о тверской традиции, лежащей в ее основе. В колорите это характерная цветность ровно окрашенных плоскостей, граней одной формы (оформление входа в пещеру, изображение горок); пастозные белильные высветления, преобладание в целом холодных тонов; яркая цветная живопись лич-

ного. В моделировке объемов подчеркнутая линейная жесткость, замкнутость, «граненность» форм, формообразующая роль контура. В описываемой иконе каждая форма, согласно тверской традиции, как бы существует самостоятельно, ясно сформулирована. Композицию отличает предельная лаконичность, кристалличность общего решения.

Вместе с тем, свободный и плавный ритм дерев аналогичен «растительности» московских икон (см., например, клейма иконы «Богоматерь Тихвинская» 60-х гг. XVI в. в Благовещенском соборе Московского Кремля<sup>6</sup>). Характерно московским кажется легкое и прозрачное письмо, как и свободная композиция, разреженная, с неглубоким пространственным слоем. В живописной структуре иконы тверская традиция органично соединена со стилистическими особенностями московской школы живописи первой половины XVI в.

*Е. А. Озерская*

<sup>1</sup> К иконе имеется чеканный прорезной серебряный оклад с клеймами: «84», «А. Б./1805», «А. Богданов» — и серебряной дробницей XVII в. Черневая надпись последней точно повторяет надпись на фоне иконы. Согласно разысканиям Н. Л. Кропивницкой, чеканщик с монограммой А. Б. и пробирный мастер Аким Богданов работали в Твери около 1805 г. Оклад хранится отдельно под тем же номером КП, что и икона (инв. оклада 451–II).

<sup>2</sup> Великие Минеи Чети, 1870. Октябрь, дни 1–3. Стб. 26–27.

<sup>3</sup> Сводный иконописный подлинник XVIII века, 1874. С. 52.

<sup>4</sup> *Маясова*, 1970.

<sup>5</sup> *Демус*, 1973.

<sup>6</sup> *Качалова, Маясова, Щенникова*, 1990. Ил. 173–177.

#### *Выставки*

1988–1989 Москва.

#### *Литература*

*Митропольский*, 1897. С. 33, 64, 107–108, 112, 114, 116, 117, 120, 121, 122, 123; Научная конференция, 1978. С. 440; *Сергеев*, 1979; *Попов*, 1979. № 32. С. 345–346. Ил. с. 461; *Салтыков*, 1981. Ил. с. 75; *Попов*, 1993. С. 43, 268–269. Репр. 136; *Onasch, Schnisper*, 1995. С. 79.

## 23. Рождество Христово



Середина XVI в.  
Тверь (?)  
63,5 × 59  
КП 2565

*Происхождение.* Передана в дар музею московским коллекционером Г. Д. Костаки в 1977 г. <sup>1</sup>.

*Реставрация.* Живопись была раскрыта, судя по характеру нарушений живописной поверхности, в первые десятилетия XX в.

*Основа.* Состоит из трех досок, две врезные встречные шпонки; неглубокий ковчег, луга крутая, паволока.

*Сохранность.* Живописная поверхность иконы грубо промыта, в результате чего верхние слои живописи значительно утрачены. Изображение одеяний персонажей, горок и дерев частично спемзовано. Золотой ассист сильно потерт. Разделка лешадек сохранилась на отдельных верхних и нижних уступах. Разделка белилами осталась на каменном сидище повитухи. Под утончившимся красочным слоем хорошо виден подготовительный рисунок рефью. Живопись на ликах потерта, наи-

более сохранны лики Богоматери, ангелов, старца и стоящей девы. Поля, фон и нимбы счищены до левкаса, следов первоначального фона и нимбов не выявлено. На полях, торцах и фоне многочисленные следы от гвоздей и гвоздевые отверстия, свидетельствующие о том, что в древности фон и поля иконы закрывали пластины серебряной басмы.

*Описание.* Формат композиции приближен к квадрату. В центре изображена Богоматерь в темно-вишневом мафории, возлежащая на розово-оранжевом одре. Фигура ее обращена влево, отвернувшись от яслей, она смотрит в сторону Иосифа. За спиной Богоматери на фоне черной пещеры — ясли со спеленатым младенцем Христом, к которому склонились головы вола и осла. Справа — две масштабно выделенные фигуры предстоящих ангелов с покровенными руками. Слева к ложу и яслям приближаются два молодых пастуха в шляпах, у ног их овцы. Один из пастухов указывает на пещеру, другой трубит в длинную трубу. В нижнем левом углу — фигура Иосифа, сидящего на камне на фоне черной пещеры, перед ним стоит старец-пастух в шкурах ярко-синего цвета. Внизу справа — сцена омовения младенца Христа, повитуха с младенцем на коленях сидит на синем «мраморном» (с белильными разводами) блоке правильной формы. Вверху изображены три скачущих на конях волхва, указывающие на звезду. У верхнего поля в центре синий сегмент неба с отходящим от него длинным лучом. Горки, написанные несколькими оттенкам охр, подходят почти вплотную к верхнему полю, оставляя свободными лишь незначительные участки фона. Представлен как бы единый горный массив с несколькими вершинами и разнообразными скалистыми уступами, на которых показаны деревья с яркими синими кронами. Отроги гор, с плавными линиями силуэта, разделяют сцену на отдельные эпизоды, придавая всей композиции панорамный характер.

Фигуры несколько вытянутых пропорций очерчены плавной, замкнутой линией. Рисунок складок спрямленный, дробный. Просвечивающийся подготовительный рисунок выведен свободно. Тип миловидных округлых ликов с мелкими чертами и тонкими, несколько укороченными носами повторяется от пер-

сонажа к персонажу. Письмо ликов деликатное, использованы светлые охры при темном санкире, открытом узкими полосами по краю формы, тонкая подрумянка и мелкие белильные движки. Колорит построен на сочетании различных оттенков охр (желтые, розовые), изумрудно-зеленого, ярко-синего, ярко-розового, темно-вишневого цветов. Краски положены неравномерно: синие и зеленые образуют плотные покровы, охры и розовые лежат тонкими прозрачными слоями. На мафории Богоматери, на крыльях ангелов, на сегменте неба и луче, на стволах деревьев, на одеянии стоящей девы и ее кувшине проложен двойной ассист (первый его слой серебряный, верхний золотой).

*Иконография.* Данная схема восходит к иконам Рождества Христова из праздничных чинов рублевского круга первой четверти XV в., где также изображены стоящие у пещеры поклоняющиеся ангелы<sup>2</sup>. Московские памятники, в свою очередь, повторяли с изменением отдельных деталей палеологовскую иконографию сцены с панорамным изображением горного пейзажа, известную по фрескам Мистры: в церкви Перивлепты третьей четверти XIV в.<sup>3</sup> и Пантанассы около 1428 г.<sup>4</sup> В иконе ЦМиАР, по сравнению с названным московским изводом, композиция представлена в зеркальном и более лаконичном варианте: отсутствуют группа ангелов в верхней части композиции и одна ангельская фигура у пещеры. Кроме того, отдельные детали изображения иные: фигуры повитухи и девы расположены симметрично по сторонам купели, первая при этом сидит на седалище, оба юных пастуха изображены в шляпах, один трубит в трубу.

Симметричное решение сцены у купели в композициях Рождества Христова достаточно распространено в русской иконописи XIV–XVI вв., кроме такой детали, как седалище повитухи, которое мы встречаем в виде деревянного табурета в средневизантийской живописи<sup>5</sup> и критской иконописи около 1500 г.<sup>6</sup> Вид каменного блока имеет седалище Иосифа во фреске Пантанассы в Мистре. Мотив трубящего пастушка в сцене Рождества Христова распространен в византийской и поствизантийской живописи<sup>7</sup>, однако, это

обычно изображение юноши, сидящего отдельно на уступе горы. Подобный мотив известен во фреске 1363 г. в церкви Успения на Волотовом поле<sup>8</sup> и в новгородской иконе конца XV — начала XVI в. из праздничного ряда иконостаса Никольской церкви с. Гостинополье<sup>9</sup>. Примеры изображения трубящего пастуха, стоящего около пещеры, как на иконе ЦМиАР, встречаем в русских северных иконах XVII в.<sup>10</sup>, где также имеются изображения Иосифа, сидящего на фоне особой пещеры, как на указанной иконе ЦМиАР. Редкие мотивы и детали указывают, скорее всего, на повторение в иконе из коллекции Костяки более древнего русского произведения на тот же сюжет, в котором был использован, наряду с московским изводом, иной иконографический источник, связанный с палеологовским искусством. Икона ЦМиАР, вероятно, входила в праздничный чин иконостаса.

*Датировка и атрибуция.* А. А. Салтыков датирует икону серединой XVI в. Для иконописи этого времени характерны формат доски иконы, тяготеющий к квадрату, широкие равные поля иконы, как и спокойная гармоничная композиция в ковчеге. Однотипность ликов с мелкими чертами, характер их моделировки с преобладанием охряных ровно освещенных поверхностей при узких полосах теней, тонкая графика черт, как и уплощенность фигур, где драпировки лишь намечены прямыми повторяющимися линиями, но контур передан еще гибким круглящимся рисунком, также можно признать типичными для живописи многих художественных центров в середине XVI в. Эти художественные приемы становятся постоянными в общерусском художественном стиле этого времени. В качестве аналогии живописи иконы ЦМиАР по характеру формы и рисунка фигур и ликов можно указать поздние иконы-таблетки новгородского Софийского собора, исполненные в середине XVI в.<sup>11</sup>, также иконы-таблетки суздальского Рождественского собора того же времени<sup>12</sup>. Насыщенный колорит иконы ЦМиАР своеобразен, но в нем можно наблюдать некоторую схематичность общего решения, характерную для живописи развитого XVI в.: охра и розовый противопоставлены холодному яркому синему цвету, лишенному оттенков.

Художественный центр, где исполнена икона ЦМиАР, на сегодняшний день можно вывести лишь предположительно. Естественность пропорций фигур и правильность черт ликов говорят за мастерскую с развитой традицией. Четкость формы и точность рисунка, которые прослеживаются как в изображении фигур, так и горок, близка тверской живописи первой половины XVI в., — например, икона «Преображение» из с. Чамерово раннего XVI в. (кат. № 10). Также сходны в обоих памятниках круглящиеся абрисы фигур и горных отрогов, характер узких мелких лешадов, разделанных тонкой линией. Обилие синего цвета в колорите иконы «Рождество Христово», его контрастное сочетание с розовым и охрой находит аналогии преимущественно в тверских произведениях как первой трети XVI в., таких, как «Параскева Пятница с клеймами жития» (кат. № 15), так и третьей четверти XVI в., как «Рождество Богоматери с клеймами жития» (кат. № 25). Последний памятник более близок «Рождеству Христову» по общей сгущенной тональности. Связи исследуемой иконы с тверской живописью не противоречит и наличие в ее иконографическом изводе московских особенностей и отдельных деталей, связанных с палеологовским искусством: обращение к московским и византийским моделям характерно для тверского искусства XV–XVI вв. Художественные приемы, близкие новгородской живописи середины XVI в., также естественны в тверском памятнике этого времени: сложение общерусского стиля живописи затронуло тверское искусство в не меньшей мере, чем культуру других древних центров.

*Е. А. Озерская*

- 1 Г. Д. Костаки передал в дар музею более 50 икон XVI–XVII вв. (КП 2516–2567).
- 2 Лазарев, 1966. Табл. 6, 133, 143.
- 3 Лазарев, 1948. Т. 2. Табл. 335а.
- 4 Лазарев, 1986. Табл. 568.
- 5 Изображение низких седалищ-табуретов у Иосифа и повитухи имеется в миниатюре середины XI в. греческого Евангелия апракос в монастыре Дионисиу на Афоне (cod. 587, fol. 131v). См.: The Treasures of Mount Athos, 1974.
- 6 Повитуха изображена сидящей на низком табурете в критской иконе «Рождество Христово»

около 1500 г. в собрании Греческого института в Венеции. См.: Вейцман, Хадзидакис, Радойич, Миятев, 1967. Репр 96.

- 7 Millet, 1926. P. 142–151.
- 8 Юный пастух играет на продольной флейте или трубе (изображение инструмента не сохранилось, но положение рук и пальцев юноши характерно для жеста музыканта, держащего продольную флейту). См.: Лифшиц, 1982. Ил. 62.
- 9 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 340–342 (№ 77). Ил. с. 548.
- 10 Салтыков, 1981. Ил. 164.
- 11 Лазарев, 1977. С. 33, 34, 36–39, 41–42, 45–46.
- 12 Голейзовский, 1969. С. 59–61, 71.

#### *Выставки*

1999 Мурманск.

#### *Литература*

Салтыков, 1981. Ил. 114.

## 24. Обитель преподобного Савватия Тверского со сценами его жития



Середина — третья четверть XVI в.

Тверь

129 × 102

КП 2684

*Происхождение.* Из Знаменской церкви Савватьевского монастыря (или пустыни)<sup>1</sup>. Приобретена у В. Гладникова в 1978 г.

*Реставрация.* Икона, что следует из надписи, читавшейся на ней в конце XIX в., была поновлена в 1815 г. [Село Савватьево, 1883, 402]. До поступления в музей была раскрыта: сняты слои записи, при этом местами счищен авторский слой. Особенно сильно пострадал фон в верхней части иконы и внутри изображенного монастыря. Консервация красочного слоя проводилась в реставрационной мастерской ЦМиАР в 1979—1980 гг. И. В. Ватагиной и в 1987 г. И. Е. Брягиной. Частичное раскрытие живописи и довыборка произведены И. В. Ватагиной в 1988 г. В настоящее время реставрация иконы не закончена.

*Сохранность.* Сохранность иконы фрагментарная. Значительные утраты левкаса по стыкам досок в центре верхней части, на верхнем и нижнем полях, по краям полей, в правом нижнем углу и мелкие по всей поверхности. Фон в верхней части спемзован при наложении полимента под золото: сохранились лишь отдельные фрагменты светло-зеленого цвета. На фоне по всей ширине иконы проходила двухстрочная надпись, от которой сохранились четыре буквы в виде графы и небольшие обрывки черных линий. Фон внутри изображения монастыря утрачен почти полностью, только по контурам изображений, между ветвями деревьев прослеживаются отдельные участки нежно-палевого цвета. Остатки темно-зеленого цвета на фоне принадлежат записи.

Живопись горок сильно потерта, фрагмент белильного высветления просматривается лишь на одной лешадке в правой верхней части горок. Все золото на нимбах, деревьях, монастырских воротах, куполах храмов — позднее. Личное в основном записано. Раскрытые и сохраненные лики: у правого ангела в композиции «Исход души», у Савватия, молящегося кресту на берегу реки, у преподобного из правой группы предстоящих в часовне.

*Описание.* Изображен Савватьевский монастырь. Обширный монастырский двор неправильной многоугольной формы замкнут тесовыми стенами, в верхней части иконы выделены масштабно святые ворота под двухскатным покрытием с образом «Сретение». Малые восточные ворота внизу иконы, в их проеме выходящий из монастыря преподобный Савватий с жезлом в правой руке и ведром в левой. По внутренней стороне стен в виде непрерывного ряда тянутся небольшие кельи иноков с двухскатными, разделанными под черепицу кровлями. В центре монастырского двора (в геометрическом центре иконы) масштабный Знаменский собор: одноглавый, столпообразный, с повышенной центральной частью, верхний ярус увенчан многоскатным завершением с тремя оконными проемами. На фасаде — образ Неопалимой Купины (типа Знамения). Перед храмом справа дважды повторена фигура Моисея, свидетеля чуда Неопалимой Купины (Исх. 3: 2): у подножия горы, развязывающим сандалии, и на вершине той же горы, предстоящим образу Неопалимой Купины на стене храма. Слева, с южной стены храма, Савватий в рост с молено простертыми руками. В конце XIX в. над фигурой Савватия читалась надпись: «**Преподобный Савватий постави церковь во имя Неопалимой Купины и молится ей**» [Село Савватьево, 1883, 39]. Можно предположить, что текст надписи, несмотря на «возобновление» иконы в 1815 г., следует первоначальному<sup>2</sup>. В нижней части иконы небольшая по размерам одноглавая церковь вытянутых пропорций с выделенным центральным пряслом, завершенным трехлопастным покрытием, на ее стене образ св. Николая. Левее — высокая одноглавая столпообразная колокольня на ступенчатом основании с тремя большими полуциркульными проемами-звонами, завершенная своеобразной композицией из трех пересекающихся закомар, увенчанная куполом. Между колокольней и церковью — дерево с широким стволом и массивной кроной с красными «плодами».

В левой верхней части монастыря коленапреклоненный Савватий предстоит образу восьмиконечного голгофского креста с орудиями страстей по сторонам, помещенному в

круг яркого красно-коричневого цвета. В конце XIX в. рядом читалась надпись: «**Явися преподобному Савватию на воздухе крест отъ сего паде на колѣна и молящего ему**» [Село Савватьево, 1883, 39].

По обеим сторонам Знаменского собора у монастырских стен, объединенные как бы в единый регистр, сцены кончины Савватия. Слева «Исход души»: представлена келья, на фоне которой Савватий в куколе на смертном одре изображен умирающим. В головах фигура в хитоне и гиматии, в ореоле нимба (царь Давид?), за гробницей крылатый ангел, склоненный с простертыми руками; в ногах монахи, входящие в келью. Над фигурами на фоне архитектурных палат надпись:

ІСХЪ ДШЕ ПРЄПОДѢНІ | САВАТЪЯ//  
ДАВІ АННГЪ ГІ | Ъ

Справа «Отпевание»: гроб с телом Савватия, в головах фигура святителя с омофором и диакона в белых одеждах, в ногах — инок.

Каждая самостоятельная сцена внутри монастыря выделена полосой позема. Их общий фон светло-охристый, палевого оттенка (см.: *Сохранность*).

Над изображением монастыря в верхней части иконы в конце XIX в. читалась надпись: «**Изображение жития преподобного отца нашего Савватия, подвизавшегося в пещере близ реки Воршины; при бреже оныя реки создася монастырь Савватьева пустыня**» [Село Савватьево, 1883, 38]. Справа от монастырских стен изображена р. Орша и горки, идущие двумя крутыми расходящимися крутыми уступами. На них деревья, разнообразие по размерам и формам: фантастические многоярусные с «пальмовидными» кронами и небольшие с опущенными вниз ветвями, напоминающие ели. Кроны деревьев травянисто-зеленые с ярко-синими «светами». Между деревьями расположены небольшие постройки типа деревянных клетей — скиты. В этой части иконы изображены отдельные сцены деяний и пустынножизненных подвигов Савватия. На берегу реки коленапроклоненный, с моленно простертыми руками, он предстоит небольшому восьмиконечному кресту с терновым венцом на перекрестии. По сторонам древка у нижней перекладины креста три строки первоначальной надписи:

ІС ХСГ//НИКА//

ПРЄПО | ЪННМ | САВА | М | О | Д | Н | Т | А // |  
КРСТА

Рядом Савватий с группой иноков представлен в часовне перед Распятием (фигура святого справа выделена масштабно), ниже композиция Оплакивания; надпись:

ПРАС | | ВА | | | П | О | Л | О | Ж | | | ІС | | Г | |

Близ часовни Савватий изображен с топором, рубящим келью. В нижнем левом углу иконы фрагменты еще одной сцены, с трудом просматриваются лишь остатки изображения дверного проема<sup>3</sup>.

Одеяния иноков коричневые и серые, письмо доличного свободное, с просвечивающим подготовительным рисунком. О живописи личного можно судить лишь по отдельным, фрагментарно сохранившимся ликам: написаны светлыми охрами по светло-оливковому санкирию, красочные слои тонкие, мелкие белильные движки, завершающий рисунок нанесен черным цветом. Характерен рисунок отдельных ликов, в котором абрис щек и бороды сливается воедино, образуя лаконичную форму слегка удлиненного овала.

Общее цветовое решение иконы сдержанное, приглушенное, чистые тона не используются, но широко применяются разбеленные: палево-розовые, охристые, голубые (постройки), зеленые (кроны деревьев). Из насыщенных тонов присутствует ярко-синий (крыши зданий).

Фон в верхней части иконы светло-зеленого цвета, поля более насыщенного и глухого тона.

*Иконография.* Тип иконы относится к иконографическим новациям в искусстве XVI в. Главным объектом изображения в иконе является Савватиев Сретенский монастырь (в литературе XIX в. известен под названием Савватьевского или Савватьевой пустыни), панорама которого включает отдельные эпизоды из жития его основателя Савватия Тверского (Оршинского) (о нем см. *кат. № 22, Иконография*). Монастырь основан в первой половине XV в., место для монастыря было выбрано на берегу р. Орши в уединенном пу-



стынным месте среди лесов, неподалеку от Оршинского Вознесенского монастыря, иноком которого до путешествия в Иерусалим в конце XIV в. был Савватий<sup>4</sup>.

На иконе справа представлена история возникновения монастыря, сцены уединенных подвигов Савватия, видение Савватием образа креста, служба в деревянной часовне, построенной на месте видения, совершаемая Савватием и первыми собравшимися вокруг него учениками (из которых по рукописному синодику, находившемуся еще в XIX в. в монастыре, числятся Парфений, Досифей, Ефросин), ставшими вслед за Савватием старцами Савватъевой пустыни<sup>5</sup>.

Слева с относительной топографической точностью изображен монастырь, первым строением которого, по преданию, был деревянный храм Неопалимой Купины<sup>6</sup>, вскоре замененный на каменный во имя Богоматери Знамения<sup>7</sup>. Колокольня и церковь св. Николая соответствуют следующему периоду строительства монастыря, осуществленного уже после смерти его основателя.

Основные топографические особенности местности, соотношение монастырских построек, количество престолов и глав, вероятно, можно считать достоверными относительно существовавших ко времени написания иконы<sup>8</sup>. Необычность форм храмов и колоколни и подчеркнутая характерность в их изображении отличны от традиционно знаковых архитектурных мотивов средневекового искусства и позволяют предположить, что столпообразность и, возможно, ярусность конструкций, усложненное построение венчающих частей основываются на реально существовавших постройках. Так, завершение колоколни не шатром, а двумя ярусами отступающих вглубь небольших кокошников, сходящихся к венчающему барабану с небольшой главкой, встречается в архитектуре столпообразных храмов-звонниц 30–40-х гг. XVI в. (церковь Григория 1535 г. в Хутыньском монастыре, Успенская церковь «под колоколы» 1543 г. в Спасо-Каменном монастыре, Георгиевская церковь 1545–1548 гг. в Коломенском, колокольня Болдина монастыря)<sup>9</sup>. Икону можно считать достаточно точным изображением Савватъевой пустыни, какой она была около середины

XVI в., что явилось принципиально новым качеством древнерусской иконописи.

С изображением монастыря на иконе связано несколько сцен реального жития Савватия и его мистических видений. В иконе как бы сливаются два разных направления искусства XVI в. С одной стороны, это жанр житийной иконы, дающий в памятниках середины и второй половины XVI в. завершенный во времени, точный в деталях рассказ о жизни святого, в котором мастера стремятся не только к определенности временной категории, но и к достоверности места действия. В рамках этого жанра формируется новая для русского искусства тема, связанная с изображением русских святых: изображение исторически реального «святого места» — града, храма, монастыря. К середине XVI в. тема оформляется в особый иконографический тип «икон основания»<sup>10</sup>, характерными признаками которого являются широкий, панорамно развернутый пейзаж (план, устройство местности), точная конкретная передача его отдельных частей: конструкций и деталей архитектурных построек, форм растений, фигурок зверей.

На русской почве известны единичные памятники этого нового типа: икона «Богоматерь Боголюбская с жителями Зосимы и Савватия Соловецких» 1545 г.<sup>11</sup>, икона «Савватий Тверской в молении Кресту» второй четверти — середины XVI в. в собрании ЦМиАР (*кат. № 22*), икона «Чудо Александра Свирского» второй половины XVI в.<sup>12</sup> В основе указанных памятников — «историческое» повествование о возникновении монастырей, представленное рядом клейм в традиционном стиле житийных икон. К этому типу принадлежит и икона «Обитель Преподобного Савватия Тверского со сценами его жития», мастер которой наиболее последовательно отступил от строгой регулярности житийной иконы. В общей организации композиции схема житийной иконы, однако, прочитывается: Знаменский собор и Савватий, предстоящий его престолу, составляют средник, композиционно и масштабно выделенные; отдельные эпизоды жития, свободно заполняющие плоскость иконы, соотношены тем не менее друг с другом в соответствии с порядком клейм в

житийной иконе — сюжетно связанные сцены «читаются» слева направо или сверху вниз, т. е. намечены определенные регистры.

С другой стороны, на плоскости иконы присутствует и второй изобразительный пласт: вневременной, символический, состоящий из картин мистических видений Савватия из библейских сцен. В центральной из них Савватий, наравне с Моисеем, становится как бы соучастником видения Неопалимой Купины. Элементы подобной сугубо условной композиции встречаем и в шитой пелене второй половины XV в. из Кирилло-Белозерского монастыря, где в среднике над фигурами русских святых, предстоящих в молитвенной позе, помещена Богоматерь Неопалимая Купина типа Знамение на фоне горящего куста, справа на коленях представлен Моисей, снимающий обувь<sup>13</sup>.

Служба Савватия и братии в часовне перед крестом также изображена на иконе как предстояние Распятю Христа и соответственно дополнена последующей евангельской сценой Плакания. Подобную условную композицию: поучение у креста старцев, Плакание и дополнительные эпизоды, объединенные на одном листе, находим в иллюстрации к 17 кафизме 118 псалма Лицевой Псалтыри 1548 г.<sup>14</sup> Каждая миниатюра этой рукописи, иллюстрирующая кафизмы, представляет сложную композицию, скомпонованную на основе толкований, поучений, ветхозаветных прообразов и новозаветных сцен. «В такого рода иллюстрациях, — пишет Е. К. Редин, — лежит начало замечательных сложных русских икон XVI—XVII веков»<sup>15</sup>. Таким образом, на исследуемой иконе, как и в названных памятниках второй половины XV — первой половины XVI в. возникает смысловая многоплановость, которая является качеством особого жанра «икон-трактатов», получивших развитие в живописи середины — второй половины XVI в.<sup>16</sup>

*Датировка и атрибуция.* Г. В. Попов относит икону к «безусловно тверским» произведениям второй половины XVI в. Предложенная нами более ранняя датировка находит косвенное подтверждение через время монастырского строительства, которое предположительно, на основе изображенных в иконе баш-

необразных форм с одноглавым, окруженным кокошниками завершением, можно отнести к 40-м гг. XVI в. Именно с этим обновлением монастыря мог быть связан и заказ иконы, посвященной его основателю. Видимо, это был надгробный образ, и его местоположение в XVIII—XIX вв. над гробницей святого на северной стене Знаменской церкви соответствует первоначальному.

Пятиглавый Сретенский собор строится в Савватьевском монастыре в конце XVI в., когда монастырь достигает своего наивысшего расцвета и равняется по значению с Вознесенским Оршинским<sup>17</sup>. Отсутствие на иконе изображения пятиглавого Сретенского собора может свидетельствовать о том, что икона была создана до начала его строительства, и определяет верхнюю возможную границу ее датировки третьей четвертью XVI в.

Создание иконы местночтимого святого, скорее всего, связано с работой местных мастеров, хорошо знавших предшествующие по времени изображения Савватия Тверского и местные предания. Однако, стиль иконы не является уже собственно тверским. Отголоски чисто тверской традиции можно видеть в жесткости контуров, суховатости линий, графической трактовке форм, преобладании в колорите холодных тонов. Вместе с тем, в ясности, легкости композиции, прозрачности красочного слоя, в отдельных изображенных формах (в частности, деревьях) ощутимы влияния московской художественной культуры. В некоторой уплощенности, декоративности всей композиции и отдельных деталей (архитектурных форм, элементов растительности) намечаются связи с культурой Поволжья.

Цветовое решение иконы, исполненной в охристых и коричневых тонах в сочетании с голубым фоном, созвучно живописи фрагмента фрески, хранящегося в Тверской картинной галерее, с изображением Онуфрия Великого, исполненной около 1567 г.<sup>18</sup> Фрагмент происходит из Вознесенского собора соседнего с Савватиевой пустыни Оршина монастыря, его живопись отнесена Г. В. Поповым к искусству, во многом близкому поволжским художественным центрам<sup>19</sup>. Известно о существовании в Оршине монастыре в конце XVI в. иконописной мастерской<sup>20</sup>, но она, скорее всего, возникла раньше. С местными

иконописцами, возможно, можно связать как живопись фрагмента<sup>21</sup>, так и создание иконы «Обитель Преподобного Савватия Тверского со сценами его жития».

*Е. А. Озерская*

<sup>1</sup> Происхождение иконы установлено на основании подробного описания, составленного во второй половине XIX в. (Село Савватьево, 1883. С. 38–39), а также на основании документов, опубликованных А. Митропольским (*Митропольский*, 1897). О Савватьевом монастыре см. в указанной литературе, а также *Строев*, 1877. Стб. 473; *Плетнев*, 1903. С. 219–220.

<sup>2</sup> Остальные надписи, приводимые в описании, совпадают с подлинными, имеющимися в настоящее время на иконе.

<sup>3</sup> В описании иконы XIX в. (Село Савватьево, 1883. С. 39) относительно этой сцены: «...Около реки Орши изображен преподобный Савватий с посохом в руках близ своей кельи или пустыньки и как бы входит в нее».

<sup>4</sup> *Митропольский*, 1897. С. 4, 5; *Попов*, 1979. С. 345.

<sup>5</sup> *Митропольский*, 1897. С. 14.

<sup>6</sup> Там же. С. 14.

<sup>7</sup> Там же. С. 15.

<sup>8</sup> Приношу большую благодарность С. С. Подьяпольскому за предположения, высказанные по этому поводу.

<sup>9</sup> *Подьяпольский*, 1970. С. 454–457.

<sup>10</sup> Об «иконах основания» см.: *Демус*, 1973. С. 179–182. Среди балканских памятников развитие типа «икон основания» находим во фресках собора монастыря Николая Анапавсас (Метеоры, северная Греция) 1527 г., где среди панорамно развернутого, конкретного по своим деталям пейзажа размещены пещеры с подвижающимися отшельниками, столпниками, отдельные фигуры и группы иноков, занимающихся ремеслами, писанием рукописей (*Εμπορικη τραπεζα της Ελλάδος*, 1968, б. п.). Вопрос об «иконах основания» в науке разработан недостаточно.

<sup>11</sup> *Маясова*, 1970.

<sup>12</sup> *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. № 675. Ил. 93.

<sup>13</sup> *Маясова*, 1971. Табл. 14.

<sup>14</sup> *Редин*, 1904. С. 81–98.

<sup>15</sup> Там же. С. 89.

<sup>16</sup> Об «иконах-трактатах» см.: *Подобедова*, 1972. С. 176–177.

<sup>17</sup> *Митропольский*, 1897. С. 42.

<sup>18</sup> Размер фрагмента — 145 × 158. Демонтаж со стены собора и реставрация осуществлены отделом монументальной живописи ГосНИИР (б. ВЦНИЛКР), в 1979 г. передан в Тверскую картинную галерею. См.: *Попов*, 1979. С. 237–240. Ил. с. 237.

<sup>19</sup> Там же. С. 240.

<sup>20</sup> *Митропольский*, 1897. С. 3.

<sup>21</sup> *Попов*, 1979. С. 240.

#### Выставки

1988–1989 Москва.

#### Литература

Село Савватьево, 1883. С. 38–39; *Митропольский*, 1897. С. 110–113; *Попов*, 1979. С. 250, 346; *Озерская*, 1995. С. 25–27.

## 25. Рождество Богоматери с клеймами жития



Третья четверть XVI в.

Тверь  
139 × 111

КП 54

*Происхождение.* Из церкви Рождества Богоматери на Исаевце <sup>1</sup>, села близ Твери, принадлежавшего в XVI в. московскому роду Плещеевых [Попов, 1979, 235]. Церковь до XVIII в. была деревянной <sup>2</sup>. Поступила в музей в 1964 г. из Калининского краеведческого музея.

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской музея А. В. Кириковым в 1964—1967 гг. Живопись иконы сильно пострадала от плесени, покрывавшей всю поверхность иконы под окладом. Наблюдались также обильные вздутия грунта и шелушения красочного слоя. Были удалены два слоя записи, XVII и XIX вв. Довыборка олифы делалась только на хорошо укрепленных местах живописной поверхности. Надписи сохранились фрагментарно.

*Основа.* Состоит из четырех досок, ковчег, с оборота две встречные шпонки.

*Сохранность.* Частичная утрата грунта на полях. Некрупные выпадения грунта по стыку досок. Гвоздевые отверстия на рамке средника и фоне, по абрису нимбов в среднике и клеймах. Мелкие выпадения красочного слоя по всей поверхности, обильные потертости красочного слоя. Надписи в клеймах в основном утрачены. Местами оставлено старое олифное покрытие в виде желтоватой тонкой пленки, реставрационное покрытие поухло.

*Описание.* В среднике иконы композиция Рождества Богоматери, разделенная на три регистра. В центре под трехшатровой сенью на ложе возлежит Анна, слева и справа ей предостоят девы с сосудами и «солнечником». Сцены нижнего регистра — купание младенца Марии и укачивание ее в колыбели — представлены на фоне стены, справа по стене лестничный переход в два марша, на его площадке в проеме палат — дева с сосудом. Верхний регистр обозначен тремя храмовидными зданиями, к которым ведут лестничные переходы с парапетами, на фоне центричной постройки посередине — сцена «Ласкание Богоматери». На гильбеше слева представлен Иоаким в молении, сверху слетает благослов-

ляющий ангел, справа — «Благодарственная молитва Анны»: молящуюся Анну сверху благословляет ангел. Надпись по центру: **РЖ| |ТВО ПР| |ЫП| |ДИЦИ.**

1	2	3	4	5
6				7
8				9
10				11
12	13	14	15	16

Клейма:

1. Принесение даров Анной и Иоакимом в Иерусалимский храм.

2. Отвержение даров первосвященником.

3. Моление Иоакима в пустыне и благоговение Иоакиму.

**ИОАКИМЪ**

**АН| |А| |МОЛѢШ| | | |ТЫН| |**

4. Моление Анны в саду своего дома и благоговение Анне.

**| |МАНАТ| |**

**АНА МОЛІТѢА В СА| |**

5. Зачатие Богородицы (Встреча Анны и Иоакима).

**| |БЦЫ| |**

**ИОАКИМЪ АННА**

6. Благословение Марии первосвященниками.

7. Первые шаги Богоматери.

8. Введение Богоматери во храм.

9. Моление о посохах первосвященника Захарии.

10. Передача Марии Иосифу.

11. Благоговение у кладезя.

12. Моление Богоматери на горе Елеонской.

13. Явление Богоматери ангела перед смертью.

14. Прощание Богоматери с иерусалимскими женами.

15. Успение Богоматери.

16. Явление Богоматери апостолам. (На фоне горок изображены трапеза с длинным сиделищем, за которой две группы стоящих апостолов с круглыми сосудами в руках. В верхней части композиции в синем круге фигура Богоматери, сидящей на низком сиделище.)

Клейма отделены от средника широкой красной рамкой. Пропорции фигур в клеймах в основном естественные, отдельные персонажи имеют укрупненные головы и руки. Лики с крупными чертами, с тяжелыми веками написаны плавью, красноватой охрой по темно-оливковому санкирию, форма ликов жестко оконтурена. Одежды ложатся многочисленными складками, пробела (по теплому тону одеяний голубоватые) в виде треугольников и многоугольников. Форма архитектуры в клеймах массивных пропорций, со сложными завершениями, отдельные палаты изображены плоскостно, в виде одной фасадной стены, другие составлены из объемов. Архитектурные поверхности покрыты белильным орнаментом разного типа: крупные розетки, цветки в развороте, трилистники, вписанные в треугольники, пояс гордчатого орнамента. Цвета одежд — синий, красный, охра; горок — охра и розовый; архитектуры — розовый, голубой, светло-зеленый; кровли и купола синие и красные.

Фон и поля золотые, нимбы очерчены коричневой краской. Надписи киноварные. Поzem темно-оливковый.

*Иконография.* Общая схема иконы, сочетающая изображение Рождества Богоматери в среднике и 16 сцен жития Марии в клеймах, характерна для московской живописи последней четверти XV — XVI в. и может быть признана особым московским изводом богородичного цикла<sup>3</sup>. Она является вариантом иконографии, оформившейся в мастерской Дионисия, где сцены жития Богоматери, от Принесения даров Иоакимом и Анной в Иерусалимский храм до Успения группируются вокруг списка ее чудотворного об-

раза, Тихвинской или Смоленской<sup>4</sup>. Данная иконография развилась под влиянием византийского искусства, где с XII в. известны изображения Одигитрии в окружении 10 клейм жития — стеатитовая иконка этого времени в Берлинском музее<sup>5</sup>. Особенности состава цикла московских памятников (включение сцен «Принесение даров Анной и Иоакимом» и «Отвержение даров», «Ласкание Богоматери», «Первые шаги», нескольких сюжетов успенского цикла), как и иконография отдельных сцен, имеют своим источником памятники монументального солунско-македонского искусства конца XIII — XIV в., где, по мнению исследовательницы богородичного цикла в византийском искусстве Ж. Лафонтен-Дозонь, сложилась самостоятельная традиция иллюстрирования Протоевангелия Иакова с дополнением их успенским циклом сюжетов<sup>6</sup>. Эта традиция в XIV в. пришла в Россию: цикл иллюстраций Протоевангелия в новгородских фресках (церкви Успения на Волотовом поле 1363 г., церковь Феодора Стратилата конца XIV в.) выходит на стены наоса и завершается «Успением» на северной или южной стенах<sup>7</sup>. Аналогичный богородичный цикл был, видимо, известен и в Москве, о чем свидетельствует сохранившаяся фреска раннего XV в. с изображением Успения на северной стене Успенского звенигородского собора и полный богородичный житийный цикл в росписи середины XVII в. Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря<sup>8</sup>.

Литературной основой цикла в клеймах московских житийных богородичных икон является самостоятельный текст Жития Богоматери, составленный в XI—XII вв. в монастыре Каллистрата близ Иерусалима монахом Епифанием; текст был переведен в XIV в. на славянский язык и распространился на Руси в XV в.<sup>9</sup> Житие описывает жизнь Марии от ее рождения (с включением сюжетов, предшествующих ее рождению) до успения, он составлен, как указал на то и сам автор, по более древним текстам — «Афродита Персиянина, Иакова Евреина, Иоанна Солунского»<sup>10</sup>. Изобразительный цикл в клеймах московских икон следует последовательности данного текста и включает ряд характерных деталей из Слова Иоанна Солунского на Успение, не во-

шедших в описание сцен у Епифания: это ветвь райского древа в руках архангела в «Смертном Благовещении Богоматери» и поклонение деревьев Марии в «Молении на Елеонской горе», а также не включенную Епифанием сцену «Прощания с женами иерусалимскими».

Популярность текста Жития Богоматери нарастает к XVI в., когда он сменяет собой в качестве похвального слова в службах на Рождество Богоматери традиционный текст Протоэвангелия Иакова и имеет характерное надписание: «Иже во святых отца нашего Епифания слово на рождество святой Богородицы, о житии ея, о рождестве, и об успении»<sup>11</sup>. С таким названием текст вошел также под 8 сентября в состав макарьевских Миней Четых<sup>12</sup>. Связь текста Епифания с праздником Рождества Богоматери, что, видимо, уже установилось в XV в., явилась основанием для создания в мастерской Дионисия иконы «Рождество Богоматери с клеймами жития». Известна по описи 1545 г. Иосифо-Волоколамского монастыря, где указана в местном ряду собора: «Местная икона Рождества Богородицы Паисеева письма, а деяния у Рождества пречистыя письмо Феодосия»<sup>13</sup>, т. е. она исполнена около 1485 г., когда над украшением монастырского собора трудились старец Паисий и московский мастер Дионисий с сыновьями Феодосием и Владимиром (см. о мастере Паисии *кат. № 6*). Возможным повторением этой иконы является шитая пелена 1510 г. с изображением в среднике Рождества Богоматери и вокруг 16 клейм жития Богоматери. Пелена, исполненная в традициях мастерской Дионисия, была вложена в Воскресенский собор г. Волоколамска княгиней Анной, женой волоцкого князя Федора Борисовича<sup>14</sup>. Сюжеты клейм пелены: «Принесение даров Анной и Иоакимом», «Отвержение даров первовышвенником», «Благовестие Иоакиму», «Благовестие Анне», «Зачатие Богородицы», «Благовестие иереев», «Ласкание Богоматери», «Первые шаги», «Приведение во храм», «Моление о посохах», «Передача Марии Иосифу», «Благовестие у кладезя», «Испытание водой обличения», «Благовестие Богоматери перед смертью», «Моление на горе Елеонской», «Прощание с женами Иерусалимскими». Сюжеты клейм в том же порядке по-

вторены на иконе московской провинции «Рождество Богоматери с клеймами жития» середины XVI в. в ЦМиАР, происходящей из Дмитрова<sup>15</sup>. Близкий состав клейм на иконе второй половине XVI в. той же иконографии из Рождественского собора Ферапонтова монастыря (местонахождение неизвестно)<sup>16</sup>, т. е. на настоящее время известны четыре памятника XV–XVI вв. сходной иконографии. Во всех названных московских иконах сцена Успения отсутствует, и эта особенность связана с иконой Феодосия и Паисия, которая, видимо, послужила образцом для указанных памятников XVI в.: в местном ряду Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря она стояла рядом с иконой «Успение»<sup>17</sup>, образующая с ней единый цикл.

Исследуемая тверская икона отличается от московских памятников с изображением Рождества Богоматери с клеймами жития отсутствием в клеймах сюжетов «Ласкание Богоматери» и «Испытание водой обличения» и наличием клейм «Успение» и «Явление Богоматери апостолам». При этом, если Успение входило в вариант иконографии с богородичным житийным циклом, созданным в мастерской Дионисия (с изображением в среднике Богоматери с младенцем), то «Явление Богоматери апостолам» уникально в русских житийных богородичных циклах. В паре с Успением сцена на этот сюжет, однако, завершает цикл жития Богоматери на греческой иконе «Богоматерь Страстная с клеймами жития» конца XVI в. в афинском Византийском музее<sup>18</sup>, следующей в целом македонской иконографической традиции<sup>19</sup>. «Явление Богоматери апостолам» имеет своим основанием текст одного из ранних христианских сказаний «О воздвижении хлеба», входящих в русской книжности в состав Хронографов. Согласно тексту сказания, апостолы во время трапезы, стоя, «**ВОЗВИГАХОУ ХЛѢБЪ... ГААГОЛАХОУ ХЪ ВОСКРЕСИ... ВИДЕША БІЦЮ ВНЕЗАПНУ НА ОБЛАЦЕ НОСИМУ СО АНІЖЕСТВОМЪ АГГЛЪ...**»<sup>20</sup>. Данное сказание дало основание литургической практике возношения богородичного хлеба. Близкие между собой композиции тверской и афинской иконы точно следуют указанному тексту. Иконография сцены использует традиционные иконографические формулы: об-

шую схему сцены Вознесения Христова и изображение возносящейся к дверям рая Богоматери, сидящей на седалище в окружении круглой славы, какой она предстает в развитых облачных композициях Успения, согласно видению апостола Фомы. Иконография «Явление Богоматери апостолам», возможно, возникла как своеобразный ответ на принятый в 1439 г. в католическом мире догмат о вознесении Марии и распространившиеся уже с XIV в. изображения ее Вознесения<sup>21</sup>. Иконография, вероятно, пришла на Русь с Афона, ее появление могло быть вызвано распространением в середине XVI в. «Чина о пангии», толкование которого у Максима Грека связано с Успением, так как явление Богородицы апостолам, согласно преданию, произошло после ее Успения<sup>22</sup>.

Особенностью иконографии житийного цикла в целом на тверской иконе, как и в ее московских протографах, с одной стороны, является его построение в строгой сюжетной последовательности клейм, в их четком разделении на регистры, каждый из которых содержит внутренне законченную часть жития (верхний ряд клейм — события до рождения Марии, боковые клейма — сюжеты ее возраста, замужества и Благовещения, нижний ряд — сцены апофеоза Богоматери, связанные с ее Успением). С другой стороны, вневременной символический пласт представлений о Богоматери, насыщающий тексты богородичных служб и восходящий к пророчествам Ветхого Завета, оказывается в этом каноне предельно выявлен. Обилие архитектурных форм в среднике и клеймах иконы — храма, дома, стены, врат, сени — являются выражением соответствующих символических образов Богоматери<sup>23</sup>, хотя и обозначают одновременно место действия сцен. В подобных решениях житийного цикла нельзя не видеть влияния гимнографии.

Трехрядовая одномасштабная композиция Рождества Богоматери вкупе со сценами Купания Марии, Укачивания в колыбели, Ласкания Марии родителями, а также Моления Иоакима и Моления Анны, как в среднике иконы ЦМиАР, была распространена в иконописи второй половины XVI в. Верхне-го Поволжья: икона «Рождество Богоматери»

в Сергиевопосадском музее<sup>24</sup> и две иконы на тот же сюжет в ГТГ<sup>25</sup>. Данный извод может, тем не менее, восходить к московской иконографии, известной по фреске в Преображенском соборе ярославского Спасского монастыря, исполненной в 1563–1564 г. предположительно мастерами из Москвы Ларионом Леонтьевым, Третьяком и Федором Никитиными.

Сцены верхнего регистра этого сложного извода — Моление Иоакима и Моление Анны — уникальны в русском искусстве, они представляют не традиционную молитву Иоакима и Анны о чадородии, а благодарственную молитву родителей Богоматери после рождения дочери. Текст Протоевангелия Иакова говорит только о благодарственной молитве Анны, произнесенной в стенах своего дома: «**И СОТВОРИ АНА ПЪСНЬ К БГҀ ГЛҀЖҀ**»<sup>26</sup>, изображение этой сцены имеет место в древнейших иллюстрациях Протоевангелия: в рельефах VI в. колонны А кивория собора Сан Марко в Венеции, в миниатюрах Гомилий Иакова Коккинобафского XII в. (Ватиканская библиотека, gr. 1162, f. 40 v.)<sup>27</sup>. Одновременно оформилось парное изображение Иоакима и Анны, беседующих в стенах своего дома: миниатюра указанной рукописи Иакова Коккинобафского, фрески Снетогорского монастыря 1313 г. Контаминация этих двух сюжетов дала в результате парную благодарственную молитву Анны и Иоакима в стенах своего дома, как на указанных иконах. Сходные изображения Иоакима и Анны, молящихся в палатах, имеются на сербской иконе конца XVI в.<sup>28</sup>, причем сцена изображена также в верхней части многорядовой композиции. В указанных примерах с изображением этой сцены ангелы отсутствуют. Во фресках XVI–XVII вв. болгарского Ступецкого монастыря в сцене Рождества Богоматери изображен молящийся Иоаким, которого благословляет ангел, как и на нашей иконе<sup>29</sup>. Контаминацию сюжетов Протоевангелия Иакова, как и уподобление иконографии отдельных сцен друг другу, можно наблюдать на протяжении всего развития изобразительного цикла земной жизни Богоматери, даже вопреки лежащему в их основе тексту.

*Датировка и атрибуция.* Датировка иконы не вызывает сомнений у исследователей.

Г. В. Попов отнес ее живопись к Москве [Попов, 1979], затем высказался за возможное исполнение иконы тверским мастером, указав на некоторые черты ее стиля, связанные, возможно, с искусством Пскова [Попов, 1993].

Живопись исследуемого памятника органично связана с тверской художественной традицией. Башнеобразные изображения палат в клеймах, несколько тяжелых монументальных пропорций сохраняют четкую конструкцию, что типично для тверского искусства как первой трети XVI в. («Параскева Пятница с клеймами жития», см. *кат. № 15*), так и памятников, исполненных в 60-е гг. XVI в.: икона «Троица Ветхозаветная» из церкви Белой Троицы в Твери<sup>30</sup>. Та же материальная весомость отличает и изображение фигур при характерной резкости, подчеркнутости их контура. Драпировки одеяний на иконе ЦМиАР, их обильные складки, треугольные и многоугольные формы белильных заливок также восходят к местной традиции. С указанными тверскими иконами сближает памятник и характер написания горок с наклоненными, почти квадратными частыми лешадками, обозначенными плотными белилами.

Типично тверским предстает в иконе колорит. Цвет сгушен в написании ликов и одеяний фигур, но на архитектуре и горках он высветлен: голубые, светло-зеленые и розовые краски, дополненные красным и синим. Все краски находятся под слоем голубоватой, свободно нанесенной пробелки, что придает колориту тот холодный оттенок, который присущ большинству тверских произведений.

Одновременно в живописи иконы встречаем буквальные «цитаты» архитектурных форм из произведений ростово-ярославской живописи середины XVI в.: изображенные как бы в разрезе церковные здания со двоянной кровлей и маленькой главкой, со двоянными широкими куполами<sup>31</sup>. Развернутые на плоскости иконы ЦМиАР объемы палат и кровель, остроугольные изломы оград и парапетов, упирающиеся в стены лестничные переходы при всей своей конструктивности являются как бы элементами единого орнаментального поля, которое представляет собой плоскость иконы. В качестве более мелких частиц оно содержит

орнаменты на поверхности архитектурных форм в виде розеток, трилистников, развернутых цветков в сочетании с косыми сетками, рядом треугольников, городчатым орнаментом. Подобные приемы условно-декоративной организации плоскости характерны, по определению Н. Е. Мневой, со второй половины XVI в. для живописи городов Верхнего Поволжья<sup>32</sup>. Усиление влияния на живопись тверских земель искусства Поволжья можно наблюдать начиная со второй четверти XVI в. (см. *кат. № 17, 18, 24*).

*Л. М. Евсеева*

- <sup>1</sup> Установлено Г. В. Поповым по инвентарной книге Тверского краеведческого музея, а также акту от 23 ноября 1929 г. в ГАТО, составленному А. А. Анисимовым и С. Д. Ширяевым при осмотре церкви в Твери. См.: *Попов, 1979*. С. 235.
- <sup>2</sup> *Карманов, 1893*. С. 128.
- <sup>3</sup> *Евсеева, 1991*. С. 41–42; *Евсеева, 1994*. С. 75–76.
- <sup>4</sup> *Евсеева, 1991*. С. 38, 42, 46; *Евсеева, 1994*. С. 69–71, 76, 80–81.
- <sup>5</sup> *Lafontaine-Dosogne, 1965*. Vol. 2. P. 338. Fig. 1.
- <sup>6</sup> *Lafontaine-Dosogne, 1964*. Vol. 1. P. 92; *Lafontaine-Dosogne, 1975*. P. 167, 192.
- <sup>7</sup> *Лифшиц, 1987*. С. 497. Ил. 90.
- <sup>8</sup> Данный цикл, как и цикл акафиста Богоматери, проходящий параллельно на стенах храма, соответствует до деталей фрескам 1642 г. в Успенском соборе Московского Кремля, которые, в свою очередь, повторяют росписи Успенского собора 1513–1515 гг.
- <sup>9</sup> *Словарь книжников и книжности, 1987*. Вып. 1. С. 137–138. Текст см.: *Порфирьев, 1890*.
- <sup>10</sup> *Порфирьев, 1890*. С. 29.
- <sup>11</sup> Согласно исследованиям Т. В. Черторицкой, только треть известных ей Торжественников как XV, так и XVI в., содержит чтение на 8 сентября текста Протоэвангелия Иакова. См.: *Черторицкая, 1979*. С. 25.
- <sup>12</sup> *Великие Минеи Чети, 1868*. Сентябрь, дни 1–15. С. 365–378.
- <sup>13</sup> *Георгиевский, 1911*. Прилож. С. 2.
- <sup>14</sup> *Николаева, 1970*. С. 376. Цветное воспр. см.: *Маясова, 1971*. Ил. 34.
- <sup>15</sup> *Иванова, 1960*. Ил. 64.
- <sup>16</sup> *Георгиевский, 1911*. Таб. XXXIV.
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> *Lafontaine-Dosogne, 1975*. Fig. 28.
- <sup>19</sup> *Ibid.* P. 167, 192.



- 20 *Порфирьев*, 1890. С. 416.  
 21 *Kirschbaum*, 1968. Bd. II. S. 338.  
 22 Сочинения преподобного Максима Грека в русском переводе. Ч. 3. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1911. С. 68–71.  
 23 По ходу службы Введения Богоматери читаются ветхозаветные тексты о построении храма Соломона (Книга Царств, 3, 6) и пророчество Иезекииля о вратах (Иезекииль 44, 2). Тексты гимнов варьируют образность пророческих текстов: «Двери церковные, примите деву, затворену дверь, слову соблюдаему...», «Богоместилища сень... нескверный чертог... церковь одушевленная...» (Миния Службная, 1692, нояб.). В службе на Рождество Богоматери — канон кир Андрея — «...дверь неприсутного света... столп целомудрия...» (Миния Службная, 1692, сент.).  
 24 *Манушина*, 1976. С. 49.  
 25 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. № 609, 613; *Мнева*, 1955. С. 583. Ил. с. 581.  
 26 *Порфирьев*, 1890.  
 27 *Lafontaine-Dosogne*, 1964. Vol. I. P. 43. Pl. 75, 80.  
 28 *Радочий*. Иконы Сербии и Македонии.  
 29 *Чаврыков*, 1978. С. 68. Ил. XV.  
 30 *Попов*, 1979. С. 352–354. № 35. Ил. с. 464.  
 31 *Розанова*, 1970. Репр. 42, 59, 60, 61.  
 32 *Мнева*, 1955.

#### *Выставки*

1969–1970 Москва.

#### *Литература*

Живопись древней Твери, 1970. № 37. С. 35;  
*Попов*, 1979. С. 235. Ил. с. 233; *Попов*, 1993. С. 44, 271–272. Репр. 163–168.

## 26. Царские врата. Правая створка. Василий Великий

Третья четверть XVI в.

Тверь

100 × 32

КП 257

*Происхождение.* Из церкви с. Георгиевское Бежецкого района Калининской области. Вывезена экспедицией музея в 1965 г., вместе



с иконой «Никола Чудотворец» конца XV — начала XVI в. (*кат. № 12*).

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской ЦМиАР в 1970-е гг.

*Основа.* Состоит из двух сосновых досок, глубокий ковчег, с оборота две врезные шпонки. В верхнем правом углу иконы прямоугольная выемка, форма ее повторена опущью.

*Сохранность.* Навершие створки и боковые поля опилены, вверху фрагмента сохранилась луза от клейма навершия с живописью позема. Мелкие выпалы грунта и красочного слоя по всей поверхности. Глубокий кракелюр грунта и красочного слоя. Потертость голубых лессировок в живописи одеяний. Красочный слой в личном потерт. Золото нимба сохранилось фрагментарно.

*Описание.* Ростовое изображение Василия Великого в повороте влево, голова и плечи приклонены. Обими руками поддерживает развернутый свиток с текстом. На святителе белая (голубоватая) крестчатая фелонь и белые омофор и подризник.

Лик с крупными чертами, моделируется красноватыми вохрениями, положенными на темно-оливковый санкирь. Объем лика подчеркнут плотной темной обрисовкой надбровных бугров и нижних век, лба и щек. По форме скул, носа, лба положены тонкие, короткие, двойные и тройные движки белил. Пряди волос переданы голубоватыми линиями по темно-коричневой основе.

Омофор и подризник тонированы прозрачным голубым тоном, фелонь — тем же более насыщенным тоном. Кресты омофора и полосы-источники подризника темно-красные, кресты фелони черные, на исподе — серые. Складки одеяний намечены ярко-голубым, по краю фигуры проложено розовое притение. Епитрахиль и палица коричневатой охры, камни изображены голубой и темно-розовой краской, между ними редкие мелкие жемчужины, проставленные белилами. Обувь темно-красная.

Фон коричневатой охры, нимб золотой с широкой темно-красной обводкой, позем темно-оливковый, поля темно-зеленые.

Надпись на фоне (черная):

**ОАГІС ВАСІЛѢ КЕСАРЬСКИ.**

На свитке:

**И СВЯТИ//ТЪЛЬНѦ//БЛАГО| ДЪ ЕСИ//  
И СЛУЖЕБ//НЫѦ//СИ//А БЕСКРО//  
ВНЫ <sup>1</sup>.**

*Иконография.* Иконография Царских врат с изображением творцов литургии со свитками в руках известна с XIII в. — створка Царских врат из с. Кривое <sup>2</sup>. Данный тип знаком тверскому искусству — Царские врата конца XIV — 1-й четверти XV вв. в ГТГ, где святители изображены в цветных фелонях <sup>3</sup>. Изображение литургистов на Царских вратах в белых крестчатых ризах распространено в русском искусстве 1-й половины — середины XVI в.: Царские врата из с. Марково близ Ростова и с. Ямкино близ Москвы в ЦМиАР <sup>4</sup>. Мастер врат из с. Георгиевского ориентировался на иконографический извод, распространенный в Москве.

*Датировка и атрибуция.* Стиль иконы двойственен. Некоторая массивность фигуры, крупность и определенность черт лица, острота их обрисовки характерны для тверской живописи 3-й четверти XVI в.: «Рождество Богоматери с клеймами жития» (*кат. № 25*), икона «Троица Ветхозаветная» 1560-х гг., написанные для тверской церкви Белой Троицы <sup>5</sup>. Сходны с данными памятниками красноватые яркие вохрения ликов, с «Рождеством» и двумя тверскими иконами Саватия Тверского (см. *кат. № 22, 24*) — голубые лессировки по светлому фону (в указанных памятниках — на архитектуре).

Экспрессивная графичная обрисовка формы лика на нашей иконе является следствием ориентации тверского мастера на московскую живопись третьей четверти XVI в., наиболее последовательно данный прием использовался в иконах царской мастерской — «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни» 60-х гг. и «Иоанн Предтеча» из оглавления деисуса 70-х гг. XVI в. в собрании ЦМиАР <sup>6</sup>. Сочетание в живописи белых плоскостей (одеяния) и плотного цветного фона также характерно для московского искусства это-

го времени: клейма иконы «Богоматерь Тихвинская» (ЦМиАР)<sup>7</sup>, где изображены белые одежды на фоне плотных по живописи горок; «Богоматерь Владимирская» 1572 г., где представлены на темно-оливковых полях московские митрополиты в белых, чуть тонированных ризах<sup>8</sup>. Коричневая охра фона и темно-зеленые поля створки врат ЦМиАР повторяют, видимо, глухие по тону фон и поля московского памятника-образца. Сходное с вратами цветовое решение фона и полей имеется на иконе «Богоматерь Одигитрия» второй половины XVI в., происходящей из-под Вышнего Волочка (Москва, частное собрание). Памятник также исполнен тверским мастером и ориентирован на столичную живопись.

Сплавление двух стилистических традиций, которое наблюдается в живописи створки Царских врат из с. Георгиевское, вероятно, имело место в одной из мастерских Твери.

*Л. М. Евсеева*



*Происхождение.* Передана из Калининского краеведческого музея в 1964 г., вероятно, происходит из иконостаса церкви в самой Твери или пригородного села.

*Реставрация.* Живопись иконы раскрыта П. А. Кашириным и И. В. Кашириной в Межобластной мастерской «Росреставрация» в 1991–1993 гг.

*Основа.* Состоит из трех досок хвойной породы, две сквозные шпонки; паволока, меловой левкас.

*Сохранность.* Боковые поля опилены, в верхней части спилы имеют форму прямоугольных уступов; грунт на верхнем поле частично срезан, на нижнем поле и частично на верхнем грунт новый, тонирован; небольшие тонированные вставки грунта по всей поверхности, особенно заметные по стыку досок и на лике (последняя нарушает форму носа Христа); выпад и потертости красочного слоя, золото ассиста сохранилось фрагментарно. Надписи на фоне и нимбе правлены.

*Описание.* Изображение Христа на троне, с открытым Евангелием, правая рука

- <sup>1</sup> Текст из тайной молитвы священника во время пения Херувимской песни; определен Н. Н. Чугреевой. Текст молитвы см.: Службник, 1856 (Перепечатан единоверцами по печатному тексту 1647 г.). Л. 135 и 135 об.
- <sup>2</sup> *Смирнова*, 1976. С. 166–170. № 4 (здесь же история иконографии Царских врат и библиография).
- <sup>3</sup> *Попов*, 1979. № 4. С. 265–268. Ил. с. 378.
- <sup>4</sup> *Иванова*, 1968. Ил. 59–61.
- <sup>5</sup> *Попов*, 1979. № 35. С. 352–354. Ил. с. 464.
- <sup>6</sup> *Даен*, 1970. С. 207–225. Цв. воспр. см.: *Салтыков*, 1981. Ил. 139–141.
- <sup>7</sup> *Салтыков*, 1981. Ил. 143.
- <sup>8</sup> Там же. Ил. 143.

*Публикуется впервые.*

## 27. Спас в силах

Конец XVI в.  
Тверь  
120 × 81  
КП 14

благословляет двуперстно. Фигура Спасителя окружена славой в виде красного ромба, синего широкого овала и второго, внешнего красного ромба с монохромными изображениями в углах символов евангелистов. Ангел и орел вверху, лев и бык внизу соответственно обозначены как «**МАТФЪ**», «**МАРК**», «**ІВА**», «**ЛСКА**», у них золотые нимбы и крышки кодексов, обрезы которых синие. Внутри овала-сферы изображены белилами и черной краской серафимы, по краю сферы проходит волнообразная голубая неравномерно пробеленная полоса «облаков». Форма трона с изгибающейся высокой спинкой, балясинами по ее сторонам и фиалами на концах ее верхней грани обозначена черными линиями, той же краской написаны орнаменты на поверхности трона в виде росчерков, спиралей, розетки (на спинке трона), сетки из овалов (ножка трона). Трон прокрыт синей краской в зоне сферы и красной в зоне внутреннего ромба, верхние грани спинки трона и подножия, входящие в синюю сферу, окрашены голубой краской, орнаменты на этих поверхностях написаны белилами: на спинке трона в виде линии с нанизанными на нее редкими кружками, на подножии в виде волнообразного узора «облаков».

Фигура Христа с несколько укороченной нижней частью свободно размещена на плоскости иконы. Лик под пышными волосами узкий, с широко раскрытыми глазами и крупными зрачками, борода обозначена редкими прядями, на конце раздвоена. Охрение желтоватой охрой по темно-оливковому санкирию, белильные движки в виде сдвоенных круглящихся линий последовательно проложены по основным структурным частям формы: на лбу, вокруг глаз и рта, на шее. На Спасителе красный хитон с более темным клавом, прокрытым золотым ассистом, и с золотой оторочкой у ворота, и охристый гиматий с золотым ассистом. Складки гиматия крупные, объемные, складки хитона мелкие эластичные, отмечены по высоте пробелами в виде легких заливок и широких линий, в глубине — темно-серой линией, по краю провисающего рукава дано широкое притенение черной краской. Обрез книги красный, страницы охристые, надпись черная: **НЄ НА ЛИЦА Є//УДИТЕ**

**СЫНО//ВЄ ЧЄ ЛОВЬЧЄ//СТА ПО ПРАВЕ//**  
**ДЕНЬ СЪДЪ//СОУДИТЕ ЖЄ** (Ин. 7: 24).

Фон, поля и нимбы золотые, золото положено на коричневатый по тону полимент.

Надписи на фоне: «**ІЄ ХЄ**» — и нимбе: «**О ѠН**» — сделаны красной краской.

*Иконография.* Об иконографии «Спас в силах» см. *кат. № 20*. Схема исследуемого памятника в целом находится в русле общерусской традиции, включая надпись на книге Христа, хотя и без текста евангелиста Матфея. Однако отдельные иконографические особенности иконы встречаются достаточно редко: приближающаяся к кругу форма сферы, широкий трон, устойчивая, с широко расставленными ступнями, поза Христа, красный цвет его хитона с белильной разделкой, отсутствие ангельского чина престолов (колеса с крылами и глазами) у подножия трона, золотые нимбы и крышки Евангелия в руках животных — символов евангелистов.

Большинство названных особых иконографических элементов иконы ЦМиАР можно наблюдать на одном из ранних памятников данной темы, так или иначе связанном со средником деисусного чина конца XIV — XV в., предположительно исполненным Феофаном Греком, — выходной миниатюре начала XV в. в рукописном Евангелии из Переяславля-Залесского<sup>1</sup>. С миниатюрой совпадают устойчивая поза Христа, характер его одеяний: цветной хитон с клавом (на миниатюре — синий) при охристом с золотым ассистом гиматии — отсутствие в композиции ангельских существ-колес у подножия престола (в миниатюре одно крылатое колесо изображено во внешнем красном углу ромба, рядом с тельцом, но почти неразлично), исполнение золотом нимбов животных. Сходство иконографических схем иконы ЦМиАР и миниатюры довершают обозначения символов евангелистов (миниатюру переславльского Евангелия сопровождает текст Феофилакта, экзарха Болгарского, где лев указан как символ Евангелия от Иоанна, а орел — Евангелия от Марка)<sup>2</sup>, хотя подобные обозначения символов евангелистов и традициионны (см. *кат. № 20*). Повторение суммы названных особенностей миниатюры переславльского Евангелия в других памятниках,

помимо иконы ЦМиАР, неизвестно. Однако ряд из этих признаков последовательно встречается в тверских иконах данной иконографии.

Цветные одеяния Христа (коричнево-лиловый хитон и голубой гиматий) имеются на тверской иконе «Спас в силах» Анисимовского чина в ГТГ, где сходно изображены и поза Спасителя, и его широкий трон<sup>3</sup>. Схожие поза Христа и форма трона, также широкая, почти круглая сфера в тверских иконах XVI в.: из единоверческой церкви Твери первой трети XVI в. в Тверской картинной галерее<sup>4</sup>, из Карельского Сельца второй четверти XVI в. в ЦМиАР (*кат. № 20*), из с. Зборово Тверской губернии XVI в. (не сохранилась)<sup>5</sup>, а также в среднике «Походной церкви» третьей четверти XVI в., написанной псковским художником, но бытовавшей в Твери<sup>6</sup>. В последнем памятнике золотом исполнены нимбы и крышки кодекса в руках животных. В иконе из Карельского Сельца и среднике «Походной церкви» также сходный порядок обозначения символов евангелистов.

В исследуемом произведении все отмеченные иконографические особенности говорят скорее всего о его написании в Твери, где, возможно, сохранялся на протяжении столетий самостоятельный иконографический извод «Спаса в силах», отложившийся в миниатюре переславского Евангелия.

Отсутствие изображения ангельских чинов престолов в иконе ЦМиАР, уникальное для памятников XVI в., можно связать также с общей тенденцией изменения отдельных деталей данной иконографической схемы в сторону ее упрощения, что демонстрируют произведения XVII в.<sup>7</sup>

*Датировка и атрибуция.* Стилистические особенности иконы имеют определенные аналогии в московской живописи конца XVI в., к которым следует в первую очередь отнести пропорции немного грузной фигуры и типологию узкого хрупкого лица под пышными волосами, с широко раскрытыми глазами, зрачки которых укрупнены. Сглаженное письмо личного с желтоватыми вохрениями и темным санкирем при ярких круглящихся белильных движках также типично для этого времени. Широко приняты и общий принцип

построения формы, ее неоднородность, сочетание мощно оконтуренных монументальных частей формы с дробными и нюансированными, что демонстрирует контраст крупных объемных складок гиматия Христа, обведенных черным толстым контуром, и неглубоких эластичных складок его хитона, обозначенных черными притенениями и легко нанесенными пробелами. Живописи конца XVI в. соответствует и колорит иконы, где сопоставлены плотные насыщенные цвета с легкими и прозрачными. В качестве общей аналогии стиля можно назвать фрески Смоленского собора Новодевичьего монастыря и живопись икон его иконостаса конца XVI — начала XVII в.<sup>8</sup>. Исполнение личного на иконе ЦМиАР, с определенным цветовым контрастом вохрения и санкиря и четкими белильными движками, ближе при этом московским произведениям 90-х гг. XVI в. Дополнительно необходимо указать распространенность в живописи конца XVI в. такого декоративно-образительного мотива, заметного в иконе ЦМиАР, как завитки «облаков», отмечающие круги и сегменты небесных сфер<sup>9</sup>.

Стиль иконы ЦМиАР тем не менее отличается от московских произведений рядом своеобразных черт, в частности острым, порой грубоватым рисунком, конструктивностью формы, что особенно заметно при изображении трона, а также нюансировкой синего цвета. Необычно для московских икон данной иконографии дополнение на иконе ЦМиАР синего цвета сферы холодным по тону голубым, проложенным на верхней грани спинки трона и его подножии, и обильная белильная проработка всех форм славы. Все названные художественные качества иконы типичны для тверской живописи и достаточно определенно просматриваются в тверских памятниках второй половины XVI в., в частности иконе «Рождество Богоматери с клеймами жития» третьей четверти столетия (*кат. № 25*). Насыщенные орнаментальными мотивами поверхности трона на иконе ЦМиАР также имеет определенные соответствия с живописью этого памятника, где обильно украшены орнаментом стены изображенных палат и парапеты лестниц. Украшенные троны Спасителя имеются на иконе «Спас в силах» второй четверти XVI в. из Карельского Сельца и в сред-

нике «Походной церкви» третьей четверти XVI в. — памятниках, уже привлекавшихся для сравнения с иконой ЦМиАР в плане иконографии. Тип орнамента на иконе ЦМиАР можно признать характерным для конца XVI в.: спиралевидный орнамент, как на нашей иконе, отмечает круглую перетяжку балясин трона на иконе «Богоматерь на троне» соборного иконостаса Новодевичьего монастыря<sup>10</sup>.

Приведенные аналогии позволяют определить исследуемый памятник как произведение, близкое по своему стилю московской живописи конца XVI — начала XVII в., но исполненное мастером иной, немосковской культуры. Проведенное сравнение с тверскими произведениями допускает возможность исполнения иконы тверским художником, тем более, что этот вывод подкрепляется данными иконографического анализа и происхождением памятника из Твери. Влияние стиля живописи гоудуновских мастеров могло иметь место в Твери. Это тем более вероятно, что здесь, как предполагают, Борис Годунов приобретал имения — к нему перешло известное пригородное село Исаевец<sup>11</sup>, где была церковь, украшенная в XVI в. прежними московскими владельцами Плещеевыми (*кат. № 25*).

Другим примером тверской живописи последних десятилетий XVI в., близким письму московских мастеров, но сохраняющим характерные особенности тверского искусства, можно назвать икону Богоматери Одигитрии в собрании ГТГ, происходящую из Торжка<sup>12</sup>. Ряд новгородских и псковских произведений конца XVI в. также позволяет сделать вывод о том, что стиль

гоудуновских мастеров был широко распространен и освоен местными художниками. Влияние этого стиля на новгородскую живопись установил В. М. Сорокатый: оно явно ощутимо, по мнению исследователя, в иконах деисусного ряда иконостаса Николо-Дворищенского собора. Псковским мастером в традициях живописи гоудуновских мастерских написана икона с изображением небесных покровителей семьи царя Бориса в Новгородском музее, которая датируется 1581–1589 гг.<sup>13</sup>

*Л. М. Евсеева*

- 1 *Ропова*, 1975. II. 54.
- 2 Публикацию текста см.: *Пуцко*, 1979. С. 199–200.
- 3 *Попов* 1979. № 10. С. 283–286. Ил. с. 389.
- 4 Там же. № 27. С. 333–335. Ил. с. 452.
- 5 Там же. № 38. С. 359–360. Ил. с. 467.
- 6 Там же. С. 234–37; Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 149.
- 7 Наблюдение Л. Г. Качурина, исследующего московские иконостасы XVII в.
- 8 *L'iconostasi degli zar splendori del Monastero delle Vergini*, 1992.
- 9 Например, с облаками по краю изображен сегмент небес со Спасителем на московской иконе конца XVI в. «Иоанн Предтеча с клеймами жития» в ГИМ. См.: *Кызласова*, 1988. Ил. 55.
- 10 *L'iconostasi degli zar splendori del Monastero delle Vergini*, 1992. II. 26. S. 76.
- 11 *Владиславлев*, 1863. С. 118.
- 12 1000-летие русской художественной культуры, 1988. № 110.
- 13 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 149.

*Публикуётся впервые.*

# НОВГОРОД

## 28. Никола Чудотворец (фрагмент иконы, врезок)



Середина — вторая половина XV в.  
Новгород  
Размеры: общий — 31 × 26,5;  
древней части — около 20,5 × 10  
КП 2081

*Происхождение.* Поступила через Гос. Художественный фонд в 1976 г.

*Реставрация.* Раскрыта до поступления в музей. В 1977 г. М. В. Егорова провела в мастерской музея довыборку записей XIX в.

*Основа.* В цельную липовую, с ковчегом, доску XIX в. врезан фрагмент древней доски. С лицевой стороны вдоль торцов поздней доски вырезаны неглубокие «четверти», по-видимому, для помещения иконы в киот, для нее недостаточно глубокий. Судя по характеру растрескивания, границы врезки совпадают с контуром сохранившейся живописи.

*Сохранность.* Крупноватая голова, узкие покатые плечи, положение правой руки почти рядом с колексом в левой руке святого создают впечатление сжатости полуфигуры с обеих сторон. Вероятно, она является фрагментом изображения в полный рост, которое могло входить в состав иконы с избранными святыми в рост, поставленными вплотную или очень близко друг к другу<sup>1</sup>.

Врезок покособился вместе с позднейшей доской. Древний красочный слой потерт, сильно растрескался. На омофоре утрата от ожога свечой. С позднейшего грунта красочный слой удален.

*Описание.* Изображение поясное, фронтальное. Правой рукой Никола двуперстно благословляет, левой, покрытой фелонью и омофором, держит закрытое Евангелие. Фелонь светло-голубая, с яркой пробелкой, нанесенной энергичными спрямленными мазками, и полупрозрачными черными линиями складок. Омофор белый с черными крестами, прорисован коричнево-оранжевыми линиями. Поруч, верх спитрахили и крышка Евангелия рыжевато-охряные. Обрез книги киноварный, застежки черные, крышка украшена белыми жемчужинами.

Голова крупная, с высоким лбом, узким прямым носом каплевидной формы и маленьким ртом. Рука небольшая. Рисунок в пределах уцелевшего фрагмента оставляет впечатление некоторой сжатости торса с боков.

Лицо исполнено сильно разбеленной охрой по коричнево-оливковому санкирию. Активная розово-красная подрумянка отчасти прикрывает как санкирь, так и охрение. Белильные движки, узкие и длинные, очерчивают брови и складки на лбу; более короткие, спрямленные, положенные параллельно друг другу, — обозначают выпуклости формы. Волосы прорисованы охрой и белилами. Описи личного прозрачные розовато-коричневые.

*Иконография.* Изображения Николы, как поясные, так и в рост, благословляющего и

держашего кодекса, были очень распространены в искусстве Новгорода XV в.<sup>2</sup> Если верно предположение, что врезок является фрагментом иконы с избранными святыми (см. *Сохранность*), то она принадлежала к типу иконы, обычному для Новгорода середины — второй половины этого столетия<sup>3</sup>.

*Датировка и атрибуция.* При первой публикации отнесена к новгородской школе и датирована XV в. [Салтыков, 1981, 16, 243]. Типлика святого, приемы письма, характер моделировки и чистые светлые краски иконы имеют аналогии в новгородской живописи середины — второй половины XV в. [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, 103, 241]. Второй половиной XV в. она датировалась на выставке в Афинах [Ἡ Παλαιόρωσική τέχνη, 1988, 19].

Характер выразительности насупленного лика святого сближает памятник и с такими иконами середины XV в., как «Дмитрий Солунский» (Музей икон Реклингхаузен, ФРГ) или «Илья Пророк» (ГТГ)<sup>4</sup>, однако следует учитывать, что на публикуемой иконе личное, утратившее тончайшие завершающие слои, могло иметь более гладкую и плавную моделировку, характерную для иконописи второй половины — конца XV в.<sup>5</sup> Устойчивость традиций в местном искусстве также склоняет к более широкой датировке.

*Е. М. Маркина*

<sup>1</sup> Мы сопоставляем памятник прежде всего с новгородскими иконами избранных святых середины — второй половины XV в., близкими к нему размерами изображений. Ср. пропорции и рисунок, с одной стороны, фигур в рост на иконах: «Антоний, Константин и Елена, с Богоматерью Знамение» (ГРМ), «Илья Пророк, Никола и Анастасия с Богоматерью Знамение» (ГТГ), двух иконах «Параскева и Анастасия» (обе — ГРМ), «Апостолы Петр и Павел» (Музей изобразительных искусств Карелии), «Варлаам Хутынский, Иоанн Милостивый, Параскева и Анастасия, с Богоматерью Знамение» (ГРМ), и, с другой стороны, полуфигур на первой из названных икон и на иконе «Никола, Илья Пророк, Параскева и Власий» (ГРМ). См. соответственно: *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 21, 23, 25, 38, 42. Ил. с. 433, 435, 437, 472, 476.

<sup>2</sup> Там же. № 24. С. 241.

<sup>3</sup> См. примеч. 1.

<sup>4</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 15, 16. Ил. с. 427, 428.

<sup>5</sup> См. примеч. 2.

#### *Выставки*

1988 Афины; 1991–1993 Москва.

#### *Литература*

*Салтыков*, 1981. С. 16. № 24. С. 243; *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 24. С. 103, 241. Ил. с. 436; Ἡ Παλαιόρωσική τέχνη, 1988. № 2. С. 19.

## 29. Зачатие Иоанна Предтечи



Вторая половина — конец XV в.  
Новгород  
68,5 × 49  
КП 30

*Происхождение.* Из Вознесенской церкви с. Новокотова (Котово) Молоковского (б. Краснохолмского) района Калининской области.



В доходных книгах Никольского Антониева Краснохолмского монастыря под 1606 г. церковь с. Котово упоминается под другим названием: «Дал вкладу... от Зачатия Ивана Предтечи из села Котово...»<sup>1</sup>. По-видимому, издаваемая икона была ее храмовым образом. В XVII в. деревянная церковь с. Котово была заменена на каменную Вознесенскую, с приделом Иоанна Предтечи<sup>2</sup>. В 1964 г. экспедиция музея обнаружила икону в местном ряду иконостаса теплого южного придела, под богатым окладом.

*Реставрация.* Раскрыта А. В. Кириковым в музее в 1964–1966 гг. из-под потемневшей олифы.

*Основа.* Две липовые доски, две односторонние несквозные врезные шпонки. Ковчег, паволока.

*Сохранность.* Крупные тонированные грунтовые вставки на нижнем поле. Мелкие вставки по стыку досок и по краям иконы, особенно по левому, крупная вставка в левом верхнем углу. Три вставки на гиматии Иоанна около правого колена. Большие вставки грунта на плече Захарии, на плечах и груди Предтечи — с нижней частью его лица. Сильно утрачено золото. Мелкие тонированные выпадки красочного слоя по всей поверхности.

*Описание.* Композиция плотно вписана в вытянутую по вертикали плоскость ковчега. Архитектурный задник продолжается на поверхности луги. На первом плане, слева — Захария и Елизавета, приникшие друг к другу, справа — стоящий фронтально Иоанн Предтеча. Захария, в трехчетвертном повороте вправо, правая рука его покоится на плече Елизаветы. На нем одеяния ветхозаветного священника: длинный зеленый хитон с красно-коричневыми притенениями, короткая, более светлая зеленая верхняя риза, из-под короткого широкого рукава которой виден узкий рукав хитона, и красный плащ с орнаментом из стилизованных трилистников, вписанных в сетку из ромбов. Розовый испод плаща украшен белильной косой сеткой. Широкая кайма по низу хитона, кайма по низу верхней ризы и по краю ее рукава, поруч,

обувь, — желто-коричневые, с темно-красным рисунком. Головной убор с зеленым верхом и белым околышем. Елизавета в зеленом хитоне и красном плаще. Иоанн Предтеча в зелено-голубоватой власянице и зеленом гиматии. Правая его рука в жесте именованности, в левой — развернутый белый свиток с надписью: **АЗН//ЄЦ Б//ОСИ** (имитирует традиционный текст на свитке Предтечи: «Се агнец Божий» — Ин. 1: 29). Ноги обнажены почти до колен и босы. Все персонажи в нимбах. Лики вытянутые, с прямыми бровями и крупными прямыми носами.

Личное исполнено по коричневато-оливковому санкирю мазками сильно разбеленной охры, с легкой подрумянкой. Длинные белильные движки положены по форме. Описи красно-коричневые. Пряди волос Захарии обозначены белильными линиями, волосы Иоанна коричневыми.

Рисунок одежды динамичный, складки ломаются под острыми углами. Пробела разной степени плотности, от жидких «в тон» до чисто белильных. В некоторых местах они имеют геометрически-жесткий характер.

На заднем плане две башни со стеной между ними. Левая башня цвета светло-желтой охры, правая — голубовато-серая, с черными дверными и оконными проемами. Стена написана голубовато-серой, желтой и розовой красками. Голубовато-зеленые кровли башен соединяет красный велум. На стене и правой башне орнамент из растительных мотивов, упрощенных до формы запятых. Под охрой стены близ правой руки Иоанна Предтечи просматривается черный предварительный рисунок его крыла. Нимбы, фон и поля золотые. Вдоль торцов широкая красная опушь. Позем зеленый, в два тона, с «травами».

На фоне красная надпись: **ЗАЧАТІЄ ІВАНІ | ПРѢТЦА | ІНІ** |. Слева от Иоанна Предтечи: **ІВАН** // **ОАГО**. Над Иоанном крупными коричневато-красными буквами небрежно (вероятно, несколько позже) начертано: **І ИВАНОВАІ**. Над надписью буква «ѣ».

*Иконография.* Литературной основой изображения является текст Евангелия от Луки (Лк. 1: 5–25, 57, 65). Праздник Зачатия Иоанна Предтечи — 23 сентября, установлен не позднее IV в.<sup>3</sup> На Руси помимо очень крат-

кого проложного сказания были распространены переводные «Слова» на этот праздник<sup>4</sup>.

Рассматриваемая иконографическая схема состоит из двух элементов: сцены встречи Захарии и Елизаветы (без изображения ложа на втором плане, встречающегося в произведениях более позднего времени, со второй половины XVI в.) и фигуры взрослого Иоанна в пустынно-нических одеждах. Подобная комбинация в иконописи уникальна, однако соответствует евангельскому тексту о будущем сыне Захарии (Лк. 1: 15).

Иконография Зачатия Иоанна Предтечи не имела распространения в ранневизантийском искусстве и стала популярной только в палеологовскую эпоху<sup>5</sup>. На русской почве наибольшее число ее образцов связано с новгородскими землями. Древнейший из них — фреска жертвенника церкви Рождества на Кладбище в Новгороде, расположенная рядом со сценой Благовещения Захарии<sup>6</sup>. Помимо публикуемой иконы имеется изображение на двусторонней выносной иконе XVI в. новгородского происхождения (ГТГ)<sup>7</sup>. Упоминаемая в литературе еще одна новгородская икона на эту тему<sup>8</sup> не дошла до наших дней.

С XVI в. композиция Зачатия Иоанна Предтечи обязательно входила в состав клейм житийных икон этого святого (правда, в отличие от нашей иконы, с изображением ложа на заднем плане): «Иоанн Предтеча, в житии» из Николо-Надеинской церкви в Ярославле (Ярославский музей-заповедник)<sup>9</sup> и из Всехсвятской церкви в Ярославле<sup>10</sup>, иконы, вышедшей из мастерской Строгановых<sup>11</sup>, московской иконы «Иоанн Предтеча — Ангел Пустыни, с житием и избранными святыми» (ГТГ)<sup>12</sup>.

Ко времени написания памятника из с. Новокотово в новгородской иконописи существовала длительная традиция создания храмовых образов на эту тему. На основании летописей, актов и других письменных источников установлено, что Зачатию Иоанна Предтечи храмы или приделы посвящались достаточно редко, в основном в новгородских землях. Древнейший пример — церковь в новгородском Десятинном монастыре, освященная в 1413 г.<sup>13</sup> Издаваемый памятник является самой ранней иконой на эту тему.

По наблюдению К. Г. Тихомировой, Иоанн Предтеча в первоначальном рисунке был изображен с крыльями<sup>14</sup>. На житийной иконе конца XIV в. из церкви Зачатия Иоанна Предтечи на Городище близ Коломны в середине (клейма не сохранились) Иоанн представлен в полный рост как крылатый Ангел Пустыни<sup>15</sup>. По-видимому, в то время иконография Зачатия Иоанна Предтечи решалась как символическое изображение крылатого святого, согласно Евангелию: «Я посылаю ангела моего перед лицом Твоим...» (Мф. 11: 10; Мк. 1: 2; Лк. 7: 27). Расхождение между замыслом и окончательным решением иконы из Новокотово — свидетельство того, что подобная иконография Зачатия Иоанна Предтечи не была устоявшейся.

*Датировка и атрибуция.* Большинство исследователей относят памятник к искусству Новгорода второй половины — конца XV в. [Попов, 1970, 330, 332; Евсеева, Сергеев, 1970, 3; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, 198, 299; *Icone Russe*, 1989, № 10], лишь А. А. Салтыков датировал его концом XV — началом XVI в. [Салтыков, 1981, № 17, с. 243]. Г. В. Попов и А. А. Салтыков отмечали тверские признаки в стиле иконы, Э. С. Смирнова убедительно показала, что икона принадлежит одному из направлений новгородской живописи [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 299]. Памятник имеет аналогии среди провинциальных новгородских произведений позднего XV в. По стилю ему наиболее близка миниатюра Валаамского Евангелия 1495 г.<sup>16</sup> Типаж (крупные черты, сильно вытянутые овалы ликов), пастозная живопись, характер обобщенного рисунка находят сходство во многих памятниках новгородского круга [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, 299].

Местность, откуда происходит икона, исконно новгородская, входившая в состав Бежецкой пятины. Художественная и культурная деятельность в этих местах связана с основанием здесь в 1461 г. Никольского Краснохолмского монастыря кирилло-белозерским иноком Антонием. Позже здесь находились владения новгородских дворян Нелединских-Мелецких<sup>17</sup>.

*Е. М. Маркина*

- 1 *Жизневский*, 1880. С. 9.
- 2 Оселе и церкви см.: *Добровольский*, 1901. С. 124, № 82; Списки населенных мест, 1862. С. 51, № 1598; Материалы к каталогу памятников архитектуры Калининской области (Архив ВПНРК, шифр 172, инв. № 77).
- 3 Время установления празднования определяется по сохранившемуся слову Иоанна Златоуста на этот день: *Дебольский*, 1894. С. 263–265.
- 4 Великие Минеи Четьи. Сент., дни 14–24. СПб., 1869. Стб. 1336–1370.
- 5 *Vabič*, 1969.
- 6 *Малков*, 1978. С. 198.
- 7 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. С. 371.
- 8 *Ласковский*, 1913. Указатель. С. 30.
- 9 Гос. ЯРИАХМЗ, 1964. № 39. С. 21.
- 10 *Кондаков*, 1929. Табл. 64.
- 11 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. № 717.
- 12 Там же. № 772.
- 13 *Макарий*, 1860. Ч. I. С. 212, 623.
- 14 См. дневник реставрации иконы. Архив ЦМиАР.
- 15 *Вздорнов*, 1976. С. 171.
- 16 *Смирнова*, 1994. № 14. С. 364–386. Ил. с. 368, 370, 372, 374.
- 17 *Димитрий (Самбикин), архиеп.*, 1895. С. 137.

#### Выставки

1969–1970 Москва; 1989 Генуя; 1999 Утрехт.

#### Литература

Живопись древней Твери, 1970. С. 10; *Попов*, 1970. С. 330, 332. Ил. с. 331; *Евсеева, Сергеев*, 1971. С. 3; *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 61. С. 298–299. Ил. с. 503; *Icone Russe*, 1989. № 10. P. 59. II. 20. P. 37; *Uit het hart van Rusland*, 1999. № 29.

## 30. Климент папа Римский и два святителя

Конец XV — начало XVI в.

Новгород

75 × 61

КП 1157

*Происхождение.* Передана Гребеншиковской старообрядческой общиной г. Риги в 1969 г. Старообрядческие поселения на терри-



тории современной Латвии возникли уже во второй половине XVII в. Их основывали выходцы из разных регионов России, в том числе из Новгорода, с которым старообрядцы Прибалтики сохраняли особенно тесные связи. В Риге первый старообрядческий храм возник в 1760 г. Община рижских старообрядцев носит название Гребеншиковской в честь купца А. П. Гребеншикова, который в XIX в. был одним из крупнейших жертвователей, много сделавшим для ее процветания<sup>1</sup>. К 1930-м годам в числе свыше 500 икон, находившихся в рижском храме, по оценке самих старообрядцев, имелось «несколько десятков... икон новгородского и московского письма (XV–XVI вв.)»<sup>2</sup>.

*Реставрация.* В процессе реставрации. С 1989 г. икону раскрывает В. А. Акимов в Межобластном НРХУ объединения «Росреставрация». В настоящее время раскрыта фигура святителя слева.

*Основа.* Доска липовая из двух частей. Ее первоначальный формат нарушен. Липовый брус, образующий ее левое поле, относится к XVIII в. Крепление также позднее: на верхнем торце сосновый брус, соединенный с досками «в шип», внизу врезная, сквозная,

профилированная сосновая шпонка. Последняя отстоит на 16 см от нижнего торца иконы, по-видимому, находится в пазу первоначальной шпонки. В этом случае древняя основа утрачена на ширину отсутствующей верхней шпонки, место которой, возможно, ныне занимает сосновый брусок, и еще не менее чем на 16 см над ним.

Существующее крепление подгонялось к уже покоробленной доске. Между шпонками надписи белилами, конца XIX или начала XX в.: № 67 403 В 1 а Ш.. 13 — вероятное свидетельство того, что икона хранилась в какой-то коллекции.

*Сохранность.* Основа повреждена гнилью и жуком-точильщиком, особенно ее древняя часть. Слева и вверху утрачены первоначальные границы ковчега. Выпады грунта в правом верхнем углу, на полях и среднике. Первоначальный красочный слой имеется на всей поверхности древней основы, но сильно потерт. В меньшей степени пострадали лики, где местами сохранились завершающие моделировки. Золото фона и нимбов утрачено вместе с надписями.

*Описание.* Три фронтальные фигуры в рост. Слева Климент папа Римский, в белой с желтоватым оттенком фелони с темными серо-синими крестами и белом с розовато-оранжевой прорисовкой складок подризнике. Омофор белый с такой же прорисовкой. Епитрахиль, поруч и палица охряные, с золотым ассистом. Правой рукой святой двурестно благословляет, в левой, покрытой фелонью и концом омофора, держит закрытое Евангелие с красным обрезом и охряной крышкой. Его лик округлый, с прямым носом, низким лбом и большими глазами, моделирован по оливковому санкирю светло-розовым охрением с белыми движками, положенными по форме. Короткая курчавая борода и пышная прическа с двумя рядами завитков написаны по оливковому санкирю прозрачным вишнево-коричневым тоном, с белильной прорисовкой прядей, на которой местами сохранился коричневатый лессирующий слой. Обводки коричневые. Рука довольно крупная, с округлыми выпуклостями суставов. Правая нога опорная, левая отставлена чуть в сторону.

Два других святителя с длинными клиновидными бородами. Их позы почти идентичны позе Климента, но десница среднего из них — в именословии. На фоне в слое живописи XVIII в. читается его имя: **ВЛАСИЙ**. Рисунок крестов на фелонях задан сеткой из отчетливо прографленных линий, где отсутствуют строгие горизонталы, — при одинаковой схеме орнамента фелони различаются формой и наклоном крестов.

В основе колорита белый цвет. Черный предварительный рисунок облачений выглядит голубым под прозрачным слоем белил. В складках и у контуров фигур легкие прозрачные серо-голубые и оранжево-розовые припинки.

Фон был золотым, с нимбами, очерченными графией. Позем малахитово-зеленый, в две ступени, из которых нижняя темнее верхней, орнаментирован крупными исчерна-зелеными «травами».

На верхнем поле надпись XIX в.: «**СТЫЙ ПЕТРЪ АЛЕКСАНДРИЙСКИЙ СТЫЙ СЩЕННОМЧЕНИКЪ ВЛАСИЙ СТЫЙ КЛИМЪ...**», — не отвечающая реальной расстановке фигур (в действительности Климент — первый слева) и, возможно, неверно называющая третьего святого.

*Иконография.* Иконы избранных отцов церкви были распространены повсеместно, в том числе и в искусстве Новгорода, где они представлены иконами «Никола, Игнатий Богоносец и Иаков брат Божий» конца XV — начала XVI в. из Муромского монастыря на Онежском озере (ГРМ)<sup>3</sup>, «Кирилл и Афанасий Александрийские и Леонтий Ростовский» первой трети XVI в. из Кириллова монастыря близ Новгорода (Новгородский музей)<sup>4</sup>, «Кирилл и Афанасий Александрийские» первой трети XVI в. (ГРМ)<sup>5</sup>.

Нынешнее состояние основы издаваемой иконы (см.: *Сохранность*) позволяет предполагать, что ее композиция сохранилась не полностью и что над изображениями святителей имелась поверхность, достаточная для размещения излюбленного в Новгороде образа Знамения Богоматери<sup>6</sup> или полуфигурного дееусного чина.

Укрупненность крестов на фелонях святителей восходит к местной традиции XIV в. (ср.

орнамент на одеяниях отцов церкви из апсидной росписи церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода или из росписи церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде)<sup>7</sup>.

Тип лика, форма прически и бороды позволяют видеть в раскрытой фигуре образ Климента папы Римского. Таким же он изображен, например, на иконе начала XVI в. из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)<sup>8</sup>. Средняя фигура, — вероятно, Власий Севастийский (ср. его изображения на новгородских иконах второй половины XV в. «Никола, Илья Пророк, Параскева Пятница и Власий» (ГРМ), «Власий и Спиридон» (ГИМ), «Флор и Власий» (Частное собрание в Москве)<sup>9</sup>. Климент и Власий принадлежали к числу святых, почитаемых в Новгороде, где имелись посвященные им храмы<sup>10</sup>.

Убедительно идентифицировать третьего святого станет возможно только по завершении раскрытия иконы.

*Датировка и атрибуция.* Рисунком и пропорциями фигур, типами ликов, высветленностью гаммы, острой графичностью целого икона родственна ряду новгородских памятников позднего XV в., таких, как двусторонние иконы-святцы из Софийского собора в Новгороде (НГИАМЗ, ГТГ, ГРМ)<sup>11</sup> и упомянутая икона «Никола, Игнатий и Иаков». К последней она особенно близка общей тональностью и исполнением личного — нежно-розовым охрением, его рисунком и степенью «выступания» движков. Вместе с тем, рисунок крупных ладоней, с характерным изгибом пальцев, заставляет вспомнить о более провинциальных новгородских памятниках: «Благовещении» конца XV в. из музея Реклингхаузен в ФРГ<sup>12</sup>, двухрядной иконе избранных святых 1498 г. (ГРМ) и двухрядной же, с Богородицей Знамение и избранными святыми конца XV в. (ГТГ)<sup>12</sup>, а также о несколько более поздних: «Св. Климента» начала XVI в. из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)<sup>14</sup>, «Кирилл и Афанасий Александрийских» первой трети XVI в. (ГРМ)<sup>15</sup>.

Памятник может быть датирован концом XV — началом XVI в. Его автор принадлежал к той художественной среде, которая, опираясь на местные новгородские традиции, ис-

кала выразительные средства, адекватные московской живописи того времени. Более детальное и обоснованное суждение об иконе будет возможно по окончании ее реставрации.

*В. М. Сорокатый*

<sup>1</sup> Заволоко, 1933. С. 3–6, 9.

<sup>2</sup> Там же. С. 23.

<sup>3</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 53. С. 286, 287; Лаурина, Пушкарев, 1982. С. 307. Ил. 126.

<sup>4</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 62. С. 299, 300; Лаурина, Пушкарев, 1982. С. 305. Ил. 112.

<sup>5</sup> Лаурина, Пушкарев, 1982. С. 308. Ил. 134.

<sup>6</sup> См. новгородские иконы святых в молении Богородицы Знамение: Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 21, 23, 44, 59, Ил. с. 433, 435, 478, 501; Воронцова, 1996. № 2. См. также: Смирнова, 1978. С. 193–211.

<sup>7</sup> Лифшиц, 1987. Ил. 6, 8, 138, 140, 171.

<sup>8</sup> Смирнова, 1967. Ил. 11; Из коллекций Лихачева, 1993. № 362. С. 154.

<sup>9</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 22, 45, 49, 50. Ил. с. 434, 479, 484, 485.

<sup>10</sup> Макарий, 1860. Ч. 1. С. 177, 181, 327–330.

<sup>11</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 63. С. 301, 320.

<sup>12</sup> Scrobucha, 1981. Taf. S. 39, № 205. S. 156; Haustein-Bartsch, 1995. S. 57.

<sup>13</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 71, 72. С. 333, 334.

<sup>14</sup> См. примеч. 8.

<sup>15</sup> См. примеч. 5.

*Публикуется впервые.*

### 31. Царские врата

Первая треть XVI в.

Новгород

161 × 33,5 каждая створка

КП 139; 140

*Происхождение.* Поступили из Краеведческого музея г. Боровичи в 1964 г. Происходят из бывшей усадьбы Кострицы Боровичского района Новгородской области.



Усадьба Кострицы располагалась на исконно новгородских землях бывшей Кострицкой волости, связанных с Новгородом удобным водным путем — р. Мстой. Волость Кострицы, по сведениям начала XVI в., занимала бассейн Мсты на границе Деревской и Бежецкой пятин, имела в обеих пятинах оброчные деревни. Являлась частью обширного, заселенного уже с X в. края — от Новгорода, по течению Мсты, до нынешнего г. Боровичи, где речные пороги реки остановили в древности дальнейшее расселение<sup>1</sup>.

В Новгородской писцовой книге 1501 г., посвященной Бежецкой пятине, при описании Кострицкой волости упоминается церковь Дмитрия на погосте<sup>2</sup>, откуда могут происходить Врата ЦМиАР.

*Реставрация.* Раскрыты в ЦМиАР в 1965 г. В. Е. Брягиным. Работа завершена К. Г. Тихомировой в 1967–1968 г. Согласно рестав-

рационному паспорту, записи имелись на полях, остальная поверхность находилась только под слоем почерневшей олифы.

*Основа.* Каждая створка на цельной липовой доске со следами обработки скобелем, с тремя пазами для врезки односторонних шпенок, из которых сохранилась одна нижняя шпонка на левой створке. Четыре ковчега (каждая часть композиции Благовещения и по три композиции на основных частях каждой створки — в отдельном ковчеге). Паволока.

*Сохранность.* Утраты левкаса до доски в нижней части створок и по краю навершия, в основном справа. Реставрационные чинки (вероятно, XVIII в.) на лице апостола Петра (в правой части Евхаристии), в надписи нижнего левого клейма, на правом рукаве хитона и правой руке Иоанна Богослова, и в надписи нижнего левого клейма. Утраты грунта частично заполнены реставрационным левкасом и тонированы на верхней опушке основных частей обеих створок и на палатах в правой части навершия. Потертости на золоте нимбов, киноварных надписях и разделке волос. Частично утрачены лессировки на одеждах.

*Описание.* Врата крупные, развитых форм, с шестью равновеликими, несколько вытянутыми по горизонтали клеймами и фигурным шестиплостным навершием, килевидным на стыке створок. В навершии «Благовещение». Слева архангел Гавриил в стремительном широком шаге, с развевающимся концом гиматия за плечами, его простертая благословляющая правая рука выходит на поле. Хитон голубой, с подкрашенными в тон пробелами. Крылья коричнево-лиловые, подпапортки — голубые. Справа — Богородица, сидящая в сложном повороте на скамье с подножием, в руках у нее пряха. Правая рука раскрыта ладонью наружу, левая лежит на высоко поднятом колене. Платье голубое, мафорий коричневый. Фоном всей композиции служат невысокая стена и палаты сложной уступчатой формы с желтыми и зелеными стенами, черными проемами, голубыми крышами, разделанными под черепицу. За фигурой Богородицы — островерхий киворий на четырех ко-

лонках, с уступа крыши которого переброшен велум на низкую постройку справа.

В навершии на фоне надписи, на левой створке: **БАГОВШЕНІЄ**; на правой створке: **СТЪА БЦА**; над персонажами, по живописи палат: **АРХАН | ГАВРИ |**; **МР ФУ**.

Основная часть врат разделена по вертикали на три регистра. В верхнем регистре представлена Евхаристия, совершаемая под двумя видами: слева — «Причащение вином», справа — «Причащение хлебом». В среднем ряду Иоанн Богослов с Прохором и евангелист Матфей; в нижнем Лука и Марк. В сценах Евхаристии движение апостолов (по шесть фигур в каждой группе, во главе с Павлом — слева, с Петром — справа) направлено от внутренней стороны врат к внешней, где за престолами под кивориями на высоких тонких колонках дважды изображен Христос.

Надписи на фоне, в левой створке: **ПИТЕ... КРОВЬ... СІА ЧА//ША НОВАГ[?] ЗАВЪТА. ЖЕ ЗА ВЫ ПРОЛІЕТСЯ// И ЗА МНОГЫ ВЪ ВСТАВЛЕНІЄ ГРЪ//ХОВЪ.**

На правой створке: **ПРИМІТЕ ІАДИТЕ СЕ СЕ ТЪАО ДОМИМОЕ ЗА//ВЫ. И ЗА МНОГЫ ВЪ ВСТАВЛЕНІЄ ГРЪХ//ОВЪ. СЕ ТВОРИТЕ В МОЕ ВЪСПО//М//НАНІЄ.** По сторонам от лика Христа: **ІС ХС**.

В среднем регистре слева — Иоанн Богослов, сидящий в резком повороте к лучам с голубем в круге, нисходящим из голубого сегмента сверху слева; левой рукой касается головы пишущего ученика. Иоанн в голубом хитоне, зеленом гиматии. Прохор в голубом хитоне и киноварном гиматии. В руках Прохора свиток и стило. На фоне — четыре равновеликих, чередующихся по цвету (светло-зеленые и охряно-розовые) горы с черным проемом пещеры, боковые грани которой разных цветов: светло-зеленые, голубые, киноварные. Надписи: вверху на фоне и над головой Прохора: **ІША". Ф-ЄЛОГ ПРОХОР.**

В среднем регистре справа — евангелист Матфей в красном хитоне и светло-зеленом гиматии, сидящий на фигурной скамье со столбиками, с полураскрытой книгой в руках. Перед евангелистом столешница с чернильницей и ножом, за спиной — корзина с листком текста, обозначенного черными штрихами. Вверху на фоне надпись: **О А. МА Т. Ф. БИ. ІЄВА ГИ |**.

Лука и Марк в нижнем ряду изображены пишущими. Лука, склонившись, сидит на высокой прямоугольной скамье. Облачен в голубой хитон и киноварный гиматий, складки которого, покрывающие правую ногу, окрашены в охряно-розовый тон с голубоватыми и ярко-белыми пробелами. Марк в лиловом хитоне и коричнево-лиловом гиматии, складки которого закручены вокруг столбиков сидалища. Вверху на фоне надписи: **ОАГ ЛУКА | | В Г Л И С Т О А Г. МАРКЪ. ІЄВ Г Л И С Т Ъ.**

В трех последних композициях фоном служат массивные башнеобразные постройки упрощенных геометрических очертаний, соединенные невысокой стеной. Их разнообразие достигнуто сочетаниями немногих простых элементов: основного прямоугольного объема с одной или несколькими удлиненными тонкими колонками, выносными консолями, проемами, киноварными завесами, обвитыми вокруг колонок. Строения разноцветные: зеленое с лилово-коричневыми колонками, охряное с киноварной колонкой, зеленое с киноварными колонками. Торцовые плоскости выделены цветом.

Живопись ликов плотная, пастозная, даже рельефная. Форма как бы лепится густыми слоями охры поверх темного санкиря. По охряным высветлениям — пастозные белильные оживки. Описи коричневые. Энергия взглядов подчеркнута крупным черным зрачком. Одежды и архитектурный фон написаны свободно, широкими энергичными мазками, жидкими прозрачными красками. Поземы зеленые, жидкая краска положена неравномерно, с затеками. Нимбы золотые. Надписи киноварные.

*Иконография.* Тип крупных с подчеркнуто выделенным развитым декоративным навершием врат характерен в целом для XVI в., в отличие от меньших по размеру, более камерных и строгих, с завершением луковичной или полуциркульной формы врат XV в. Формы фигурного шестиплостного навершия с «отрогом», который не доходит до поля верхнего клейма, с плавно выгнутыми лопастями, между закруглениями которых небольшие «шишечки», встречаются в основном в XVI в. среди врат новгородского происхождения.

Вариант украшения Царских врат фигурами четырех евангелистов в основной части, с

«Благовещением» в навершии — один из наиболее популярных в древнерусской живописи. Впервые встречается в середине XIV в. (медные врата с золотой наводкой из собрания Н. П. Лихачева; ГРМ)<sup>3</sup>. В XV в. тип с евангелистами наиболее устойчив и широко распространен, начиная с врат Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1420-х гг.<sup>4</sup>

Иконографический тип Благовещения с подчеркнuto активным движением распространен в новгородской иконописи конца XV — начала XVI в. Отличительные особенности этого типа — широкий шаг и стремительное движение архангела, резкий поворот сидящей Богоматери, смещенное в сильном ракурсе положение ее коленей, правая рука, раскрытая ладонью наружу, характерный архитектурный фон (островерхий киворий над Богородицей, ступенчатый портик над архангелом) представлены «Благовещением» в навершии врат конца XV — первых лет XVI в. из Гостинополья (ГРМ), «Благовещением» из комплекса софийских таблеток конца XV в. (НГИИМЗ), иконой из Музея Реклингхаузен конца XV в.<sup>5</sup>, группой северноновгородских провинциальных Царских врат первой половины XVI в.<sup>6</sup> Тот же «динамичный» тип Благовещения — и в навершии московских Царских врат 1420-х гг. из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры<sup>7</sup>. По предположению Э. С. Смирновой, это может свидетельствовать о наличии восходящего к искусству XIV в. «какого-то прославленного, но не дошедшего до нас образца», ставшего особенно популярным в Новгороде в XVI в.<sup>8</sup>

Иконографическое решение левого среднего клейма с Иоанном Богословом и Прохором, где подчеркнута активная жестикуляция обеих рук Иоанна, левой рукой непосредственно касающегося головы Прохора, необычно, известно лишь по миниатюрам, вероятно, новгородского Евангелия рубежа XV—XVI вв. (ГИМ, Барс. 54)<sup>9</sup>.

Композиция «Причащение апостолов» до XV в. помещалась только на произведениях искусства, непосредственно связанных с литургией. С начала XV в. в памятниках московского круга складывается традиция, в дальнейшем получившая широкое распространение: помещение сюжета Евхаристии в иконостасе на центральных иконах праздничного

ряда или над Царскими вратами в виде иконы — сени. В Новгороде в начале XVI в. вырабатывается особый, характерно местный вариант помещения «Евхаристии» непосредственно на Царских вратах в дополнительном верхнем регистре между «Благовещением» и изображениями евангелистов. Этот тип хорошо известен по группе новгородских северных провинциальных Царских врат XVI в. Иконографическая близость всех врат этой группы к общему образцу (с обеих сторон к престолу приближаются по 12 апостолов), совпадение до мельчайших деталей позволяют предполагать наличие общей для них иконописной мастерской, в массовом количестве производившей подобные врата, а возможно, и целые иконостасы<sup>10</sup> (наши врата не имеют непосредственного отношения к деятельности этой предполагаемой мастерской). Иконографическая схема «Евхаристии» с изображением апостолов замкнутыми группами по шесть фигур восходит к московскому варианту иконографии первой половины XV в. (см. шитый воздух из Рождественского собора в Суздале 1410—1413 гг., иконы праздничного ряда Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря 1425—1427 гг., надвратную сень из с. Благовещение около середины XV в.)<sup>11</sup>. Отдельные характерные иконографические детали также заимствованы из московского искусства XV в. Так, корзина с листком текста за спиной Матфея подобна изображению в московском Евангелии начала XV в. (РНБ, Кир.-Бел. 44/49. Л. 25 об.)<sup>12</sup>.

Таким образом, подобно ряду памятников новгородского искусства конца XV — начала XVI в., Царские врата из Костриц обнаруживают влияние на местное искусство московской иконографии.

*Датировка и атрибуция.* При первой публикации врат А. А. Салтыков отнес их к искусству Новгорода конца XV в. Н. А. Барская и В. Н. Сергеев, сославшись на суждение Н. Н. Чугреевой, датировали памятник первой третью XVI в. Все авторы сходятся в том, что, хотя данные врата в иконографическом и типологическом отношении и принадлежат к группе провинциальных северноновгородских Царских врат, исследованных В. К. Лазуриной, они превосходят все эти произведе-



ния в художественном отношении и предшествуют им по времени возникновения.

Согласно консультации А. А. Турилова, надписи на вратах выдают профессиональное владение их исполнителя навыками письма и по начертаниям букв могут быть датированы концом XV в.

Царские врата являются произведением новгородской живописи, испытавшей на себе воздействие искусства Москвы. Не только иконографический извод «Евхаристии» и более мелкие детали иконографии свидетельствуют об обращении к искусству московского круга, но и попытка художника воспроизвести яркий, сияющий, прозрачный колорит с утонченным ритмом цветовых сочетаний; сложный дробящийся ритм складок. В ликах при некотором однообразии чувствуется оттенок усмирности душевных движений. Настоячивым введением в архитектуру палат многочисленных колонок живописец стремится облегчить здания, сделать их более воздушными, приблизить к московским образцам. Вместе с тем, сама живописная манера остается характерно новгородской: письмо широкое, свободное, быстрое, монументальное, с разводами и затеками краски. Подчеркнута активность сферического пространства в клетках. Оно строится масштабно и монументально, фигуры пластичны, обильные пробела сверкают. Художественные достоинства врат не позволяют отрицать вероятность создания их в самом Новгороде.

*Е. А. Озерская*

- 1 *Неволин*, 1863. С. 189. 197; *Максимов*, 1910. Т. 16. С. 48.
- 2 Новгородские писцовые книги, 1910. Т. 6. Стб. 267.
- 3 Из коллекций Лихачева, 1993. № 434. С. 193, 194; Декоративно-прикладное искусство Новгорода, 1996. № 77. С. 321–326.
- 4 *Смирнова*, 1988. С. 282. Ил. 108–110.
- 5 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. Соответственно: № 74, 63, 92. Ил. с. 543–545, 513 (11а), 364.
- 6 *Лаурина*, 1968. С. 145–178. Ил. с. 147–152, 154–156.
- 7 *Балдин, Манушина*, 1996. Ил. 208, 209.
- 8 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. С. 312, 313.
- 9 *Смирнова*, 1994. № 22. С. 445–446. Ил. с. 446.

10 *Лаурина*, 1968. Ил. с. 147, 148, 150–152.

11 См., соответственно: *Маясова*, 1971. С. 13. Табл. 10; *Николаева*, 1977. № 26, 27. С. 54, 55; *Реформатская*, 1970 (А). С. 478–487. Ил. с. 479.

12 См.: *Попов*, 1975. Табл. 4.

#### *Выставки*

1989 Генуя; 1999 Утрехт.

#### *Литература*

*Салтыков*, 1981. № 25–29. С. 16, 17, 243; *Салтыков*, 1981 (А). С. 38, 39. Ил. 10, 11; *Барская, Сергеев*, 1984. С. 289, 290. Примеч. 52. С. 292; *Icone Russe*, 1989. № 11. P. 60; *Uit het hart van Rusland*, 1999. № 36.

## 32. Чудо Георгия о змие



Первая треть XVI в.  
Новгород. Провинция (Обонежье?)  
29,5 × 22  
КП 2552

*Происхождение.* Поступила в музей в 1977 г. в составе дара Г. Д. Костаки.

*Реставрация.* Раскрыта до поступления в музей. В музее в 1978–1979 гг. Т. Е. Гребенюк укрепила красочный слой, удалила потемневшие тонировки и олифу.

*Основа.* Цельная липовая доска с одной резной шпонкой. Ковчег.

*Сохранность.* Утраты грунта до доски вдоль краев иконы, крупная — на нижнем поле. Грунтовая вставка на шее змия, на правой ноге коня и фоне рядом. Красочный слой потерт.

*Описание.* Св. Георгий на белом коне, скачет вправо. Слева зеленые горки с крупными геометризованными лещадками. Из черной пещеры в их подножии выползает змей голубого цвета, с белильными пятнами чешуи. Его голова, небольшие крылья и лапы написаны желтой охрой с розовато-коричневым рисунком. В поднятой правой руке святого — тонкое коричневое, подчеркнутое белой линией копьё, которое он вонзает в пасть змия. В верхнем правом углу сегмент неба, из чередующихся синих и голубых сфер с белильными обводками по наружному краю. Из сегмента простирается двуперстно благословляющая десница. Рукав красный.

Георгий в желтых доспехах, прорисованных белилами и черной краской. Перевязь и рукава рубахи голубые, порты зеленые, сапоги светло-коричневые. За плечами развевающийся красный плащ, с темно-красным рисунком складок. Седло и уздечка красные, попона зеленая.

Охрение личного розоватое по коричневатому санкирю, с короткими белильными движками. Зрачки черные, крупные. Волосы коричневые, с легкими черными завитками.

Фон светло-желтый, нимб золотой, с тонкой обводкой белилами. Поля розовато-коричневые, с красно-коричневой опушкой. Надписи киноварные, над нимбом: **ЄГОРГІІ**; справа от нимба: **ОДГ//О//С**.

*Иконография.* На иконе представлен краткий иконографический вариант «Чуда Георгия о змие», без изображения царевны и города с ее родителями и другими горожанами<sup>1</sup>. Этот вариант был очень популярен в новгородском искусстве, что было связано с почи-

танием Георгия-змееборца в широких слоях народа<sup>2</sup>. Сегмент с благословляющей десницей в данной иконографии появляется уже в XIV в. (икона Георгия из собрания А. В. Морозова, ГТГ)<sup>3</sup>.

*Датировка и атрибуция.* Атрибуция иконы как новгородской общепринята. При первых публикациях она была датирована XV в. [Логина, 1975. № 6; Stuart, 1975. P. 78, 79]. После реставрации иконы В. А. Меньяло отнесла ее к первой половине XVI в. С этой датировкой она включена в каталоги выставок, экспонировавшихся в Афинах и Генуе.

К традициям новгородской иконописи XV в. в ней восходят ясность и простота решения пространства, поза всадника (ср. «Чудо Георгия о змие» из с. Манихино Волховского района Ленинградской области: ГРМ)<sup>4</sup>. Но в XIV–XV вв. конь изображался скачущим, даже как бы летящим, что отвечало задаче передать напряженность борьбы (кроме иконы из с. Манихино, см. иконы XIV в. из собрания М. П. Погодина в ГРМ и А. В. Морозова в ГТГ, иконы конца XIV–XV в. из погоста Любони в ГРМ)<sup>5</sup>.

На издаваемой иконе движение коня иное, его задние ноги в широком шаге, передние же обрушивают свою тяжесть на змия. Тем самым в сцену вносится интонация, напоминающая о другом варианте композиции Чуда, с мерно шагающим конем, как на фреске XII в. в церкви Георгия в Старой Ладге<sup>6</sup>, где представлен триумф святого, или в последнем клейме иконы «Георгий, в житии» первой половины XVI в. из Лядинского погоста (ГЭ)<sup>7</sup>, московской или работы ростовского мастера, хорошо знакомого с московской художественной культурой, где момент единоборства сливается с торжеством победы.

Рассматриваемое качество иконы из собрания Г. Д. Костаки свидетельствует о ее возникновении в XVI в., когда композиция с шагающим конем стала обычной для краткой «редакции» «Чуда о змие». По-видимому, она соответствовала общей тенденции к расширению амплитуды формальных и иконографических решений и в особенности импонировала мастерам того времени, стремившимся акцентировать завершенность действия и триумфальный характер образа,

часто — в рамках традиционной иконографии. Этими свойствами в полной мере наделено, например, «Чудо Георгия о змие», помещенное на двери в жертвенник первой половины XVI в. из Твери (ГРМ)<sup>8</sup>. Данный вариант был известен и в северных провинциях Новгорода, о чем свидетельствует икона середины XVI в. с изображением Чуда Георгия из дер. Кукасово в Заонежье (КМИИ)<sup>9</sup>.

Новые, характерные для искусства XVI в., оттенки смысла не получают в изучаемой иконе законченного выражения. Провинциализм ее автора сказывается в «пряничных» пропорциях коня, в упрощенности рисунка и моделировки, в жидких, некроющих красках, имеющих аналогии во многих памятниках северного происхождения, различной стилевой ориентации, как, например, в двух иконах «Чудо Георгия о змие» (одна — на двусторонней иконе со «Знаменем Богоматери» на лицевой стороне) первой половины XVI в. из Лядинского погоста в районе Каргополя (обе — ГЭ)<sup>10</sup> или в Царских вратах первой трети XVI в. из с. Костицы (кат. № 31).

Пропорции фигуры Георгия: маленькие голова и конечности, узкий торс при расширенных бедрах, а также общая высветленность колорита иконы из собрания Г. Д. Костаки выдают вторичность ее стиля по отношению к искусству позднего XV — раннего XVI в. и имеют широкий круг аналогий среди памятников первой половины XVI в. Колорит иконы, особенно оттенки красного и зеленого, соотношение тональности изображения, фона и обрамления, — позволяют сближать ее с памятниками из Обонежья, такими, как «Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре, Власий и Спиридоний» первой половины XVI в. из дер. Типиницы на Онежском полуострове (ГРМ)<sup>11</sup> или упоминавшаяся икона из дер. Кукасово<sup>12</sup>.

*Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый*

- 4 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 17. С. 227, 228. Ил. с. 429.
- 5 Смирнова, 1976. № 10, 27, 32. Ил. с. 294, 346, 359.
- 6 Лазарев, 1973. Ил. 211.
- 7 Косцова, 1992. № 31. С. 333–335. Ил. с. 114, 119.
- 8 Из коллекций академика Н. П. Лихачева, 1993. № 336. С. 158.
- 9 Смирнова, 1967. С. 80. Ил. 40.
- 10 Косцова, 1992. № 67, 78. С. 375, 376, 382, 383. Ил. с. 191, 208.
- 11 Смирнова, 1967. С. 75. Цв. вклейка между с. 88, 89; *Smirnova, Yamschikov*, 1974. II. 17.
- 12 См. примеч. 9, а также цв. воспроизведения: *Ямщиков*, 1968 (Б. п.); *Smirnova, Yamschikov*, 1974. II. 15.

#### *Выставки*

1975 Москва; 1988 Афины; 1989 Генуя.

#### *Литература*

*Логонова*, 1975. № 6; *Stuart*, 1975. P. 78, 79; *Icone Russe del Museo Andrej Rublev di Mosca*, 1989. № 13. P. 51. T. 24; *Ἡ Παλαιορωσικὴ τέχνη*, 1988. II. 3.

### 33. Архангел Гавриил. Из деисусного чина



- 1 О кратком и пространным вариантах сцены борьбы Георгия со змеем см.: Смирнова, 1976. С. 191.
- 2 Там же. С. 239; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 228.
- 3 Смирнова, 1976. № 27. С. 238, 239. Ил. с. 346.

Первая треть XVI в.  
Новгород  
76 × 32  
КП 2139

*Происхождение.* Поступила через ВПХК им. Е. В. Вучетича.

*Реставрация.* Раскрыта А. С. Веселовской в реставрационной мастерской ЦМиАР в 1980 г.

*Основа.* Доска липовая, цельная, с двумя врезными односторонними шпонками. Ковчег. Паволока льняная полотняного переплетения.

*Сохранность.* Небольшие утраты грунта по периметру. Крупная вставка позднего грунта с живописью на нижнем поле. Трещина на верхнем поле и нимбе, царапина на нимбе. Золото сильно потерто, на нимбе — золото (?) с утратой тороков. Утраты тонированы, контуры ладоней «заправлены» темперой при реставрации.

*Описание.* Архангел в рост, в повороте влево, к среднику чина. В правой руке зеркало с монограммой «Х<sup>с</sup>», в левой — красно-коричневое мерило. Хитон киноварный, гиматий изумрудного тона, переходящего в более темную и глухую зелень на складках, драпирующихся торсе, правое плечо и руку и свешивающихся позади. Оплечье, подол и сапожки охряные, с красными и голубыми камнями и белым жемчугом. Крылья черно-коричневые, с зеленоватым оттенком; перья прорисованы полупрозрачной охрой, подпапортки голубые.

Одеяния моделированы неширокими спрямленными высветлениями, интенсивным разбеливанием основных тонов. Местами на переходах от света к тени — двоянные или строенные параллельные белильные мазки.

У архангела могучая шея и широкие плечи. Лик округлый, с низким лбом, большими широко расставленными глазами, узким прямым носом и маленьким изящно нарисованным ртом. Санкирь оливковый, охрение оранжеватое с красными подрумянками. Губы киноварные. Крупные движки, исполненные

разбеленной охрой, прикрытой прозрачной охрой, подчеркивают края основных деталей формы. Описи красновато-коричневые. Волосы прорисованы по красно-коричневой подготовке оранжеватой охрой, с темно-коричневой обводкой прядей. Надо лбом белый торок с двумя красными полосками.

Позем зеленый, в два тона; нижняя зона более темная, теплого оттенка. Украшен орнаментом из крупных «трав», нанесенных прозрачной исчерна-зеленой краской. Фон золотой, на нимбе простой канфаренный орнамент: розетки из пересекающихся кругов, с углублениями в точках пересечения. Такие же углубленные точки между двумя прографленными концентрическими обводками нимба.

В верхних углах киноварная надпись, слева почти полностью стерта, справа:

**ГАВРИАЪ.**

*Иконография.* В русском искусстве первым примером изображения в композиции Деисуса архангелов в гиматии, пышно драпирующем торс и обращенную к груди руку с зеркалом и свешивающемся позади, являются иконы архангелов из чина, написанного в 1438 г. мастером Аароном для иконостаса Софийского собора в Новгороде<sup>1</sup>. Этот образец стал популярен в искусстве Новгорода, где до рубежа XV–XVI вв. неизвестны деисусные иконы архангелов в иных иконографических вариантах<sup>2</sup>. Публикуемому памятнику предшествуют новгородские иконы архангелов второй половины — конца XV в. из московской церкви Успения в Гавриковом переулке (ГТГ), из церкви Власия в Новгороде (НГИАМЗ), из Муромского монастыря на Онежском озере (ГРМ), из Гостинопольского монастыря (ГТГ)<sup>3</sup>, а также изображения архангелов на иконах «Молящиеся новгородцы» 1462 г. (НГИАМЗ)<sup>4</sup> и «Деисус с избранными святыми» начала XVI в. из церкви Успения в Кондопоге (КМИИ)<sup>5</sup>, и на шитом деисусном чине XV в. (ГТГ)<sup>6</sup>, а также на новгородских чинных иконах архангелов начала XV в. из собрания М. К. Тенишевой (СХГ)<sup>7</sup>.

*Датировка и атрибуция.* В композиции иконы, со склоненной вперед в сильном движении фигурой, хотя и несколько тяжеловесной, ощутима преемственность от искусства

Новгорода XV в. (см.: *Иконография*). Для живописи «зрелого» XVI в. характерна более прямая постановка чиновых фигур, одним из ранних примеров которой являются иконы из Георгиевской церкви с. Юковичи Лодейнопольского района Ленинградской области, датируемые нами первой третью XVI в. (ГРМ)<sup>8</sup>.

В моделировке лика издаваемая икона восходит к некоторым новгородским памятникам позднего XV в., с невысоким условным рельефом и смягченными контрастами между светлыми и темными участками личного, — таким, как иконы гостинопольского иконостаса (ГРМ, ГТГ)<sup>9</sup> и «Богоматерь Одигитрия» (ГТГ)<sup>10</sup>. В отличие от них на рассматриваемой иконе красный тон менее активен в подрумянках, но более красноватым становится весь массив охрения, в чем находят выражение новые тенденции, характерные для живописи XVI в. (см. также *кат. № 34*). В целом же, по сравнению с новгородскими памятниками позднего XV в., колорит иконы несколько пригашен. Эти качества позволяют датировать памятник первой третью XVI в.

*Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый*

<sup>1</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 8. С. 208, 209. Ил. с. 412, 413.

<sup>2</sup> Об иных типах и их распространенности в различных художественных центрах см: Там же. С. 209. Первый на новгородской почве пример изображения архангелов в лоратных одеяниях — иконы конца XV — начала XVI в. из собрания Е. Е. Егорова (ГИМ). См.: *Кызласова*, 1988. С. 11, 12. Ил. 10—13.

<sup>3</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. №№ 32, 33, 37, 55. С. 254, 257, 262, 290. Ил. с. 454, 455, 465, 471, 495.

<sup>4</sup> Там же. № 28. С. 246. Ил. с. 440.

<sup>5</sup> *Иконер*, 1994. № 3.

<sup>6</sup> *Свирин*, 1963. Ил. с. 35, вклейка.

<sup>7</sup> Смоленская галерея, 1988. С. 21. Ил. 2.

<sup>8</sup> *Лаурина, Пушкарев*, 1983. С. 309. Ил. 135—137, 138, 139 (136 — «Архангел Михаил»). По сведениям, имевшимся в церкви с. Юковичи, она была «построена в первой четверти XVI в. и освящена при жизни Александра Свирского посланным от него иеромонахом Афанасием» (ИАК. 1915. С. 136). Поскольку в стиле икон из Юковичей признаки искусства XVI в. очень

отчетливы и потому, что Александр Свирский был игуменом с 1506 (или 1508) по 1533 г. (Словарь книжников, вып. 2, ч. 1, 1988. С. 20, 21), целесообразно датировать эти иконы несколько шире — первой третью XVI в.

<sup>9</sup> См. примеч. 3; цв. воспр.: *Лаурина, Пушкарев*, 1983. Ил. 107—110. С. 309—309.

<sup>10</sup> *Лаурина, Пушкарев*, 1983. С. 298. Ил. 88.

*Публикуется впервые.*

### 34. Богоматерь с младенцем (в типе Иерусалимской)



Первая половина XVI в.

Новгород  
111,5 × 84  
КП 5512

*Происхождение.* Поступила из Московской транспортной прокуратуры в 1993 г.

*Реставрация.* Была раскрыта до поступления в музей, с 1997 г. повторную реставрацию проводит Ю. С. Финногенова в мастерской музея.

*Основа.* Доска липовая из четырех частей, две врезные несквозные односторонние шпонки. Паволока — тонкая плотная льняная ткань полотняного переплетения.

*Сохранность.* Доски разошлись по среднему стыку, с разрывом паволоки и левкаса, вдоль двух других стыков в верхней и нижней частях иконы глубокие трещины, местами сквозные. Утраты грунта, особенно крупные в нижней части иконы. Обильные утраты, потертости красочного слоя и золота, на личном наиболее пострадали санкирные участки. На изображении левой руки Богоматери утрата от ожога свечой. Крупные вставки позднего грунта на нижнем поле, нижних частях боковых полей и примыкающих участках изображения. Сильно утрачен золотой ассист. Остатки неудаленных записей на одеяниях.

*Описание.* Богоматерь изображена по пояс, слегка повернутой и склоненной к младенцу, сидящему на ее правой руке, ее левая рука перед грудью. Младенец обернулся к Марии, простерши к ней правую руку, персты которой сложены в жесте, напоминающем именованное и обычное для изображений пророков. В левой руке, опущенной к коленям, он держит белый свиток, правая ножка выставлена вперед, левая повернута стопой к зрителю.

Мафорий Богоматери вишневый, с алой подкладкой на широких отворотах и с традиционными золотыми звездами, с охряной каймой, украшенной золотым ассистом; чепец и хитон синие; зарукавье и кайма хитона охряные, с золотым ассистом. На младенце светло-зеленый хитон, украшенный мелким киноарным орнаментом (треугольники, кружочки, штрихи), с зелено-голубыми клавом и поясом. Гиматий охряной с золотым ассистом и красно-коричневым рисунком складок.

Личное исполнено по оливковому довольно плотному санкирию плавиями охры оранжево-красноватого оттенка, с очень постепенными переходами от темного к светлому. Движки тонкие, по форме, прикрытые полупрозрачным слоем оранжеватой охры. Подрумянка красная, положена очень тонким слоем. Губы написаны киноварью по оранжевой плави. Волосы младенца коричневые, по санкирной

основе, с охряной прорисовкой. Описи личное коричневыми с красноватым оттенком.

Фон золотой, с прографленным рисунком нимбов, у Богоматери — тремя concentрическими кругами, с орнаментом из вдавленных точек между наружной и средней линиями, у младенца — двумя concentрическими кругами. Нимб Марии заполнен канфарным орнаментом из кругов, пересечения которых образуют четырехлепестковые смыкающиеся друг с другом розетки; в центре каждого круга четырехугольник с вогнутыми сторонами. На нимбе Христа, между ветвями очерченного киноварью перекрестья с традиционной надписью **Ω WN**, сетка из прямых линий образует квадраты, углы которых являются центрами четырехлепестковых розеток.

Надписи **MP ΦΥ** и **IG ΧΘ** окружены декоративными красными штрихами в виде запятых.

*Иконография.* Памятник восходит к так называемой корсунской иконе Богоматери из Софийского собора в Новгороде (НГИИМЗ)<sup>1</sup>. Вероятно, именно она упоминается в новгородской летописи под 1438 г. — в известии о том, как ночевавшему в Софийском соборе пономарю Аарону явились древние новгородские владыки, которые прошли в соборный алтарь, а затем, выходя оттуда, по очереди молились перед «корсунской» иконой Богоматери. Пономарь не посмел разбудить своих спящих «товарищей» (вероятно, по артели мастеров-живописцев), чтобы они тоже приобщились к чуду, но наутро рассказал о нем архиепископу Евфимию, который счел его свидетельством небесного заступничества за Новгород и устроил торжественное празднование<sup>2</sup>.

Согласно современным исследованиям, древняя святыня сохранилась в позднейшей копии. На ее доске, изготовленной не ранее XVI в., имеется живопись лишь XIX в. Но она сохраняет серебряный оклад, среди разновременных частей которого — созданные в XII в. нимбы Богоматери и младенца<sup>3</sup>. Очертания нимбов свидетельствуют о том, что они принадлежали иконе, на которой, как и на позднейшем списке, младенец сидел на правой руке Богоматери.

Труднее составить суждение, в какой степени существующий софийский памятник

отразил другие особенности композиции той, возникшей не позднее XII в., иконы, для которой предназначалась данная деталь оклада. Однако в XVI в. представленный им иконографический вариант, бесспорно, пользовался высоким авторитетом. Красноречивый пример — «Богоматерь Иерусалимская» из местного ряда созданного в 1558 г. иконостаса новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках<sup>4</sup>. В этом ряду, задуманном как комплекс с единым содержанием<sup>5</sup>, она, вероятно, стояла между Царскими вратами и дверью в жертвеник; средник другой важнейшей иконы ряда, храмового образа «Апостолы Петр и Павел, в житиях», повторял композицию другой «корсунской» иконы Софийского собора — «Петр и Павел» XI в. (НГИИМЗ). В тревожной обстановке царствования Ивана IV названные святые могли восприниматься как напоминание об утраченной новгородской самостоятельности, но вместе с тем — и как символы новой российской государственности<sup>6</sup>. Именно поэтому, наряду с другими древностями, они вывозились из Новгорода. Согласно преданиям, не подтверждаемым древними источниками и зафиксированным в памятниках письменности не ранее первой четверти XVIII в., икона «Богоматерь Иерусалимская», привезенная князем Владимиром Равноапостольным из Корсуни и подаренная им Новгороду, в 1571 г. была взята Иваном Грозным в Москву. Она находилась в кремлевском Успенском соборе, откуда была похищена во время войны 1812 г.<sup>7</sup> О переосмыслении значения древних «корсунских» святых в Новгороде в «московский» период его истории свидетельствует созданное там в начале XVI в. сказание «О чудном видении Спасова образа Мануилу, царю греческому», посвященное «Спасу» из Софийского собора<sup>8</sup>. «Корсунская» икона Богоматери привлекла к себе внимание раньше, чем «Спас». Об этом свидетельствует икона «Богоматерь Иерусалимская» (по поздней надписи на обороте иногда называемая Гребенской) московского художественного круга рубежа XV—XVI вв. (СИХМЗ)<sup>9</sup>, композиция которой близка к композиции софийского памятника; основное различие между ними — в положении левой ножки младенца, которая на «Гребенской» изображена в профиль.

Публикуемая икона принадлежит к числу древнейших дошедших до нас новгородских памятников, восходящих к софийской иконе. Более ранняя икона из собрания А. М. и А. В. Маравьев (ГРМ)<sup>10</sup> менее точно передает ее иконографию.

Как справедливо заметила Э. С. Смирнова, об особом пристрастии к типам «Иерусалимской» и «Грузинской» (принято считать, что эти типы зеркально повторяют друг друга) «в Новгороде, по сравнению с другими центрами... можно говорить лишь с известными ограничениями»<sup>11</sup>. В этой связи представляет интерес тот факт, что на новгородских иконах типа «Иерусалимской», в том числе и на издаваемой, правая рука младенца дается в жесте, близком к именованному, как на софийском образце<sup>12</sup>, — в отличие от московских, для которых такой его жест был скорее исключением<sup>13</sup>, обычным же было двуперстие.

Близость рассматриваемой иконы к софийской проявляется еще в одной подробности — только на этих двух памятниках правые ручка и ножка младенца изображены частично на фоне красных отворотов мафория Богоматери. Можно предположить, что эта деталь воспринималась как указание на две природы Христа, божественную и человеческую, причем его плоть была показана как бы на жертвеннике, обозначенном красным цветом. Следовательно, с одной стороны, софийская икона в основном сохраняет композицию древнего оригинала, имевшего сложное литургическое содержание, и, с другой стороны, мастер изучаемого памятника копировал этот образец с пониманием его богословского смысла.

Именование софийской иконы (как и памятников, повторяющих ее иконографию) «Иерусалимской» — условно. В описях Софийского собора его святые постоянно числились как Корсунская<sup>14</sup>. Так же называлась она и в литературе XIX в.<sup>15</sup> По-видимому, имя Иерусалимской ей присвоил архимандрит Макарий (Миролюбов), тяготевший к научной классификации церковных древностей и до прибытия в Новгород ознакомившийся с подобными ей московскими и среднерусскими иконами, носившими такое название, по крайней мере, с XVIII в.

*Датировка и атрибуция.* В стиле памятника ощутимы живые связи с новгородской иконописью позднего XV в. Пропорции фигур, энергичный рисунок, плотно заполненная и построенная на решительном сопоставлении форм композиция, массивность, малая расчлененность красочных пятен напоминают о таких иконах, как, например, «Богоматерь Умиление» второй половины — конца XV в. из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)<sup>16</sup> или «Богоматерь Грузинская» конца XV в. из Каргополя (ОКМ)<sup>17</sup>.

Однако отказ от контрастных красочных сочетаний, при сохранении глубины и насыщенности цвета, сдержанность высветлений, особенно в личном письме, где характерный для новгородской живописи рубежа XV—XVI вв. эффект блеска поверхности<sup>18</sup> сменяется подобием мягкого излучения теплоты слоем более ровного и матового охрения, — выдают принадлежность издаваемой иконы к искусству Новгорода первой половины XVI в. Голубовато-синий цвет чепца и хитона Богоматери активно взаимодействует с другими тонами, подчеркивает теплоту личного, моделированного столь же укрупненно, как и «доличное», способствует выявлению в нем оттенков оранжевого и красного, вызывает в алом тоне отворотов мафория холодноватый оттенок и придает остроту сопоставлению его с личным. Приглашенность высветлений способствует выявлению в локальных тонах совокупного неяркого, но напряженного свечения. Подобное акцентирование теплоты личного наблюдается в новгородской иконе «Богоматерь Одигитрия» конца XV в. (ГТГ)<sup>18</sup>.

Еще большее сходство, не только в колорите, но и в самой фактуре письма, публикуемый памятник обнаруживает с иконой «Богоматерь с младенцем, в типе Грузинской» из Старой Ладogi 1523 (?) г. (ГРМ)<sup>20</sup>. Их сближают также дифференцированность контурных линий, отражающих строение формы, рисунок небольших изящных рук персонажей и изысканная асимметрия отворотов мафория Марии. Уточнению датировки помогает и сравнение с иконой «Богоматерь Грузинская, с Василием Великим» из с. Бережная Дубровка на Онеге, 1527 г. (АМИИ)<sup>21</sup>. Стиль этого провинциального произведения, в первую

очередь — исполнение личного, хотя и в упрощенном виде, отражает ту же стадию художественного развития, выдающимся образцом которой является икона собрания ЦМиАР. Мягкость теплого, с неяркими светами, охрения, а также сдержанностью эмоциональной трактовки образа последняя близка также к двусторонней иконе с изображением Богоматери Знамение и Николы 1531 г. из часовни в дер. Воробьево близ Машеозера в Карелии (нынешнее местонахождение неизвестно)<sup>22</sup>.

Мелкий и довольно простой орнамент нимбов на рассматриваемой иконе характерен для новгородской живописи конца XV — первой половины XVI в. Он близок к орнаменту на нимбах и полях иконы «Богоматерь Умиление» второй половины — конца XV в. из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ), на нимбах икон «Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский» начала XVI в. из новгородского Кириллова монастыря (НГИИМЗ), «Богоматерь Одигитрия» конца XV в. (ГТГ), «Богоматерь Грузинская» первой половины XVI в. (ГРМ)<sup>23</sup> и других в данном широком промежутке времени.

Все это позволяет датировать памятник первой половиной XVI в., отдавая предпочтение 1520—1530-м гг.

*В. М. Сорокатый*

<sup>1</sup> См.: *Гордиенко, Трифонова*, 1986. № 2. С. 215, 216, 218—220. Ил. с. 217; *Стерлигова*, 1996. № 57. Ил. с. 243, 244; *Гордиенко*, 1999. С. 61, 64, 65, 68. Ил. с. 63.

<sup>2</sup> Новгородские летописи, 1879. С. 271, 272; ПСРЛ, 1925. Т. 4. Ч. 1. С. 491. См. также: *Смирнова*, 1977. С. 215, 216.

<sup>3</sup> См. примеч. 1.

<sup>4</sup> *Гусев*, 1916. Табл. рис.; *Кондаков*, 1933. Ил. на фронтисписе; *Bentchev*, 1985. Abb. 35. S. 172.

<sup>5</sup> См.: *Сорокатый*, 1993. С. 67—69.

<sup>6</sup> Там же. С. 68—70.

<sup>7</sup> *Снегирев*, 18. С. 15; *Макарий, архим.* 1860. Т. 2. С. 100. История Иерусалимской иконы вплоть до прибытия ее в Москву содержалась в надписи на несохранившейся иконе «Богоматерь Гефсиманская», которая находилась в Успенском соборе. Эта надпись послужила источником для сказания, вошедшего в так называемый Моховиковский сборник (Научная биб-



лиотека МГУ) и другие сборники сказаний о богородичных иконах (Корнеева Н. И. Икона Богородицы Гефсиманской Кирилла Уланова из собрания Дмитровского историко-художественного музея. Доклад, прочитанный 21 декабря 1994 г. в ЦМиАР).

- 8 Брюсова, Шапов, 1971. С. 85–103.  
 9 Николаева, 1977. № 124. С. 91.  
 10 «Пречистому образу твоему поклоняемся...», 1995. № 117. С. 193. Ил. с. 192.  
 11 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 270.  
 12 См. также икону из собора Преображенского единоверческого кладбища в Москве (Антонова, Мнева, 1963. Т. 1. № 133. С. 177. Ил. 82).  
 13 В литературе о московских и среднерусских чудотворных иконах с изображением Богородицы в типе Иерусалимской как редкая особенность отмечается именованный жест младенца на иконе, находившейся в Покровском соборе в Измайлове (ныне — в церкви Рождества Богородицы в Измайлове), которая считалась скопированной с новгородской иконы, якобы перенесенной Иваном IV в Москву (Снесорева, 1993. С. 341; Поселянин, 1993. С. 645, 654).  
 14 См.: Описи Софийского собора, 1988. С. 156.  
 15 См., например: Толстой, 1862. С. 16; Толстой, 1862 (А). С. 4.  
 16 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 54. С. 287, 289; цв. воспр.: Из коллекций академичка Н. П. Лихачева, 1993. № 351. С. 145.  
 17 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982; цв. воспр.: Дурасов, 1984. С. 52, 53. Ил. 29, 30.  
 18 Например, иконы из деисусного, праздничного и пророческого чинов иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г.: Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 64–66. С. 320–328.  
 19 Антонова, Мнева, 1963. Т. 1. № 57. С. 117; Лаурина, Пушкарев, 1983. № 88. С. 298. (В первом издании икона датирована серединой, во втором — второй половиной XV в., с чем не позволяет согласиться гладкость исполнения личного и сдержанность тональных контрастов.)  
 20 Дионисий и искусство Москвы, 1981. № 73. С. 56, 57. Ил. 59 (икона ошибочно определена как московская); «Пречистому образу твоему поклоняемся...», 1995. № 119 (определена как новгородская, под вопросом).  
 21 Дурасов, 1984. Ил. 62–64. С. 79–81.  
 22 Smirnova, Yamschikov, 1974. II. 12, 13.

- 23 См. соответственно: Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 54, 62; Лаурина, Пушкарев, 1983. Ил. 88, 187.

*Публикуется впервые.*

### 35. Богородица Одигитрия



Первая половина XVI в.

Новгород

31 × 24

КП 1989

*Происхождение.* Поступила в 1974 г. через ВПХК им. Е. В. Вучетича, ранее находилась в собрании А. Л. Мясникова.

*Реставрация.* Раскрыта до поступления в ЦМиАР. В реставрационной мастерской музея М. В. Егорова удалила остатки потемневшей олифы.

*Основа.* Доска липовая цельная. Три врезные шпонки: средняя, изначальная — березовая, две позднейшие — дубовые.

*Сохранность.* Крупная тонированная вставка реставрационного грунта на нижнем поле и прилегающей части изображения, на которую приходится два пальца левой руки Богоматери и правая ступня младенца. Значительные грунтовые вставки на верхнем и боковых полях, небольшие — на гиматии Христа. Мелкие утраты и потертости красочного слоя. Золото фона и нимбов утрачено.

*Описание.* Полуфигура Богоматери плотно вписана в плоскость ковчега, ее абрис сильно расширяется книзу. Голова Марии слегка повернута в сторону младенца, сидящего на ее левой руке; ее правая рука в жесте моления перед грудью. Лик Христа обращен к зрителю, правой рукой, простертой перед грудью Богоматери, он двуперстно благословляет, в левой держит свернутый белый свиток.

Мафорий Богородицы вишнево-коричневый, с мягкими высветлениями «в тон» и коричневым рисунком складок, распахнут на груди, открывая хитон. Чепец и хитон синие-зеленые, моделированы острыми спрямленными разбелно-голубыми высветлениями. Бахромы на правом плече и звезды на мафории золотые. Огорочка хитона и мафория, хитон и гиматий младенца охряные, с золотым ассистом и красно-коричневым рисунком складок.

Лики строгого рисунка, с прямыми носами и очень отчетливо выраженными надбровными буграми. Санкирь оливковый, коричневатого оттенка, розоватое охрение положено густыми мазками. Движки — белила со значительной примесью охры. Тонкие и длинные на лице Богоматери, более короткие и широкие на лице младенца, они хорошо характеризуют форму. На руках движки передают форму суставов. Описи личного красновато-коричневые. Волосы младенца — в виде крупных оливково-коричневых завитков.

Нимбы, с тройными прографленными контурами, были заполнены канфаренным орнаментом. На нимбе Христа остатки киноварных букв и перекрестья. На фоне следы позднейшей киноварной надписи. Остатки киноварной опуши по периметру иконы.

*Иконография.* Принадлежит к типу Одигитрии, получившему на Руси в XVI в.

название Смоленской (см. №№ 1, 13). Такая деталь, как слегка распахнутый на груди Богоматери мафорий, встречается в искусстве Москвы (см. шитую пелену «Богоматерь Смоленская» 1460-х гг., музей «Московский Кремль») <sup>1</sup> и Твери (см. икону «Богоматерь Одигитрия» княгини Анны Микулинской первой половины — середины XV в., Сергиево-посадский музей, и резную рельефную икону из Никольского Клобукова монастыря в Кашине конца XV — начала XVI в., ЦМиАР) <sup>2</sup>.

В новгородской живописи изображения Богоматери Одигитрии довольно редки. Наиболее ранний пример — икона конца XIV в. из погоста Любони (ГРМ) <sup>3</sup>. По композиции, в частности по рисунку отворотов мафория, публикуемый памятник близок к новгородской иконе «Одигитрия» конца XV в. неизвестного происхождения (ГТГ) <sup>4</sup>.

*Датировка и атрибуция.* По наблюдениям Е. В. Дувакиной, в иконе присутствуют признаки новгородской живописи первой половины XVI в.: классическая ясность композиции, массивность фигур, подчеркнутая пластичность личного. С данным определением памятник экспонируется и издается [Лики русской иконы, 1995. № 3, 78].

К искусству Новгорода этого периода его позволяють отнести характер образов, строгих, даже несколько суровых, которые находят аналогии в иконах деисусного чина из погоста Юковичи первой трети XVI в. (ГРМ) <sup>5</sup>. Отмеченные В. К. Лауриной внимание исполнивших их мастеров к рисунку силуэтов, более грузных, чем в живописи конца XV в., пригашенность цветовых контрастов и тональная сближенность гаммы, письмо личного по темноватому санкирю охрами с небольшой примесью белил <sup>6</sup>, а также способ выявления суставов — имеют место и в издаваемом произведении. С «Богоматерью» из сравниваемого чина оно обнаруживает наибольшую близость — «распластанной» формой надбровий, спинки и крыла носа, маленького рта <sup>7</sup>. Стремление к сглаженности личного письма, близкие типы ликов можно найти и в «Богоматери Знамение» на лицевой стороне двусторонней иконы 1530-х гг. из дер. Воробьево близ

Машеозера в Карелии (нынешнее местонахождение неизвестно)<sup>8</sup>.

О принадлежности иконы к художественной культуре Новгорода свидетельствует и характер орнаментации нимбов (ср. *кат. 33, 34*).

*Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый*

- <sup>1</sup> *Маясова*, 1971. С. 19. Ил. 26.
- <sup>2</sup> *Попов*, 1979. № 9, 27. С. 281–283, 586, 587.
- <sup>3</sup> *Смирнова*, 1976. № 24. С. 233, 234.
- <sup>4</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 88. С. 362, 363.
- <sup>5</sup> *Лаурина, Пушкарев*, 1983. С. 309. Ил. 135, 137, 139, 140. О датировке этого чина см.: *кат. 33*. Примеч. 8.
- <sup>6</sup> Там же; *Лаурина*, 1970. С. 426, 427.
- <sup>7</sup> *Лаурина, Пушкарев*, 1983. Ил. 139.
- <sup>8</sup> Там же. С. 325. Ил. 200.

#### Выставки

1995 Варшава.

#### Литература

Лики русской иконы, 1995. № 3. С. 77, 78.

## 36. Царские врата



Первая половина XVI в.  
Новгород. Провинция  
162 × 74  
КП 16

*Происхождение.* Из коллекции князя А. А. Ширинского-Шихматова, которая до революции хранилась в его тверском имении Островки. Поступили в 1964 г. из Калининского областного краеведческого музея.

*Реставрация.* В 1902 г. отреставрированы В. П. Гурьяновым. В 1946–1947 гг. В. Е. Брягин сделал пробные раскрытия. Окончательно раскрыты в 1983–1985 гг. Т. Е. Гребенюк в реставрационной мастерской музея.

*Основа.* Каждая створка — из цельной липовой доски с тремя врезными односторонними шпонками (на левой створке сохранилась первоначальная нижняя шпонка, на правой — две верхние, позднейшие). Навершие фигурное, шестилопастное. Четыре ковчега (на каждой створке один ковчег в фигурной части, один — в прямоугольной). Льяная паволока.

*Сохранность.* В начале XX в. створки оструганы по стыку и частично с тыльной стороны и склеены друг с другом; сверху с оборота дополнительно скреплены деревянными накладными пластинами. Под нижними отрогами навершия — вставки древесины с красочным слоем начала XX в.

Тонированные вставки потемневшего грунта, вероятно, рубежа XVIII–XIX вв., у верхнего края левой створки на фоне и на верхнем поле слева над головами апостолов, вдоль трещины у внутреннего края правой створки.

На ликах апостолов в «Евхаристии» чинки с живописью того же времени. При последней реставрации сделана крупная вставка грунта с частичной реконструкцией живописи ступней евангелистов и ножек столов в нижней части створок, более мелкие — по периметру створок, мелкие чинки и тонировки по всей поверхности, особенно на фигуре Богоматери, ликах Марка и крайнего справа апостола из «Евхаристии», на нимбах. Надписи потертые, особенно в «Евхаристии».

*Описание.* В навершии изображено Благовещение, ниже — Евхаристия и четыре евангелиста: на левой створе — Иоанн Богослов с Прохором и, ниже, Лука, на правой — Матфей и, ниже, Марк. В «Благовещении» слева архангел Гавриил в широком шаге, правой рукой двуперстно благоговествует, в левой жезл. Его хитон зеленый, гиматий красный, двух тонов: тускло-красного с розовыми высветлениями и разбеленного красного с ярко-белыми пробелами на правой части фигуры. Крылья коричневые с охряными подпапортками и следами белой имитации ассиста. Справа Богоматерь, в темно-зеленом хитоне и темно-лиловом мафории, полуобернувшись, сидит на скамье с подножием; правая рука поднята ладонью к зрителю. Из сегмента неба на нее нисходит тройной луч с голубем в круге. Задник — многоярусные сооружения, составленные из разнообразных громоздящихся форм, красные и зеленые, с черными проемами и светло-зелеными высветлениями, с белильной обводкой каждой детали. Здание за Богоматерью завершается островерхим киворием на пяти приземистых колонках-балясинах. На фоне над Богоматерью надпись: **БЛГОВШЕНІЕ//СТЛАА//БЦА.**

Клейма с «Евхаристией» по высоте значительно меньше клейм с евангелистами. В двух сценах к стоящему за престолом Христу, в розовом хитоне и темно-зеленом гиматии, двумя рядами приближаются апостолы. Фигуры идентичны по типуажу. Композиции повторяют друг друга почти зеркально. В одеяниях одинаково чередуются красный, желтый и зеленый цвета. Отличие только в том, что слева апостолов 11, справа — 12. В левой композиции Христос благословляет правой рукой, левой касается чаши с тремя белыми частицами; в правой — благословляет левой рукой, правая — у чаши, за благословляющей рукой виден наклоненный евхаристический сосуд. По сторонам композицию замыкают светло-зеленые башнеобразные постройки с красными крышами. Над головами апостолов надпись, содержащая сокращенную редакцию текста Евхаристического канона, слева: **ПРИДИТЕ. АДДИТЕ [ ]СТЪ ТЪЛО МО[ ]**; справа: **ПРИДЕТЕ. И ПИТЕ СЕ ЄСТЪ КЕРВ//МА.**

Иоанн Богослов, в зеленом хитоне и светло-зеленом гиматии, сидит на скамье с под-

ножием, полуобернувшись влево вверх, к небесному сегменту, из которого нисходит луч с голубем в круге. Руки Иоанна обращены к Прохору, правая благословляет, левая (одинаково с правой обращенная тыльной стороной к зрителю) указывает. Прохор, в красных с розовыми высветлениями одеждах, пишет стилем на свитке. Фоном служат две крутые горы, светло-зеленая и ярко-розовая, с интенсивными широкими пробелами и сверкающими белильными росчерками на краях лешадов.

Надпись над головой Прохора белилами: **ПРОХОР**; вверху на фоне киноварью: **ІWA<sup>W</sup>//ОАГ//О//Г.**

Лука, в зеленом хитоне и киноварном гиматии, в левой руке держит свиток, в правой, в двуперстии — стил. Матфей, в зеленом хитоне и красном гиматии, держит на коленях полураскрытое Евангелие. Марк, в зеленом хитоне, пишет стилем в книге, лежащей на его коленях; жест его правой руки такой же, как у Луки. Евангелисты помещены на фоне стен (Лука — зеленой, Матфей — желтой, Марк — красной), украшенных крупным белильным орнаментом. Композицию клейм замыкают красные и зеленые башнеобразные сооружения с портиками, колонками и балясинами, под скругленными, плоскими и островерхими крышами, с перекинутыми между ними красными велумами. Перед евангелистами небольшие столики с одинаковыми черными чернильницами. Поземы зеленовато-коричневые. Над нимбами на фонах киноварные надписи: **ЛСКА ОА[ ]**; **МАФЪА//ОАГ//О//Г**; **МАРКО. ОАГ.** Тексты Евангелий даны условными знаками.

Фигуры приземистые, большеголовые. Лики удлинненные, с тяжелой нижней частью, с грубоватыми, как бы рублеными чертами, моделированы крупными массами: подчеркнут рельеф лба, надбровий, носа и скул. На темный глухой санкирь кладется розоватая охра, затем, по форме, густая светлая охра; крупные движки нанесены параллельными штрихами.

Рисунок драпировок упрощенный, с немногими жесткими веерообразными складками. Одеяния на выпуклых частях фигур написаны корпусно, с темно-коричневым рисунком складок, на других частях — неплотно, с просвечивающим подготовительным рисун-

ком. Колорит построен на сочетаниях красного, желтого, зеленого; преобладают жидкие некроющие тона. Нимбы золотые с темно-коричневыми обводками. Фоны — разбеленная охра. Опуши светло-коричневые.

На нижнем поле каждой створки имеется подпись по грунту начала XX в.:

**РЕСТАВРИРОВАЛЪ В. П. ГУРЬЯНОВЪ  
1902 ГОД.**

*Иконография.* О Царских вратах со сценами Причащения см.: *кат. 31, Иконография.* От врат из с. Костицы рассматриваемые отличаются большим числом апостолов, участвующих в Евхаристии. В этом отношении ближайшими к издаваемому памятнику являются несколько Царских врат из северных провинций Новгорода: из Архангельска (ГРМ), из бассейна р. Луга (ГРМ), из погоста Лядины Каргопольского района (ГЭ), а также неизвестного происхождения — из коллекций Н. М. Постникова (ГТГ) и С. П. Рябушинского (ГТГ), которые, по предположению В. К. Лауриной, были созданы в одной иконописной мастерской на протяжении около полувека, с начала по середину XVI в. [Лаурина, 1968, 145–178]<sup>1</sup>. Для всех этих произведений характерна буквальная иллюстративность в истолковании Евхаристии: причащение под двумя видами передается как двукратное действие, с одними и теми же участниками.

*Датировка и атрибуция.* В. К. Лаурина датирует рассматриваемый памятник первой половиной XVI в. и считает, что мастерская, из которой он вышел, наряду с Царскими вратами сходной иконографии находилась на территории нынешней Архангельской области, либо в Каргополе, либо в Михаило-Архангельском монастыре близ устья Северной Двины<sup>2</sup>. Г. И. Вздорнов высказывается в пользу двинского происхождения памятников<sup>3</sup>.

В группе произведений, опубликованных В. К. Лауриной, ближайшими к исследуемым являются врата из бассейна Луги<sup>4</sup>. Исследовательница отметила сходство деревянных оснований обоих врат, вырезанных из цельных досок. Только на данной паре памятников на левой створе в Евхаристии изображено 11 апостолов. Идентичны типы ликов, моде-

лировка одеяний, система наложения движек. Совпадает характер пробелки, наносимой свободно, подчас с нарушением структуры естественного объема. Из всей данной группы названную пару выделяет сходство колорита, особенно ярко-розовых и светло-зеленых тонов. Вместе с тем, изучаемые Врата отличаются большая мягкость письма, органичность строения горок, простота и традиционность архитектурных форм. На лужских Вратах рисунок жестче и схематичнее, палаты более фантастичны. В. К. Лаурина датирует их началом XVI в.<sup>5</sup>, но, вероятно, они возникли позднее. Стилю обоих памятников более соответствует датировка первой половиной XVI в.

*Е. А. Озерская*

<sup>1</sup> Впоследствии исследовательница рассматривала некоторые из этих памятников, не упоминая о вратах из ЦМиАР (Лаурина, Пушкарёв, 1983. С. 308, 318, 319. Ил. 133, 173, 175), и издала принадлежавшие к той же иконографии врата из дер. Поля Медвежьегогорского района Карелии: Там же. С. 330. Ил. 221.

<sup>2</sup> Лаурина, 1968, 175.

<sup>3</sup> Вздорнов, 1981. С. 69.

<sup>4</sup> Лаурина, 1968, ил. с. 148, 155, 159, 160, 163, 165, 169.

<sup>5</sup> Лаурина, Пушкарёв, 1983. С. 318, 319. Ил. 173.

#### *Литература*

Лаурина, 1968. С. 145, 146, 153, 169, 178. Ил. с. 152, 156; Косцова, 1992. С. 374 (упоминание).

## 37. Архангел Михаил. Из деисусного чина

Первая половина XVI в.  
Новгород. Провинция  
126 × 49  
КП 160

*Происхождение.* Поступила из ленинградского Музея истории религии и атеизма в 1965 г.

*Реставрация.* Пробное раскрытие на одеяниях и крыле архангела в левой части иконы.



Частичное (без довыборки поздних слоев) раскрытие на лице, верхней части фигуры и на правой ступне архангела.

*Основа.* Две липовые доски, две врезные несквозные односторонние шпонки. Следы термической обработки (для ускоренного просушивания древесины?), после которой поверхность протесана повторно.

Ковчег. Паволока льняная полотняного переплетения.

*Сохранность.* Доски разошлись по стыку. Нижнее поле стесано на 3–3,5 см. Левый обрез слегка протесан для приклеивания дополнительного бруска (утраченного). Мел-

кие сколы грунта по периметру. Левкасная вставка на правом поле сверху. Потертости красочного слоя, царапины на плаще архангела. Почти полностью стерто золото нимба. Поздние записи, причем вдоль стыка досок в верхней и нижней частях иконы они лежат на грунте, перекрывающем первоначальную живопись.

*Описание.* Архангел в рост, в повороте вправо, к среднему чину. В левой руке зеркало с белильными контуром и монограммой «ІВ», в опущенной вниз правой — черно-коричневый жезл, отчеркнутый белилами. Красный холодного оттенка гиматий, с коричневыми лессировками в тенях и яркими голубоватыми высветлениями, драпирует торс, левое плечо и руку и свешивается позади. Хитон полупрозрачного сине-голубого тона, более плотного в тенях, с линейными белильными моделировками. Поруч, оплечье и подол хитона, а также сапожки охряные, моделированные разбеленной охрой наподобие ассиста, с красно-коричневой прорисовкой. Крылья землистого коричнево-зеленоватого тона, с подпапортками разбеленного малиново-розового тона. Торк серо-голубой.

Рисунок несколько угловат. На гиматии эффект красочного перелива — от мягких, как бы матовых тонов в тенях к резко контрастному сочетанию холодноватой киноварной прокладки с энергично, как бы случайно брошенными белильными мазками. Блики, с ощутимой подкраской голубым, создают эффект скользящего света.

Лик широкий, с низким лбом, большими широко расставленными глазами, узким прямым носом, крупными ртом и подбородком. Охрение оранжеватое по коричневато-оливковому санкирю, с едва заметной поддурмянкой. Редкие белильные движки, положенные по форме, прикрыты жидкой охрой. Описи коричневые. Волосы каштановые, прорисованные охрой, с темно-коричневыми обводками прядей.

Нимб золотой, с широкой коричневой и узкой белой обводками. Фон и поля — разбеленная охра, опушь по периметру несколько более темного тона. Киноварная надпись в верхних углах средника: **ΑΡΧΑ[ ] ΜΗ//ΧΑ[ ]**.

Позем зеленый в две ступени, нижняя темнее верхней.

*Иконография.* См. кат. № 33, *Иконография.*

*Датировка и атрибуция.* Тип лика архангела, с крупными глазами, прямым носом, плотно сжатыми губами, несколько массивными чертами в целом, имеет широкий круг аналогий в произведениях живописи конца XV — первой половины XVI в., происходящих из земель, находившихся в сфере воздействия новгородской художественной традиции. Близкими чертами наделен, например, лик Богоматери на иконе «Богоматерь Одигитрия» из часовни в дер. Кинерма Пряжинского района Карелии (Приладожье), которая датируется концом XV — началом XVI в. (Музей искусств Карелии)<sup>1</sup>, но, скорее, была написана в начале XVI в. Пропорции лика архангела, с укрупненной нижней частью, с несколько угловато очерченным подбородком, напоминают о ликах святых в деисусном чине из часовни дер. Пулозеро Беломорского района Карелии первой трети XVI в. (Музей искусств Карелии)<sup>2</sup>, но подчеркнутая тень под нижней губой архангела делает его более экспрессивным.

Общую выразительность сообщает иконе ее колорит, с переливами цвета от одной части гиматия к другой и от подложки к высветлениям, активно подкрашенным голубым тоном. Близкое решение можно видеть не только на иконе архангела Михаила из упомянутого деисуса, но и, прежде всего, на Царских вратах из коллекции князя А. А. Ширинского-Шихматова (кат. № 36). Эти произведения сходны как сочетаниями, так и плотностью тонов, по отдельности как бы несколько замутненных, но в целом — сияющих. В них одинаково определены цветовые контрасты, одинаково энергична работа кистью. Вероятно, икона «Архангел Михаил» и данные Царские врата близки друг к другу и по времени изготовления.

*В. М. Сорокатый*

<sup>1</sup> *Гиппенрейтер, Платонов*, 1994. С. 112. Ил. 43.

<sup>2</sup> Там же. С. 112. Ил. 44–50.

*Публикуется впервые.*

### 38. Иаков брат Божий, Косма и Дамиан



Вторая четверть XVI в.

Новгород

85 × 65

КП 2345

*Происхождение.* Поступила из ленинградского Музея истории религии и атеизма в 1965 г.

*Реставрация.* Раскрыта в 1966 г. А. В. Кириковым.

*Основа.* Доска липовая из двух частей, две врезные встречные несквозные шпонки.

*Сохранность.* Тонированные реставрационные вставки на полях и вдоль стыка досок, крупная — на нижнем поле. Уши всех персонажей и складки над переносицей Космы при реставрации прописаны темперой с прорисовкой кракелюра. Утраты на нимбах тонированы твореным золотом.

*Описание.* Фигуры фронтальные, в рост. В центре Иаков брат Божий, с длинной слегка

волнистой сужающейся книзу бородой. На нем белая фелонь с черными крестами, белый омофор с вишневыми крестами, светло-голубой подризник с «потоками» такого же цвета и зарукавьем темной золотистой охры, епитрахиль и набедренник того же тона, с красными кистями, и вишнево-коричневая обувь. Прорисовка омофора голубая, фелонь оторочена узкой красной полоской, ее изнанка — с дополнительным прозрачным слоем белил. Правой рукой Иаков двуперстно благословляет, в левой, покрытой фелонью и омофором, держит закрытый кодекс, с золотистым переплетом, красным обрезаем и коричневыми застежками. Слева от Иакова — Косма, справа — Дамиан, «средовеки», с впалыми щеками и короткими бородками. Каждый — в двух хитонах, длинном с узкими рукавами и коротком, до бедер, с широкими рукавами, и в гиматии, драпирующем левое плечо, покрывающем узкой складкой правое плечо и свисающем сзади с правой стороны фигуры; на ногах золотистые сапоги. Правой рукой, в двуперстии, держат по белой ложечке, левой, покрытой складками гиматиев, — по золотистому ковчезцу кубической формы. Почти одинаковые по рисунку, фигуры различаются раскладкой красок: короткий хитон Космы и длинный Дамиана написаны желтой охрой с голубоватыми высветлениями, прозрачными голубыми тенями и голубым рисунком складок; длинный хитон Космы и гиматий Дамиана — голубые с белильными высветлениями и темно-голубыми тенями и рисунком; гиматий Космы и короткий хитон Дамиана — киноварные с коричневым рисунком. Зарукавья, оплечья и подола хитонов золотистые, с тенями и обводками цвета красной охры и имитацией ассиста крупными штрихами охры в смеси с аурипигментом. Так же украшены епитрахиль и набедренник Иакова, крышка его кодекса, ковчезцы и сапоги мучеников. Кроме того, на подолах хитонов, оттененных голубым тоном, проложены прозрачные голубые же тени.

Фигуры естественных пропорций. Контур плавные, моделировки спрямленные, кристаллоподобные.

Лики с некрупными чертами, нарисованы почти одинаково: на висках зальсины, щеки впалые, носы слегка изогнутые. Санкирь тем-

но-оливковый. Охрение плавью, массивным слоем оранжеватого оттенка, оставляющим открытой небольшую поверхность санкиря. Движки по форме, некрупные и неконтрастные, слегка прикрытые охрой. Подрумянки киноварные, едва различимые на оранжеватой охре. Завершающий рисунок исполнен вишневым тоном, который выглядит коричневым там, где он перекрывает охрение. Прически и бороды написаны по коричневой прокладке, у Иакова — белилами, у Космы и Дамиана — охрой, причем у первого из них она положена более плотным слоем, чем у второго.

Позем темно-зеленый, фон — разбеленная охра. Нимбы — золото очень желтого оттенка, с двуцветными обводками, широкой черной изнутри и узкой белой снаружи. Опушь красная.

Написи киноварные:

О АГИ.//Ω//С КОЗМА. О АГИ.//Ω//С  
 ИАКОВЪ БРАТЬ ГНЬ ПО ПЛОТ. О АГИ.//Ω//  
 С ДАМИАНЪ.

*Иконография.* Памятник принадлежит к числу широко распространенных в новгородском искусстве XV–XVI вв. икон избранных святых<sup>1</sup>, для которых были обычными как изображения Иакова епископа Иерусалимского, так и мучеников, врачей-безмездников Космы и Дамиана<sup>2</sup>.

В Новгороде к середине XVI в. насчитывалось не менее девяти престолов, посвященных Косме и Дамиану<sup>3</sup>. На публикуемом памятнике святые изображены «средовеками», с одинаковыми небольшими бородками, — так же, как на двусторонней новгородской таблетке конца XV в. из софийской серии (ГТГ)<sup>4</sup>, фиксирующей сложившуюся к тому времени местную традицию. Почти совпадает на них и рисунок одеяний святых. Какая пара святых, носивших эти имена, из Рима (память 1 июля), Малой Азии (1 ноября) или Аравии (17 октября) изображена на данных памятниках, с точностью решить невозможно, поскольку в русском искусстве представленный данной иконой извод, как равно — извод с безбородым Дамианом, связывался со всеми этими датами<sup>5</sup>.

Иаков Иерусалимский на издаваемом памятнике одет так же, как на новгородских иконах второй половины XV в., где он изображен



на одной с Флором и Лавром, и на другой, конца XV — начала XVI в., где он представлен с Николой и Игнатием Богоносцем (обе — ГРМ) <sup>6</sup>. Единственное отличие: здесь фелонь святителя крестчатая, на сравниваемых иконах — однотонная.

Согласно новозаветному преданию, Иаков, один из 70 апостолов, ставший первым иерусалимским епископом, приходился братом Иисусу Христу по плоти (Мк. 6: 3; Галат. 1: 19). В византийском искусстве Иаков брат Божий (или Праведный) изображается в числе чтимых отцов церкви. Как автор первой литургии, содержавшей заупокойные службы, и автор послания, в котором говорится об исцеляющей силе молитвы (Иак. 5: 14–16), он с древних времен почитался еще и в качестве целителя <sup>7</sup>. О таком же оттенке его культа в Новгороде свидетельствует Чиновник Софийского собора: святому молились об избавлении от эпидемий. К посвященному ему храму на Добрыне улице ежегодно 23 октября, на его память, совершались крестные ходы из Софийского собора, где хранились его мощи <sup>8</sup>. Другая Яковлевская церковь, на Яковлеве улице, находилась недалеко от двух Козмодемьянских церквей — на Козмодемьяне и на Холопьево улицах. Таким образом, если был прав архимандрит Макарий, считавший ее посвященной также Иакову брату Господню <sup>9</sup>, то и сама новгородская топография давала повод к объединению образа этого святого с образами Космы и Дамиана.

Кроме того, соединение их на одной иконе напоминает о таблетке из софийской серии конца XV в., на которой Косма и Дамиан изображены вместе с Иаковом Перским (ГТГ), — последний, как и Иаков Иерусалимский, наделялся функцией целителя. Данное сопоставление оттеняет предлагаемую интерпретацию содержания издаваемой иконы еще одним штрихом, подтверждая предположение о том, что в средневековом Новгороде культы разных святых по имени Иаков воспринимались как тесно между собой связанные и даже отчасти друг друга заменяющие <sup>10</sup>.

*Датировка и атрибуция.* Памятник неизменно оценивается как новгородский. При первой публикации датировался первой половиной XVI в. [Иванова, 1968, ил. 49–52].

А. А. Салтыков отметил, что в этих пределах икона написана ближе к середине столетия. Н. А. Барская и В. Н. Сергеев, принимая датировку первой половиной XVI в., указали на сходство личного письма этой иконы и иконы «Воскресение» из Карельского Сельца (*кат. № 39*), возникновение которой они относят к 1530–1540-м гг. В фундаментальной монографии о новгородской иконописи XV в. памятник привлекается в качестве вспомогательного материала с широкой датировкой — XVI в. [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, 281, ил. с. 280]. В каталогах выставок икона датируется первой половиной XVI в. [XVI–XVII századi orosz festészet, 1980, № 16; Altrussische Malerei, 1982, № 17, 8; Antiche icone, 1985, № 16; Icone Russe, 1989, № 13, 51, tab. 24.], первой половиной XVI в. [Capodopere, 1983, № 18], второй половиной XVI в. [Ἡ Παλαιόρωσική τέχνη, 1988, № 5] и второй четвертью столетия [Uit het hart van Rusland, 1999, № 38].

В рисунке фигур и построении формы живопись иконы сохраняет преемственную связь со стилем таких более ранних новгородских памятников, как например, таблетки с изображениями святых из софийской серии конца XV в. (НГИИМЗ, ГТГ, ГРМ, Дом-музей П. Д. Корина) или икона «Кирилл и Афанасий Александрийские и Леонтий Ростовский» начала XVI в. из Кириллова монастыря близ Новгорода (НГИИМЗ) <sup>11</sup>. Но острая графичность моделировок, некоторая жесткость силуэтных линий, уплотненность красок, особенно на красных и голубых одеяниях, золотисто-охряных деталях и зеленом поземе, находят аналогии в иконах, созданных не ранее 1520-х гг., например, в денусном чине первой трети столетия из погоста Юковичи (ГРМ) <sup>12</sup>.

Выражением замкнутой сосредоточенности и строением ликов персонажей издаваемая икона близка к двум новгородским иконам «Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре» (ГТГ). Хотя их и принято относить к началу XVI в. <sup>13</sup>, их стиль убеждает в том, что они возникли не ранее второй четверти столетия. Они сопоставимы, например, с миниатюрами Космографии Козьмы Индикоплова (РГБ). Последние, как и сама рукопись, обычно датируются 1535 г. и связываются с крутом ху-

дожественных произведений, создание которых было инициировано новгородским архиепископом Макарием (с 1542 г. — московским митрополитом). Вместе с тем А. Н. Свириным справедливо считал этот памятник «одним из самых выдающихся произведений русского книжного искусства середины XVI в.»<sup>14</sup>.

Своей красноватостью и массивностью слоевичное письмо изучаемой иконы напоминает иконы 1520—1530-х гг.: «Богоматерь Одигитрия Грузинская» 1523 г. (ГРМ)<sup>15</sup>, двустороннюю — «Богоматерь Знамение (Достойно есть)» и «Никола Чудотворец» 1531 г. из часовни близ Машеозерского монастыря под Петрозаводском (нынешнее местонахождение неизвестно)<sup>16</sup> и «Богоматерь Иерусалимская» (кат. № 34). Но еще явственнее ее сходство с иконами более развитого стиля XVI в., например, «Богоматерь Грузинская» первой половины столетия из дер. Бор Маловишерского района Ленинградской области или «Богоматерь Одигитрия» 1543 г. из с. Быстрокурье Холмогорского района Архангельской области (обе — ГРМ)<sup>17</sup>, — общими оказываются и подчеркнутая линейность моделирующей системы, и плотность охрения личного, сильно перекрывающего санкирь, с тонкими суховато положенными движками. Их сближает и некоторая упрощенность художественного языка, проявляющаяся в открытой декоративности и напряженности красочных сочетаний (ср. с иконой из Бора), в акцентированности контуров. Стиль иконы ЦМиАР указывает на ее исполнение во второй четверти XVI в., в этих рамках — ближе к середине столетия.

Вероятно, как и две последние богородичные иконы, икона ЦМиАР происходит из периферийных новгородских земель. Свойственное ей сочетание прозрачности холодных тонов с разбеленностью охряного фона встречается в более ранних памятниках, происходящих из южных новгородских земель, близких к тверским землям, например в «Зачатии Иоанна Предтечи» из с. Новокотово (кат. № 29) и в Царских вратах из с. Кострицы (кат. № 31). Однако имеющихся знаний недостаточно для суждения о существовании на этих территориях в позднем XV — первой половине XVI в. определенной местной тра-

диции. Не исключено, что иконы, подобные изучаемой, создавались в самом Новгороде.

*В. М. Сорокатый*

- 1 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, № 25, 38, 42, 49, 50, 53, 62. С. 242, 243, 263, 267—269, 279—282, 286, 287, 299, 300. См. также: Лаурина, Пушкарев, 1983. С. 308. Ил. 134.
- 2 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, № 50, 53. С. 280—282, 286, 287. См. также новгородскую икону второй половины XV в. «Параскева Пятница, Козма и Дамиан с Богоматерью Знамение» (СИХМЗ); Воронцова, 1996. С. 10. Ил. 2.
- 3 Макарий, 1860. Ч. 1. С. 217, 224, 387, 487, 492, 651, 653; Ч. 2. С. 217, 354. О культе Космы и Дамиана в Новгороде см. также: Декоративно-прикладное искусство Новгорода, 1996. С. 238.
- 4 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, № 63. С. 301, 318.
- 5 Смирнова, 1978 (А). С. 279, 280; Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, № 63. С. 318.
- 6 Там же. № 50, 53.
- 7 Kazhdan, Maguir, 1993. P. 16, 17.
- 8 Голубцов, 1899. С. 44, 45.
- 9 Макарий, 1860. Ч. 1. С. 97.
- 10 Янин, 1988. Прилож. С. 236, 237.
- 11 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982, № 62. С. 299, 300. Ил. с. 504.
- 12 Лаурина, Пушкарев, 1982. С. 309. Ил. 135—137, 139, 140. О датировке этих икон см.: кат. № 33. Примеч. 8.
- 13 Лаурина, Пушкарев, 1982. С. 318. Ил. 171, 172.
- 14 Свириным, 1950. Ил. с. 87—93, особенно с. 87—89, 92, 93; Свириным, 1964. С. 119—121. Ил. с. 252—254. См. также: Сорокатый, 1997. С. 300.
- 15 Реставрация музейных ценностей, 1985. Т. 1. С. 93. Ил. 91. С. 56; «Пречистому образу Твоему...», 1995. С. 196. Ил. 119.
- 16 Smitnova, Yamschikov, 1974. P. 12. II. 12, 13; Лаурина, Пушкарев, 1982. С. 325. Ил. 200.
- 17 Лаурина, Пушкарев, 1982. С. 322, 325. С. 322, 325. Ил. 186, 199.

#### *Выставки*

1980 Будапешт; 1982 Берлин; 1983 Бухарест; 1985 Флоренция; 1988 Афины; 1989 Генуя; 1999 Утрехт.

#### *Литература*

Иванова, 1968. Ил. 49—52; Салтыков, 1981. С. 33, 34, 248. Ил. 103; Барская, Сергеев, 1984. С. 279; Смир-

нова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 281. Ил. с. 280; XVI–XVII századi orosz festészet, 1980. № 16; Altrussische Malerei, 1982. № 17. S. 8; Capodopere, 1983. № 18. II. p. 25; Antiche icone, 1985. T. 16; Η Παλαερωσική τέχνη, 1988. № 5; Icone Russe, 1989. № 13. P. 51. T. 24; Uit het hart van Rusland, 1999. № 38.

### 39. Воскресение Христово (Сошествие во ад)



Вторая четверть — середина XVI в.  
Новгород — Верхнее Поволжье  
112 × 87,5  
КП 1755

*Происхождение.* Одинаковое с иконами «Спас» и «Апостол Петр» (кат. № 20). Вместе с данными иконами входила в состав иконостаса, по-видимому, перенесенного в Карельское Сельцо из неизвестного места не ранее XVII в., при переселении карел в новгородские и тверские земли. Вероятно, была храмовым образом Воскресенской, позднее Казанской, церкви Карельского Сельца Удомельского района Тверской области.

*Реставрация.* И. В. Ватагина в 1973 г. в реставрационной мастерской Музея удалила потемневшее покрытие и частичные прописи.

*Основа.* Доска липовая из трех частей, две врезные встречные липовые шпонки. Неглубокий ковчег.

*Сохранность.* Трещина по правому стыку досок. Поздний тонированный темперой грунт на нижнем поле. Реставрационные вставки на лике Аарона, мелкие тонированные выпалы красочного слоя. Потертости золота на нимбах, ассиста на одеждах Христа. По мнению И. В. Ватагиной, голубой цвет мандорлы у нимба Христа является первоначальным, на остальной ее поверхности краски стали темнее и прозрачнее в результате перерождения.

*Описание.* В центре Спаситель в славе, попирающий ногами скрещенные створы врат ада и обращенный влево к восстающему из гроба Адаму, которого он держит за руку. В левой руке Христа свиток. Справа, почти симметрично Адаму — коленопреклоненная Ева, протягивающая покровенные руки к Христу. Фигуры Христа, Адама и Евы образуют композиционный треугольник. Над Адамом обращенный друг к другу пророки Давид в венце с круглым верхом и Соломон в зубчатой короне. Выше — Иоанн Предтеча, правая рука в жесте именованности, в левой держит свиток. Левее Иоанна — молодой пророк, вероятно, Даниил. Над Евой — пророк Моисей с прямоугольными коричневыми скрижалями в руках, обращенный к Авелю, изображенному в милоти и шапке с меховой оторочкой, с посохом в обращенной к груди правой руке; между ними видна голова пророка Аарона, за ним части ликов пророков и праведников. Одежды и их окраска традиционные. Все предстоящие с нимбами.

Фигуры укрупненные, с округляющимися абрисами, со сравнительно небольшими головами и узкими маленькими ладонями. Лики с характерными вогнутыми контурами, лбы выпуклые, большие глаза поставлены близко к переносице, надбровные дуги крутые и широ-

кие. Личное моделировано по оливковому санкирию мазками розовой охры, с легкой подрумянкой, короткие и тонкие белильные оживки положены по форме, описи коричневые. Зрачки круглые, черные. Форма в целом строится очень обобщенно, крупными массами.

Письмо доличного легкое и свободное, уже в первоначальной раскладке полупрозрачных красок достигнуто их активное звучание. Сочетаются в основном различные оттенки охры, зеленые и коричневые тона, киноварь. Охряные хитон и гиматий Христа с уплотнениями той же охры в тенях прорисованы красно-коричневыми линиями складок. Ассист (двойник) образует крупные площадки на выпуклостях и исходит пучками из углов складок. Травянисто-зеленые гиматий Адама и хитон Соломона, сине-зеленые хитон Адама и плащ Соломона, оливково-зеленый гиматий Иоанна Предтечи проработаны жидко положенными широкими высветлениями, сначала «в тон» зеленоватыми, затем чистыми белилами. Милоть Авеля — по зеленому тону сине-зелеными прядями, с белой прорисовкой. Моисей в сине-зеленом хитоне и коричневом гиматии с легким лиловым оттенком. Того же цвета гробы праотцев. Свешивающиеся складки подчеркнута заостренной формы. Контрастно выделяются красный плащ Евы, киноварные пятна одежда и головных уборов. Круглая сине-зеленая мандорла Спасителя состоит из трех концентрических кругов с золотыми звездами, различно орнаментированных. На руках и ногах Христа стигматы в виде киноварных точек.

Горки с нависающими отрогами и многочисленными уступами написаны по светло-оливковой основе, с красноватыми притенениями, коричневыми описями, голубоватыми мелкими лешадками, с волнистыми линиями между ними. Фон — оранжеватая охра. Нимбы золотые. Надписи на фоне, перекрестья и буквы на нимбе киноварные. Верхнее поле с широкой красной и узкой коричневой опушкой, боковые — с узкой красной.

ВЪ РНИЕ. ГĀ. НАШЕГО. ІГ. ХĀ

ІГ ХГ О ТУН ИВАН

*Иконография.* В основе — прообразовательные тексты Ветхого и Нового Заветов,

апокрифическое Евангелие Никодима, святоотеческие толкования Епифания Кипрского, Евсевия Александрийского и других, богослужебные тексты Великой Субботы и Недели Пасхи.

Представленный рассматриваемой иконой иконографический тип с изображением Адама и Евы по сторонам от Христа, обращенного к Адаму, становится распространенным в палеологовское время. Слева за Адамом чаще всего Иоанн Предтеча и ветхозаветные цари, справа за Евой — Авель и другие праведники. В новгородской живописи данный тип представлен рядом памятников иконописи конца XIV (или начала XV в.) из Тихвина (ГРМ) <sup>1</sup>, второй половины XV в. из праздничного ряда иконостаса церкви Успения на Волотовом поле (НГИАМЗ) <sup>2</sup>, начала XVI в. из собрания Музея икон Реклингхаузен (ФРГ) <sup>3</sup> и примыкающей к новгородской художественной традиции иконой первой половины XVI в. из Георгиевской церкви с. Хотеново близ Каргополя (ГРМ) <sup>4</sup>. Данный тип известен и в Москве — икона начала XV в. из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (Музей-заповедник «Московский Кремль») <sup>5</sup>.

С середины XVI в. в обоих художественных центрах преобладает иконографический вариант, ранним примером которого является московская икона конца XIV в. из Коломны (ГТГ) <sup>6</sup>, — с изображением Христа, подающего правую руку Адаму, левую — Еве. В Новгороде он представлен иконами из праздничных рядов иконостасов: середины XVI в. из Спасо-Нередицкого монастыря, 1558 г. из церкви Петра и Павла в Кожевниках, 1560-х годов из Рождественского собора Антониева монастыря (НГИАМЗ) <sup>7</sup>, в Москве — иконой 1560 г. из праздничного ряда иконостаса придела Собор Архангела Гавриила Благовещенского собора Московского Кремля (Музей-заповедник «Московский Кремль») <sup>8</sup>. Популярен этот тип и в провинциях, о чем свидетельствует икона «Воскресение, с праздниками и избранными святыми» второй четверти — середины столетия из Сольвычегодска (Архангельский музей) <sup>9</sup>.

На этом фоне иконографический вариант памятника из Карельского Сельца может быть оценен как несколько запоздалый. Но такой

вывод был бы преждевременным, о чем свидетельствуют памятники иконописи Пскова, где в продолжение XVI в. извод с изображением Христа, обращенного влево, в сторону Адама<sup>10</sup>, существовал параллельно с вариантом, восходящим к иконам из местных рядов псковских иконостасов XIV–XV вв.<sup>11</sup>, с Христом, подающим руки Адаму и Еве, изображаемым по сторонам от него<sup>12</sup>.

Мандорла круглой формы очень популярна в русской иконографии Воскресения Христова со второй половины XV в. На это указывают приведенные выше примеры из искусства XV–XVI вв., за исключением некоторых псковских икон XVI в., следующих устойчивой местной традиции изображения миндалевидной мандорлы<sup>13</sup>.

Аналогией такой детали издаваемой иконы, как наличие нимбов у всех действующих лиц, является композиция «Воскресение» из росписи церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода 1363 г., где подавляющая часть персонажей имеет нимбы<sup>14</sup>. В псковской живописи, по наблюдению Н. Н. Чугреевой, эта подробность с XV в. становится постоянной<sup>15</sup>.

Иконография не дает надежных оснований для отнесения памятника к определенному художественному кругу. Тем не менее, отметим, что ближайшей аналогией является упомянутая икона «Воскресение» из с. Хотеново Каргопольского района, хотя композиция последней включает сцену избияния ангелами бесов в аду.

*Датировка и атрибуция.* Икона «Воскресение», как установила Н. Н. Чугреева, была частью иконостасного комплекса, единого с деисусными иконами «Спас в силах» и «Апостол Петр» (кат. № 20). На это указывают идентичность обработки и устройства их досок и использование одних и тех же красителей.

В первых изданиях иконы она упоминалась с датировкой XVI в. [Логинова, 1975, ил. с. 19; Сергеев, 1977, 263]. А. А. Салтыков датировал ее серединой XVI в., Н. А. Барская и В. Н. Сергеев — 1530–1540-ми годами, определили ее стиль как «новгородско-московский». К московским признакам они отнесли пропорции фигур и рационально построенную, почти симметричную композицию, к

новгородским — «традиционный подбор цветов» (красного, зеленого, желтого) и пластичность личного письма, близкого, по их мнению, к личному на иконе «Косма, Дамиан и Иаков» (кат. № 38).

Прозрачность красок, свобода и подвижность письма позволяют связывать памятник с искусством первой половины XVI в. В композиции, рисунке фигур и трактовке формы икона обнаруживает близость к «Воскресению» первой половины XVI в. из с. Хотеново в Каргополье<sup>16</sup>. Однако пространство иконы ЦМиАР плотнее заполнено фигурами персонажей, а краски менее прозрачны, что указывает на несколько более позднее время ее возникновения. В личном письме отчетливо выражено стремление вывить общую тональность, сгладив контрасты между санктинной подложкой и охрением как по светлоте, так и по цветовому тону. В данном отношении икона близка к «Вознесению» 1543 г. из Кириллова монастыря близ Новгорода (НГИАМЗ)<sup>17</sup> и, в меньшей степени, к таким новгородским произведениям 1540-х годов, как сохранившаяся в виде фрагментов икона «Великомученик Георгий, в житии», вероятно, также 1543 г., и «Сергий Радонежский, Никола Чудотворец, апостол Иродион и Варлаам Хутынский, с житием Николы» из Александро-Свирского монастыря (обе — ГРМ)<sup>18</sup>. Укрупненность ритма, напряженность построения композиции, словно пронизанной мощным волнообразным движением, которое в значительной степени определяет выразительность целого, изучаемый памятник сродни храмовой иконе «Преображение» из собора Спасо-Нередицкого монастыря (НГИАМЗ)<sup>19</sup>, которое мы относим к 1540-м годам на основании ее стили и сведений о пожаре, случившемся тогда в этом монастыре<sup>20</sup>. В «Вознесении» 1543 г. публикуемую икону напоминает также рисунок предплечий и кистей рук, как бы бескостных, лишенных структурной основы.

Характером экспрессии образов, проявляющейся в своеобразной «страстности» взглядов и «волевым» рисунке ликов, имеющих подчас необычно сильно вогнутые контуры, памятник заставляет вспомнить о трехстворчатом складне с изображением Деисуса, относимом к искусству Пскова и датируемом первой половиной XVI в.<sup>21</sup> Редкая форма голов-

ных уборов двух персонажей из правой части данного Деисуса тоже имеет аналогию в изучаемой иконе.

Приведенные примеры подтверждают связи между памятником из Карельского Сельца и искусством русского Северо-Запада. Но как эти связи, так и данное определение региона имеют слишком общий характер. От несомненно новгородских произведений «Воскресение» отличают безразличие мастера к выявлению контраста в цветовом тоне соседних красочных пятен, который для живописи Новгорода всегда был принципиально важен<sup>22</sup>. Напротив, этот мастер разрабатывает тему родственных тонов, соединяя зеленые и голубые в одеяниях левой группы действующих лиц и добиваясь слитного звучания данных тонов во всей композиции. Отчетливо отделяя от окружения золотистое пятно одеяний Христа, он не делает различий в тоне гиматия и хитона.

Близкими качествами обладает колорит ряда произведений, возникших далеко от Новгорода и Пскова, например, икона «Флор и Лавр» первой половины XVI в. из окрестностей Череповца (Череповецкий музей)<sup>23</sup>, с которой памятник из Карельского Сельца роднят также пропорции и рисунок фигур, моделировка формы крупными массами, полупрозрачными слоями краски, положенными широко и свободно. Определенным стилевым сходством с нею обладают также иконы деисусного чина из Покровской Долгослободской церкви близ Череповца (Череповецкий музей)<sup>24</sup>. В пределах общей композиции этого «Деисуса» проводятся наблюдаемые в ней принципы работы цветом — последовательное сближение родственных тонов, направленное на выявление в каждой их группе (голубых, красных и красно-коричневых, желтых) общей составляющей. Близок и рисунок силуэтов, особенно Христа из «Воскресения» и апостола Павла из «Деисуса». Внешняя экспрессия, ярко выраженная в рисунке рук и ног, в «Деисусе» выглядит чрезмерной по сравнению с рассматриваемым памятником. Определенный тверской акцент, присутствующий как в колорите, так и в графичности моделировок череповецкого «Деисуса»<sup>25</sup>, заметен, хотя и в меньшей степени, в иконе из Карельского Сельца.

Если датировка памятника 1530–1540-ми (скорее 1540-ми) годами представляется надежной, то его атрибуция определенному художественному центру чрезвычайно затруднительна. Его существенное стилистическое сходство с «Воскресением» из Хотеново в Каргополье могло бы быть использовано для отнесения обоих произведений к одному и тому же художественному кругу. Но хотя памятник из Каргополя и издается в ряду провинциальных новгородских икон, он одновременно определяется как вологодское произведение<sup>26</sup> — на основании стиля, связывающего его с художественной средой северной провинции Новгорода, которая выработала свой, отличающийся от новгородского художественный язык. Тверских акцентов в стиле иконы из Карельского Сельца недостаточно для отнесения ее к искусству Твери, а характер ее сходства с возникшим в районе современного Череповца, вероятно, в 1530–1540-е годы «Деисусом» не может оцениваться как свидетельство прямых контактов ее мастера со сложившимся к тому времени в Нижнем Пошехонье местным художественным очагом. Поэтому, указывая на новгородский компонент в стиле памятника, мы даем второе определение, «Верхнее Поволжье», имея в виду значительную территорию, от примыкающего к Поволжью бассейна озера Мстино, дающего начало р. Мста, — через земли бывшего Тверского княжества — до течения р. Шексна, соединяющей Волгу с Белозерьем. Это определение помогает, не претендуя на обозначение нового, прежде неизвестного художественного очага, очертить ту территорию, где на начальном этапе существования единого Русского государства осуществлялось отраженное в ее стиле взаимодействие различных художественных традиций и где в ходе этого процесса возникали новые художественные идеи. Вместе с тем, это определение не противоречит сделанным нами указаниям на связи между ее стилем и художественной культурой конкретно локализуемых регионов.

*В. М. Сорокатый*

<sup>1</sup> Смирнова, 1976. № 26. С. 236–238. Ил. с. 344, 345. Высветленный колорит, характер рисунка и моделировки формы позволяет датировать эту икону первой четвертью XVI в.

- 2 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 30. С. 249–252. Ил. с. 447.
- 3 *Haustein-Bartsch*, 1995. S. 72.
- 4 *Лаурина, Пушкарёв*, 1983. С. 323. Ил. 192; *Дурасов*, 1984. Ил. 47.
- 5 *Качалова, Маясова, Шенникова*, 1990. Ил. 145.
- 6 *Смирнова*, 1988. Ил. с. 169.
- 7 О первой иконе см.: *Гордиенко*, 1980. Ил. с. 169. Вторая икона не издана. О третьей иконе: *Трифопова*, 1988. Б. п.
- 8 *Качалова, Маясова, Шенникова*, 1990. Ил. 215.
- 9 *Барламова*, 1994. Репр. 20.
- 10 См. иконы из праздничных рядов иконостасов: Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 67, 80, 91, 111, 123, — и композицию «Воскресение» в составе «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора Московского Кремля (Музей-заповедник «Московский Кремль»): *Качалова, Маясова, Шенникова*, 1990. Ил. 119.
- 11 *Шалина*, 1994. С. 230–264.
- 12 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. Ил. 72, 101, 144, 146.
- 13 Там же. Ил. 72, 144.
- 14 *Лифшиц*, 1987. Ил. 73.
- 15 *Николаева*, 1977. № 31. Репр.
- 16 См. примеч. 4.
- 17 *Лаурина, Пушкарёв*, 1983. С. 334. Ил. 203.
- 18 См.: *Сорокатый*, 1997. С. 301, 302 (здесь же — литература об этих иконах).
- 19 *Лаурина, Пушкарёв*, 1983. С. 327. Ил. 177 (икона датирована первой половиной или серединой XVI в.).
- 20 В пожаре 1543 г. сгорел «верх» соборной церкви и погибла деревянная трапезная Троицкая церковь (ПСРЛ. Т. 3. С. 150; Т. 30. С. 149). Последствия пожара были устранены к ноябрю 1546 г., когда был освящен новый трапезный храм (ПСРЛ. Т. 3. С. 152; Т. 30. С. 149).
- 21 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. С. 302. Ил. 43–45. Стиль этого памятника указывает на создание его не ранее 1530–1540-х годов.
- 22 Новгородский мастер подчеркивает не сходство, а контраст между соседними пятнами цвета, даже когда пользуется в основном графическими средствами моделировки. Ср. живопись одеяний на иконе из Карельского Сельца и на фигуре Иосифа в новгородской иконе «Снятие со креста» из коллекции банка Амброзиано, Венеция. См.: *L'Immagine dello Spirito*, 1996. № 3. P. 78. II. p. 79, 81 (здесь икона датируется 1480–1490-ми годами).

- 23 *Рыбаков*, 1981. Ил. после с. 110.
- 24 Изданы иконы: «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел». См.: *Клюкова*, 1991. № 18–23.
- 25 *Рыбаков*, 1981. С. 115.
- 26 *Лаурина, Пушкарёв*, 1983. С. 331. Ил. 192.

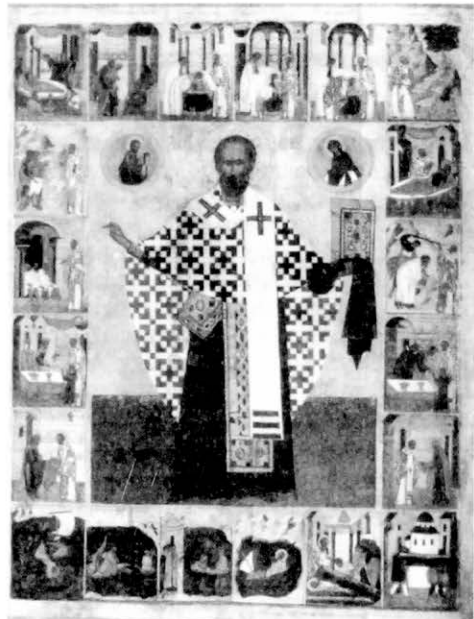
#### Выставки

1978 Москва; 1982 Берлин; 1983 Бухарест; 1984–1985 Флоренция.

#### Литература

*Логина*, 1975. Ил. с. 19; *Салтыков*, 1981. С. 34, 248. Ил. 97, 98; *Сергеев*, 1982. С. 83–88; *Altrussische Malerei*, 1982. № 16; *Capodopere*, 1983. № 15; *Барская, Сергеев*, 1984. С. 281.

## 40. Никола Чудотворец с 20 клеймами жития



1551–1552 гг.  
Новгород  
150 × 112  
КП 187

*Происхождение.* Поступила в 1965 г. из ленинградского Музея истории религии и атеизма. По сведениям, полученным от частного лица, происходит из Тверской старообрядческой общины Москвы [Салтыков, 1981, 249], чему не противоречит принятая в старообрядческой среде форма имени святого в имеющихся на иконе надписях XIX в.: «Никола» и «Николае», а также декоративная вязь надписи с его именем в среднике.

На место возникновения иконы указывает надпись на ее нижнем поле:

«[НА?] ПИСАНА СЕИ СЪТЪИ ШБРА<sup>3</sup>  
НИКОЛЫ ЧУДОТВОРЦА ПРИ  
БЛАГОВЕРНОМЪ ЦРЕ | ЪЪ КНАЗЕ ИВАНЕ  
ВАСИЛЬЕВИЧЕ ВСЕА | ССНИ И ПРИ  
АРХИЕПИСКОПЪ ВЕЛИКАГО НОВАГО  
ГРАДА [ ] ПСКОВ | СЕРАПІОН | И ПРИ  
ИГУМЕНИ ИСАИЕ ПОВЕЛЕНІЕМЪ | ЪБ  
БЖІА ИНОКА АВРАМІА».

Несомненно, здесь назван архиепископ Серапион II (Курцов), рукоположенный на новгородскую кафедру 14 июля 1551 г. и умерший 29 октября 1552 г.<sup>1</sup> Игумен Исайя может быть отождествлен с кем-либо из одноименных новгородских игуменов середины XVI в. — с главой Отенского монастыря, известным из источника 1547 г., или с главой Сырковой пустыни, упомянутым под 1549 г.<sup>2</sup> В первой обители икона могла служить храмовым образом трапезной Никольской церкви, построенной в камне в 1464 г.<sup>3</sup> Во второй обители имелась деревянная трапезная церковь с таким же посвящением<sup>4</sup>, возникшая, вероятно, в середине XVI в., когда там активно велось строительство. Каменная Сретенско-Владимирская церковь этого монастыря была возведена известным в истории Новгорода гостем Федором Дмитриевым Сырковым в первой половине 1550-х годов, возможно, в 1552–1554 гг.<sup>5</sup> Привлекают внимание и следующие факты. В октябре 1551 г. в Новгородской земле начался мор, окончившийся только в 1552 г., из-за которого весь этот период, особенно с июля по конец 1552 г., когда болезнь свирепствовала в самом Новгороде<sup>6</sup>, был чрезвычайно неблагоприятен для строительной и любой иной деятельности<sup>7</sup>. Однако именно Ф. Сырков сделал тогда ряд богатых вкладов. После Пасхи в 1551 г. он заказал покров на гроб Ни-

киты Новгородского в придел Иоакима и Анны Софийского собора (Пасха в 1551 г. пришлось на 3 мая; см.: *Иконография*). В 1552 г. по его заказу для того же собора московский иконописец Семиян Яковлев исполнил в Москве список с чудотворной иконы Богоматери Владимирской (НГИИМЗ)<sup>8</sup>. В «своей» Сретенско-Владимирский монастырь в ноябре 1551 г. Ф. Сырков вложил Толковое Евангелие (РГБ. Ф. 445. № 37)<sup>9</sup>, а в июле 1552 г. — лицевое Евангелие апракос в драгоценном переплете (ГИМ. Муз. 334)<sup>10</sup>.

Совпадение даты создания иконы, выводимой из надписи на ее нижнем поле, со временем, когда Ф. Сырков вел строительство в Сретенско-Владимирском монастыре и делал туда вышеназванные вклады, позволяет отдать предпочтение этому монастырю как вероятному месту ее происхождения.

*Реставрация.* Домузейная.

*Основа.* Доска липовая из четырех частей, две врезные встречные шпонки. В XIX в. доски дополнительно скреплены по стыкам 12-ю ласточками. Тильная сторона проолифлена. Ковчег неглубокий. Паволока не просматривается.

*Сохранность.* Левкасные вставки на полях, особенно крупные — на левом поле. Загрунтованные отверстия от крепления металлического венца вокруг головы и нимба Николы в среднике. Красочный слой сильно потерт. Золотой фон сохранился фрагментарно. Утраты тонированы. Голубые и синие тона изменились и воспринимаются как зеленые. Надписи, а также белильные жемчужины на епитрахили, палице и окладе Евангелия — позднейшие (XIX в.).

*Описание.* В среднике Никола в рост, фронтально, в архиерейском облачении; поднятой правой рукой двуперстно благословляет, в левой руке, покрытой платом, держит Евангелие. Ноги поставлены широко, одеяния сильно расширяются книзу. Фелюнь белая с красной каемкой, орнаментированная крестами, вписанными в квадраты; на лицевой стороне орнамент черный, на изнаночной — серый. Омофор белый с золотыми крестами, вписанными в коричневые больших размеров. Так же решены три горизонтальных полосы у его



нижнего конца. Подризники и плат темно-зеленые, синеватого оттенка, с узкими спрямленными чуть голубоватыми пробелами и черной прорисовкой складок. Оклад Евангелия, епитрахиль, поруч и палица золотые, с коричнево-красными и зелеными камнями и жемчугом. Обрез Евангелия и отворот палицы киноварные с розоватым оттенком. Такой же киноварью написаны медальоны в верхних углах средника. В медальонах: слева — Христос, в коричнево-красном хитоне и темно-зеленом гиматии, правой рукой двуперстно благословляет, в левой, покрытой желто-зеленым платом, держит закрытое Евангелие с охряной крышечкой и зеленым обрезом; справа — Богоматерь, в коричнево-вишневом мафории, с белым омофором на покровенных руках; надписи твореным золотом, XIX в.: **ІС ХС: АМР** [ ] .

Черты лика Николы мелкие, правильные, выражение строгое, замкнутое. Охрение красноватое по оливковому санкирю. Письмо гладкое, с постепенными переходами от темного к светлому. Белильные движки тонкие и мелкие, поддурмянка едва заметна. Волосы написаны линиями белил голубоватого оттенка. Описи черт лица, прядей волос и бороды коричневые.

В верхней части фона красная надпись вязью XIX в.: **АГИΩС Н-И-КО ЛАН Ч-ЮАТ-ВОРЕЦ**. Поzem оливково-зеленый, с мелкими белильными крапинками вверху, отчеркнут сверху белой линией.

1	2	3	4	5	6
7					8
9					10
11					12
13					14
15	16	17	18	19	20

Клейма иконы (приводим тексты надписей):

1. Рождество Николы. **РОЖДЕСТВО  
СТАГО НИКОЛЫ.**

Никола представлен стоящим в купели.

2. Приведение во учение. **ПРИВЕДОША  
СТАГО НИКОЛА В НАОУЧЕНІЕ ГРАМОТЫ.**

3. Поставление в диаконы. **ОСТАВА** [ ]  
[ ] **ГО НИКОЛА ВО ДІАКОНЫ.**

4. Поставление в пресвитеры.  
**ПОСТАВЛЕНІЕ СТАГО НИК** [ ]  
**В ПРЕСВИТЕРЫ.**

5. Поставление в епископы.  
**ПОСТАВЛЕНІЕ СТАГО НИКОЛА ВЪ  
ЕПЪКПЫ.**

6. Посечение древа и изгнание беса из источника. **СТЫ** [ ] [ ] **ДАЕ ИЗГНА БЕСА ИЗЪ  
КАДЕЗА.**

7. Исцеление бесноватого.  
**СТЫЙ НИКОЛАЕ ИСЦЕЛИ МЪЖА  
БЕСОМЪ // ДЕРЖИМА.**

8. Явление Николы царю Константину во сне. **СТЫ НИКОЛАЕ ЯВИСА ЦРЮ  
КОНСТАНТИНУ ВО СНЕ.**

9. Явление Николы трем мужам в темнице. **СТЫ НИКОЛАЕ ЯВИСА ТРЕМЪ  
МЪЖЕМЪ // ВЪ ТЕМНИЦЫ.**

10. Избавление трех мужей от казни. **СТЫ  
НИКОЛАЕ ИЗБАВИ ТРЕХЪ МЪЖЕЙ УТ  
МЕЧА.**

11–12. Чудо об Агрикове сыне Василие.  
**СТЫЙ НИКОЛАЕ ВЗЕМ УТ ЦРЪА  
НЕВИДИМО // АГРИКОВА СНА; СТЫЙ  
НИКОЛАЕ ПОСТАВИ АГРИКУ СНА ЕГО  
СЛЪЖ** [ ] **ВШАГО ПРЕД ЦРЕМЪ ОУСТО-  
ЛА.**

13–14. Чудо о ковре. **СТЫЙ НИКОЛАЕ  
КЪПИ КОВЕРЬ ОУ МЪЖА НЕКОЕГО; СТЫЙ  
НИКОЛАЕ ПРИНЕСЕ КОВЕРЬ // ЖЕНЫ.**

15–17. Чудо о трех друзьях. **КОР** [ ] **АННИЦЫ  
ПОГРЪЗИША ТРЕХЪ ДРУЗЕЙ //  
В МОРЕ; ДВА ДРУГА НА | АМЕНИ  
ПЛЫША МОЛАЩЕ | СЪ СТОМУ  
НИКОЛЬ // И ТРЕТІИ ДРУХЪ ВСЕДЕ И  
ЧРЕВА КИТОВА И ВЫНЕСЕ МЕХЪ //  
ЗАТА; ТРИ ДРУГА ПЛЫВША КО ГРАДУ  
ВИЗАНТІИ НА КАМЕНИ.**

18. Никола спасает корабль от потопы.  
**СТЫИ НИКОЛАЕ ИЗБАВИ КОРАБ** [ ] **УТ  
ПОТОПА.**

19. Погребение Николы. **ПОГРЕБЕНІЕ  
СТАГО НИКОЛЫ.**

20. Перенесение мощей Николы из Мир Ликийских в Бари. **ПРИНЕСЕНИЕ МОЩЕЙ ИЗ МИРА ВЪ БАРЪ ГРАДЪ.**

Позади гроба — круглый башнеобразный храм.

Клейма вытянуты по вертикали, отделены друг от друга узкой полоской золотого фона. Композиции ясные, уравновешенные. Фигуры правильных пропорций, отчетливо выделяются на фоне архитектуры или пейзажа. Постройки традиционных форм, довольно массивных пропорций. Это башнеобразные и базиликальные здания, под плоскими, круглыми и двускатными кровлями, кивории над престолом. Боковые стороны зданий, как правило, значительно темнее фронтальных. На колоннах, камне в «Чуде о трех друзьях» (кл. 16 и 17), гробе Николы — белильными крапинками обозначена фактура камня. Горки, одинаково развернутые по диагонали, светло-желтые, светло-коричневые, прозрачно-зеленые, с некрупными сдвоенными белильными лещадками и постепенно сгущающимися в «глубину» красными и сине-зелеными тенями. Основные цвета иконы: белый, розовый, глуховатый красный, желтый, коричневый, зеленый, от очень светлого до черно-зеленого, в некоторых одеждах — малахитового оттенка. Очень активны темные тона, сближенные с черным, который используется в качестве необходимого компонента колорита, расширяющего диапазон как хроматических, так и ахроматических контрастов, и подчеркивающего разнообразие оттенков других цветов, особенно красного.

В личном поддумянки чуть ярче, движки положены свободнее, чем в среднике.

Фоны, нимбы и поля золотые. Опушь красная, по сторонам узкая, вверху и внизу широкая. Позднейшие надписи в клеймах и на нижнем поле вписаны в первоначальные прографленные строчки.

*Иконография.* Средник принадлежит к иконографическому варианту, известному в Новгороде с XV в.<sup>11</sup> и распространенному в XVI в. повсеместно. Состав клейм и их иконография соответствуют иконописной традиции русского Северо-Запада, Новгорода<sup>12</sup> и Пскова. С середины XVI в. там становится популярным сюжет «Чудо о трех друзьях», иллюстрируемый, кроме издаваемого памят-

ника, в новгородских иконах Николы середины XVI в. из Рождественского собора Антониева монастыря и конца XVI — начала XVII в. из г. Боровичи (обе — НГИАМЗ)<sup>13</sup>, в вероятно новгородской иконе середины XVI в. из собрания Д. В. Сироткина в Нижнем Новгороде (Нижегородский художественный музей)<sup>14</sup>, в псковских иконах середины — второй половины XVI в. неизвестного происхождения (ПГИАМЗ)<sup>15</sup> и второй половины XVI в. из церкви Варлаама Хутынского на Званице в Пскове (ГРМ)<sup>16</sup>, а также на стенках киота, по моему мнению, второй половины XVI в. (*кат. № 48*).

На анализируемой иконе сцены поставления святого в различные чины иерархии и чудеса на море объединены в горизонтальных рядах клейм. Последовательно проведено попарное сопоставление различных эпизодов одного и того же повествования (кл. 11–14). В этом отношении она близка к упомянутой иконе из собрания Д. В. Сироткина. Во многих клеймах сравниваемых икон фигуры нарисованы по одинаковым образцам («Рождество Николы», «Посещение древа и изгнание беса из источника», «Исцеление бесноватого», «Избавление трех мужей от казни», «Избавление Агрикова сына Василия от сарацинского плена», «Разбойники бросают за борт трех друзей», «Спасение трех друзей»). Данное сходство этих двух памятников подтверждает суждение Э. С. Смирновой о том, что новгородские иконники XV–XVI вв. пользовались «образцами» житийных клейм Николы<sup>17</sup>.

Изображение храма в клейме с перенесением мощей Николы, известное в среднерусской живописи со второй половины XIV в.<sup>18</sup>, не встречается на новгородских иконах до середины XVI в.

*Датировка и атрибуция.* На основании надписи на нижнем поле икона издается как новгородская, 1551–1552 гг.

Атрибуция и датировка не противоречат ее стилю. Правильно нарисованные, строгие, замкнутые лики (особенно — в среднике), их плотное непрозрачное письмо имеют широкий круг аналогий в живописи середины столетия: во фресках Благовещенского собора Московского Кремля 1547–1551 гг.<sup>19</sup> и иконах пророческого ряда его иконостаса<sup>20</sup>, иконе «Вла-

димирская Богоматерь» 1552 г. мастера Семииона Яковлева<sup>21</sup>, иконах деисусного, праздничного и пророческого чинов иконостаса Спасского собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, по-видимому, 1550-х гг. (Ярославский музей-заповедник, ГРМ)<sup>22</sup>, а на новгородской почве — в иконах праздничного ряда иконостаса из Спасо-Нередицкого монастыря<sup>23</sup> и упомянутой житийной иконе «Никола» из Антониева монастыря<sup>24</sup>.

Массивные пропорции и основательная постановка фигуры в среднике, строгий, обобщенный рисунок клейм, типы ликов и их исполнение выдают связь иконописца с тем монументализирующим направлением русского искусства середины XVI в., которое в Новгороде представлено восходящими к византийским миниатюрам XIV в. миниатюрами Соловецкого Евангелия 1551 г. (БАН. Солов. I)<sup>25</sup> и Евангелия, вложенного в 1552 г. Ф. Сырковым в Сретенско-Владимирский Сырков монастырь<sup>26</sup>. Икона ближе к миниатюрам второй из названных рукописей, несколько упрощенным по сравнению с соловецкими, представляющими более аристократический вариант искусства середины столетия.

В разреженности и ясности построения клейм, замедленности движения сказывается опора на традиции искусства первой половины XVI в. Характерная для живописи XVI в. тенденция к развитию сценического начала и усилению внешней экспрессии проявляется в памятнике в меньшей степени, чем в иконах иконостаса новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках 1558 г.<sup>27</sup>

В. М. Сорокатый

<sup>1</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 154, 155, 186, 251, 252; Т. 4. С. 309; Новгородские летописи 1879. С. 80.

<sup>2</sup> Строев, 1877. Стб. 44. Кроме того, в Синодике Сыркова монастыря 1675 г. был записан род «священноигумена Исайи», которого Макарий Миролюбов ошибочно считал родственником Ф. Д. Сыркова, в действительности же цитированный им текст этого источника (см.: Макарий, 1860. Т. 2. Примеч. 431. С. 605, 606) является перечислением нескольких родов, а не лиц из одного рода.

<sup>3</sup> Новгородские летописи, 1879. С. 275, 276; Повесть об Ионе, 1862. С. 30. Дату строительства уточнил Д. А. Петров: Петров, 1992. С. 120.

<sup>4</sup> Роспись Новгорода 1615 г., 1984. С. 323; Макарий, 1860. Т. 2. С. 605. Надежность источника подтверждается существованием в позднейшее время Никольского придела при соборной церкви монастыря (Макарий, 1860. Т. 2. С. 610).

<sup>5</sup> Петров, 1992. С. 52, 53; он же, 1994. С. 71, 72.

<sup>6</sup> ПСРЛ. Т. 3. С. 155, 186, 201, 251, 252; Т. 4. С. 308, 309; Новгородские летописи, 1879. С. 128.

<sup>7</sup> Об отсутствии в источниках упоминаний о строительстве в Новгороде в 1552 г. см.: Петров, 1992. С. 53.

<sup>8</sup> С неверной датой, 1526 г., икона опубликована И. Бенчевым (Bentchev, 1991. С. 162, 164. Abb. S. 163) и с другой ошибочной датой, 1561 г., упомянута Э. А. Гордиенко (Гордиенко, 1984. С. 218).

<sup>9</sup> Записки отдела рукописей, 1965. С. 202; Петров, 1994. С. 72, 95.

<sup>10</sup> См.: Шепкин, 1902. С. 197; Лихачев, 1906. № 768, 769 (с неверной датой — 1557 г.); Попов, 1973. С. 361, 362; Петров, 1994. С. 72, 95, 96. Uit het hart van Rusland, 1999. № 67. S. 168, 169. II. s. 169.

<sup>11</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 48.

<sup>12</sup> О сюжетном составе и иконографии житийных икон Николы в иконописи Новгорода см.: Там же; Смирнова, 1976. № 9, 13, 34, 35.

<sup>13</sup> Соответственно: Трифонова, 1988. (б. п.) (воспр. кл. «Чудо о корабельниках»); Лаурина, Пушкарёв, 1983. С. 328. Ил. 209–212.

<sup>14</sup> Розанова, 1970. Ил. 92–98 и аннотации.

<sup>15</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 137. С. 314.

<sup>16</sup> Там же. № 147. С. 316.

<sup>17</sup> Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С. 279.

<sup>18</sup> «Никола, в житии» из Коломны (ГТГ). См.: Каталог собрания ГТГ, 1995. Т. 1. № 30. С. 95, 97.

<sup>19</sup> Качалова, Маясова, Шенникова, 1990. Ил. 25, 27, 32.

<sup>20</sup> Там же. Ил. 153–160.

<sup>21</sup> См. примеч. 8.

<sup>22</sup> Ярославско-Ростовский музей, 1963. № 12, 13, 15; Попов, 1975. С. 122. Ил. 197; Масленицын, 1983. С. 22–24. Ил. 22–26. В этих изданиях возникновение икон отнесено к 1516 г., когда был освящен каменный Спасский собор. На основании стилистического сходства между ними и стенными росписями собора, исполненными в 1563–1564 гг., В. М. Сорокатый предложил датировать их тем же временем (Сорокатый, 1995).

С. 65), упустив из виду сведения о надписи, имеющейся на обороте иконы «Спас» из деисусного чина данного иконостаса: «В лето 7067 (1558/9) сий образ обложил архимандрит Арсений» (Арсений был настоятелем Спасского монастыря в 1557–1559 гг., см.: *Болотиева*, 1981. № 21), не позволяющие считать эти иконы написанными позже 1558/1559 г.

23 *Лаурина, Пушкарёв*, 1983. Ил. 195–197; *Гордиенко*, 1980. Ил. с. 167, 169.

24 *Трифонов* 1988 (б. п.).

25 См.: *Попов*, 1975. С. 359–361. Ил. с. 357. Лучшие воспр.: Русская библия, 1992. Т. 7. Ил. с. 11, 121, 188, 295.

26 См. примеч. 10.

27 *Сорокаты*, 1995. С. 63, 64; *Сорокаты*, 1997.

#### Выставки

1976–1977 Москва; 1991–1993 Москва.

#### Литература

*Куклес, Тихомирова*, 1972. С. 99. Табл. 20; *Алпатов*, 1974. Табл. 184; *Салтыков*, 1981. С. 41, 42, 249. Ил. 117, 118; *Барская, Сергеев*, 1984. С. 279.

## 41. Параскева Пятница



Третья четверть XVI в.

Новгород (?)

89 × 69

КП 2349

*Происхождение.* Поступила в 1965 г. из Ленинградского Музея истории религии и атеизма.

*Реставрация.* Раскрыта в реставрационной мастерской музея, частично — в 1960-е гг. А. В. Кириковым, окончательно — в 1987–1988 гг. Г. В. Жаренковым.

*Основа.* Доска липовая из двух частей, две врезные встречные шпонки, ковчег. В верхнем левом углу врезан брусок, являющийся первоначальной (?) вычинкой древесины.

*Сохранность.* Вставки левкаса с живописью XVIII–XIX вв. на нижнем поле и нижней части изображения, и в верхнем левом углу. Трещины по стыку досок вверху и внизу. Красочный слой потерт, почти полностью утрачено золото на нимбе и надписи с именем святой. Ассистные штрихи на поручах, изображение креста — позднейшие. Буквы на свитке частично «заправлены». На всей поверхности, кроме лика и рук, тонированные чинки с приближением к рисунку и краскам оригинала, сделанные при реставрации (вероятно, старообрядческой) XIX — начала XX в., когда икона была раскрыта из-под записей; прописана по утратам и покрыта толстым слоем олифы.

*Описание.* Изображение поясное, фронтальное. В правой руке святая держит крест, в левой — развернутый вверх свиток с текстом Символа веры. Мафорий красный, с узкой золотой ассистной полоской по краю, с едва проступающими высветлениями и коричневым рисунком складок, распахнут на груди. Хитон и чепец сине-голубые. Моделировка чепца графическая, с черным (подготовительным) рисунком в глубине складок и белильным — на их выпуклостях. Ворот и поручи хитона темной золотистой охры; той же охрой, но поверх цвета хитона, написан повязанный высоко под грудью узкий поясик. На вороте золотой растительный орнамент, на поясе остатки такого же орнамента.

Черты лика асимметричны. Глаза большие, поставлены близко к переносице, веки сильно разомкнуты у слезников. Нос прямой, губы плотно сжаты.

Лицо исполнено по темно-оливковому санкирю плавями красноватой охры, с едва заметной подрумянкой. Движки тонкие, короткие, положены по форме, слабо отделяются от тона охрения. Краснота на губах лишь чуть интенсивнее подрумянки. Зрачки черные, с прозрачными коричневыми радужками; на белках глаз слегка голубоватые высветления. Описи тонкие коричневые, нос обведен почти не заметной киноварной линией.

Свиток белый, с линиями красной охры на торце и вдоль краев с тыльной стороны. Буквы черные, начальная — красная. Текст: **ВЪРОЮ ВЪ ЄДИ//НА-ГО БОГѢ | ѠЦА ВСЕ //ДЕРЖИТЕЛА // ТВОРЦА НЕБОУ І ЗЬ//МАИ. ВИДЕМЫМЪ // ЖЕ ВСИМЪ І НЕВИДЕ //МЫМЪ І ВЪ ЄДИ//НА-ГО БГА І ѠТѢ |А| |СНА //БЖІА ЄДИНО//РОАНА-ГО І ЖЕ ѠТ // ѠЦА РОЖАЄННАГЪ // ПРЖ.**

Нимб золотой, очерчен двумя прографленными концентрическими окружностями с крупными вдавленными точками между ними; был заполнен канфаренным орнаментом из небольших четырехлепестковых розеток, образованных пересечениями кругов, от которого остались только точки в центрах розеток.

Фон голубой, довольно плотный и темный, написан свободными мазками. Справа от нимба следы надписи: **ПА| |А.** Поля травянисто-зеленые.

**Иконография.** Культ Параскевы Пятницы в Новгороде известен с домонгольского времени<sup>1</sup>. Ее фронтальные изображения, в рост или поясные, обычны для новгородского искусства<sup>2</sup>.

На издаваемом памятнике голова святой поверх чепца покрыта мафорием, в соответствии с традицией, представленной новгородскими иконами середины — второй половины XV в.: «Никола, Илья Пророк, Параскева и Власий», «Параскева и Анастасия» из собрания Н. П. Лихачева (обе — ГРМ)<sup>3</sup> и «Параскева, Козьма и Дамиан» (Сергиево-Посадский музей)<sup>4</sup>; второй половины XV в.: «Параскева Пятница» из старообрядческого Покровского собора на Рогожском кладбище в

Москве, «Параскева и Анастасия» из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ), «Варлаам Хутынский, Иоанн Милостивый, Параскева и Анастасия» из собрания В. А. Прохорова (ГРМ); конца XV в.: «Параскева, с Николой и Власием» из собрания А. И. Анисимова (ГТГ)<sup>5</sup>. Данному варианту одеяния Параскевы до середины XVI в. отдавалось предпочтение также в искусстве Пскова (иконы «Параскева, Варвара и Ульяна» первой трети XV в., «Параскева, Григорий Богослов и Василий Великий» первой половины — середины XV в. (обе — ГТГ), средники икон «Параскева Пятница в житии» конца XV — начала XVI в. (ГИМ), «Параскева, Варвара и Ульяна с житием» первой половины XVI в. (НИИМЗ))<sup>6</sup>, и в искусстве северных земель, связанных с Новгородом в культурном отношении: иконы «Параскева Пятница» второй половины XV в. из Георгиевской церкви с. Хотеново близ Каргополя (Вологодский музей)<sup>7</sup>, и конца XV — начала XVI в. из Кожского погоста Онежского района Архангельской области (ГЭ)<sup>8</sup>. На этих иконах левая рука Параскевы либо обращена к зрителю в жесте приятия благодати, либо покрыта мафорием (иногда на ней покоится сосуд). Мафорий окутывает ее торс на всех иконах, кроме двух последних, на которых оставлен открытым треугольник хитона на ее груди.

По-видимому, так же (в общих чертах: «с крестом в правой руке и с сосудом в левой») святая была представлена на храмовой иконе церкви Параскевы Пятницы на Торгу в Новгороде, с 1529 г. прославившейся чудотворениями<sup>9</sup>.

В близком к публикуемому памятнику варианте иконографии (включая развернутый свиток с Символом веры, усиливающий наставительную интонацию в содержании иконы) Параскева представлена на новгородской двусторонней таблетке середины XVI в. из Национальной галереи в Осло<sup>10</sup>, на средниках тверской житийной иконы первой трети XVI в. (ЦМиАР; *кат. № 15*) и иконы из севернорусских земель конца XVI в. (Дом-музей П. Д. Корина)<sup>11</sup>. Лишь жесты рук Параскевы отличают от них связанную с художественной культурой Севера икону начала XVI в. из собрания С. П. Рябушинского (ГИМ)<sup>12</sup>.

Новгородский иконописный подлинник конца XVI в. фиксирует иную иконографию мученицы — с белым платом на голове: «А на Пятнице, на главе плат, в руке свиток, риза кеноварь, испод лазорь»<sup>13</sup>. До XVI в. она изображается в плате очень редко — лишь на иконе XV в. из Рязани (Ташкентский музей изобразительных искусств)<sup>14</sup>. Но с середины XVI в. как эта деталь, так и развернутый свиток становятся все неотъемлемыми атрибутами на иконах из всех регионов России: вологодской — из деревни Пасмурово на Шексене (ЧКМ)<sup>15</sup>, новгородской (?) — из собрания И. С. Остроухова (ГТГ)<sup>16</sup>, тверской (?) — из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)<sup>17</sup>, среднерусской — из церкви Георгия в Калуге конца XVI или начала XVII в.<sup>18</sup>, новгородской (?) — позднего XVI в.<sup>19</sup>, и на средние среднерусской (?) житийной иконы первой половины — середины XVI в. (обе — Стокгольмский национальный музей)<sup>20</sup>, а также на средниках двух московских икон первой половины XVI в. (первая — Дмитровский музей<sup>21</sup>; вторая в настоящее время находится на московском антикварном рынке<sup>22</sup>), псковской иконы первой половины — середины XVI в. (НИАМЗ)<sup>23</sup> и двух икон из Поволжья середины XVI в. (частное собрание в Москве)<sup>24</sup> и конца XVI в. (ГТГ)<sup>25</sup>.

Рисунок краев мафория, такой же, как на издаваемом и трех упомянутых памятниках, имеется на других иконах XVI в.: из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ) и из Стокгольмского национального музея, на среднике псковской житийной иконы (НИАМЗ)<sup>26</sup>.

Таким образом, в типе одеяний Параскевы автор иконы следует традициям XV — первой половины XVI в. (в том числе новгородским). Вместе с тем, наряду с несколько более ранней таблеткой из Национальной галереи в Осло, данная икона является одним из первых в искусстве Новгорода изображений этой великомученицы с развернутым свитком.

*Датировка и атрибуция.* В каталогах выставок икона датировалась XVI в. А. А. Салтыков отнес ее к середине XVI в., оговорив, что темный тон ее фона свойственен живописи третьей четверти столетия [Салтыков, 1981, 44, 248]. Отнесена к новгородской живописи Е. М. Маркиной при подготовке каталога собрания ЦМИАР.

Лик святой, вытянутый, с удлинненным носом и как бы впалыми щеками, с напряженно-пристальным взглядом, выражающим внутреннюю собранность, ее внушительная осанка и характерные жесты крепко сжатых рук имеют аналогии в иконописи Новгорода и особенно напоминают изображения Параскевы Пятницы, распространенные там с XV в. (см.: *Иконография*).

Колорит иконы, сложный и глубокий при малом числе тонов и сдержанности их звучания, выглядит приглушенным рядом с красками икон «Косма, Дамиан и Иаков брат Божий» второй четверти XVI в. (*кат. № 38*) и «Никола в житии» 1551–1552 гг. (*кат. № 40*). Он близок к колориту икон иконостаза из новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках (1558 г., НГИАМЗ)<sup>27</sup>, написанных ведущим мастером создавшей его артели, в частности пяти центральных икон деисусного чина<sup>28</sup> и «Богоматери Иерусалимской» из местного ряда<sup>29</sup>. С данными памятниками икону ЦМИАР сближают и небольшая высота условного рельефа, острый рисунок силуэта, характер наложения и тональность охрения. Особенно велико сходство лика Параскевы с ликами Богоматери как на чиновной, так и на местной иконах — на всех произведениях веки прорисованы сдвоенными дужками охры, повторяется форма надбровных дуг. Одинаково угловато, спрямленными линиями, ложится край мафория на головах Параскевы и Марии на иконе «Богоматерь Иерусалимская». Все это позволяет с уверенностью датировать произведение третьей четвертью XVI в.

Мягкость моделировки, плавность и тонкая ритмика рисунка, восходящие к лучшим памятникам Новгорода предшествующего периода, например, к иконе «Федор Стратилат, в житии» второй четверти столетия из церкви Федора Стратилата на Торговой стороне (ГРМ)<sup>30</sup>, не имеют близких аналогий в местной иконописи, современной «Параскеве». Как в типаже, так и в исполнении личного «Параскева» близка к иконе «Царь Константин, царица Елена и мученица Агафья» из Музея икон Реклингхаузен, относимой к искусству Новгорода середины XVI в.<sup>31</sup>. Однако атрибуция последней нуждается в уточнении,

ее стиль выдает зависимость как от новгородской, так и от среднерусских художественных традиций. Роль в колорите иконы голубого цвета, с которым согласуются все остальные краски, напоминает о столь сложных для атрибуции произведениях третьей четверти XVI в., как голубофонные иконы праздничного ряда иконостаса, происходящие, по одним сведениям, из тверских земель, по другим — из Тихвинского Успенского монастыря («Рождество Христова», «Преображение» — ГЭ; «Вознесение», «Распятие», «Сошествие во ад» — ГРМ; «Сретение», «Вход в Иерусалим» — частное собрание в Осло), и относимые различными исследователями к искусству Твери, Новгорода и Москвы<sup>32</sup>. В Русском музее их считают новгородскими<sup>33</sup>, что представляется наиболее убедительным и укрепляет доводы в пользу новгородской атрибуции «Параскевы».

*В. М. Сорокатый*

- 1 См.: *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. С. 237, 238.
- 2 Там же. С. 238.
- 3 Там же. № 22, 25. С. 237–239, 242, 243. Ил. с. 434, 437.
- 4 *Воронцова*, 1996. № 2. С. 10 (датирована второй половиной XV в.).
- 5 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 31, 38, 44, 68. С. 252, 253, 263, 271, 272, 330. Ил. с. 450, 472, 478, 535.
- 6 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 17, 25, 39, 71. С. 295, 297, 301, 305, 306. См. также изображения Параскевы в составе деисусных композиций, на полях и фонах псковских икон XV — первой половины XVI в.: Там же. № 14, 19, 30, 36, 72. С. 294, 296, 298, 299, 300, 306.
- 7 Живопись Новгорода, 1974. № 67. Ил. 41.
- 8 *Косцова*, 1992. № 57. С. 366.
- 9 Нынешнее местонахождение неизвестно. См.: *Макарий*, 1860. Т. 2. С. 67, 68.
- 10 *Katalog over Malerkunst*, 1973. № 273; *Hommage au Millenaire*, 1988. № 1.
- 11 См.: *Антонова*, 1966. № 60. С. 81. Ил. 78; Павел Корин, 1993. Ил. с. 34.
- 12 1000-летие русской художественной культуры, 1988. № 128. С. 351. Ил. с. 106.
- 13 Иконописный подлинник, 1873. С. 36 (под 28 октября).

- 14 *Филатов*, 1971. С. 173–190. Цв. воспр.: *Вагнер*, 1971. Ил. 11.
- 15 *Рыбаков*, 1995. № 186.
- 16 *Antonova, Kamienskaia*, 1976. № 39.
- 17 Из коллекций Лихачева, 1993. № 391. С. 176.
- 18 *Филатов*, 1961. Ил. 51.
- 19 *Den ryska ikonon*, 1989. № 13. S. 42.
- 20 *Ibid.* № 14. S. 42, 43; *Musée National de Stockholm*, 1971. II. 1 p. 21.
- 21 *Кристи, Ямщиков*, 1965. С. 35–37. Ил. 34–36; *Ямщиков*, 1965. Ил. 15, 16 (1969. Ил. 24, 25); *Попов*, 1973. С. 120, 123, 146.
- 22 Благотворительный аукцион 1995. № 14 (датирована XV в.).
- 23 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 49. С. 303, 304.
- 24 Древнерусская живопись из частных собраний, 1975. № 29; *Loginova, Jamschikov*, 1988. № 10. S. 40, 67.
- 25 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. № 608. С. 197, 198. Ил. 68, 69.
- 26 См. примеч. 17, 19, 23.
- 27 См. общие сведения об иконостасе: *Гусев*, 1916. С. 138–150; обоснование датировки части его икон 1558 г. — в ст.: *Сорокатый*, 1997. С. 286–306.
- 28 См. цв. воспр.: *Господин Великий Новгород*, 1995. Ил. с. 134–135.
- 29 Воспр.: *Кондаков*, 1933. Фронтиспис.
- 30 *Лаурина, Пушкарев*, 1983. № 216–220. С. 329, 330. Второй четвертью XVI в. икону датирует Т. Б. Вилинбахова: *Вилинбахова*, 1976 (6. п.); *Вилинбахова*, 1980. С. 19.
- 31 *Hastein-Bartsch*, 1995. Abb.
- 32 Как единый комплекс иконы идентифицированы А. С. Косцовой: *Косцова*, 1992. № 33, 34. С. 336–338 (приводится предшествующая литература).
- 33 Живопись Новгорода, 1974. № 164. С. 90; *Лаурина, Пушкарев*, 1983. № 233–236. С. 332, 333.

#### *Выставки*

1967 Чехословакия; 1968 Москва; 1973, Волгоград; 1973 Чехословакия; 1976–1977 Музей-усадьба «Архангельское»; 1980 Будапешт; 1982 Берлин; 1983 Бухарест; 1984–1985 Флоренция; 1999 Утрехт.

#### *Литература*

XVI–XVII. századi orosz festészet, 1982. № 8; *Altrussische Malerei*, 1982; *Capodepere*, 1983. № 14; *Antiche icone*, 1985. № 13; *Салтыков*, 1981. С. 44, 248. Ил. 99; *Uit het hart van Rusland*, 1999. № 44. S. 134.

## 42. «О тебе радуется»



Третья четверть XVI в.

Новгород

32 × 26,5

КП 2541

*Происхождение.* Поступила в составе дара Г. Д. Костаки в 1978 г.

*Реставрация.* Раскрыта до поступления в музей.

*Основа.* Доска липовая цельная, две позднейшие врезные встречные дубовые шпонки.

*Сохранность.* В нижней части иконы грунтовая вставка, на которой в XIX в. написаны ноги и нижняя часть одеяний персонажей нижнего регистра композиции. Запись того же времени на горках над вставкой. Переписаны ореол и трон Богоматери, ее подножие, сферы в руках архангелов, их крылья. Утраты ассистного рисунка на крыльях, архивольтах закомар и решетке дверного проема слева восполнены творенным золотом. Переписаны кровли средней и крайних глав храма. Почти полностью утрачены изображение свитка в

руках Иоанна Дамаскина, золото фона и нимбов (золото на клеевой подложке заменено золотом на красно-коричневом полименте). Потертости красочного слоя. Вверху четыре гвоздевых отверстия от крепления несохранившегося оклада.

На полях четыре пластины латунной басмы XIX в. с растительно-геометрическим орнаментом, покрытые красным грунтом с позолотой.

*Описание.* В центре, в круглой мандорле — сидящая на троне Богоматерь с младенцем. На ней синий хитон и вишневый мафорий. Ее правая ладонь опущена на правое колено, левой рукой она поддерживает младенца, сидящего на ее левом колене. Младенец, в хитоне и гиматии цвета светлой охры, правой рукой благословляет, в левой держит свернутый белый свиток. Престол без спинки, охряной, украшенный золотым ассистом, с двумя красными подушками. Вокруг славы — семь архангелов, видны нимбы еще нескольких ангелов. В «ангельском соборе» выделены три фигуры: стоящий слева от Богоматери архангел в красном плаще и синем хитоне, справа — в красно-лиловом плаще и зеленом хитоне, их крылья опущены, в руках — по жезлу и сфере с именем Христовым (ІС ХС); вверху — с поднятыми и широко простертыми крыльями. Позади пятиглавый храм с множеством закомар. Кровли лемеховые, на центральной и крайних боковых главах желтые, прорисованные красно-коричневым тоном по охряной подложке, с золотым ассистом, на сводах и остальных главах — синие. Слева притвор храма, под отдельной кровлей, с черным входным проемом, забранным вверху золотой решеткой; справа — алтарный выступ. Над главами — следы киноварных крестов. В голубой небесной сфере райский сад: темные сине-зеленые деревья с красными плодами на белом фоне.

Внизу, на зеленых и охряных горках — «человеческий род». Слева, ближайший к Богоматери, — Иоанн Дамаскин, протягивающий в ее сторону развернутый белый свиток. Ниже — пророки; ближайшие к Богоматери — Иоанн Предтеча, Захария, цари Соломон и Давид. За ними — святители, здесь выделены Василий Великий и Иоанн Златоуст.



Дальше — преподобные, выделяются монах в коричневой мантии и зеленом подризнике и пустынник в набедреннике из крупных зеленых листьев. Над преподобными — праотцы (?), впереди которых — фигура в красном плаще. Справа — апостолы, выделены Петр и Павел. За ними — мученики, узнаваемы Георгий и Димитрий. Далее — святые жены, представленные мученицей в красном лорантом одеянии и золотой короне и Иулитой с Кириком. Над ними — преподобные жены с Марией Египетской впереди. Одеяния в основном красные, сине-голубые, зеленые, коричневые. Фон золотой.

В фигурах хорошо выявлено движение. Пропорции правильные. Рисунок ритмически выверенный, с округляющимися контурными и спрямленными внутренними линиями. Краски нанесены легкими прозрачными слоями. Моделировка энергичная, рельефная. Охрение оранжеватое по оливково-му санкирию.

Надписи XVII (?) в.: под правым крылом архангела, изображенного над мандорлой, киноварью, — **АРХА** ] ; над ликами святых, белилами, — **ЛИК ПРАДБ, ЛИК СТИТЕ** ] , **ЛИК АПОСТОЛ, ЛИК МЧНИК, ЛИК ЦРЦЬ, ЛИК МЧН** (лик преподобных, лик святителей, лик апостолов, лик мучеников, лик царя, лик мучениц).

*Иконография.* Литературной основой изображения является приписываемый Иоанну Дамаскину текст песнопения Октоиха, воскресный 8-го гласа, читаемый на утрени. В литургии Василия Великого он заменяет песнопение «Достойно есть»<sup>1</sup>. В русском искусстве композиция «О тебе радуется» возникает во второй половине — конце XV в. Наиболее древними являются: псковская икона последней трети XV в. из суздальского Покровского монастыря, с надписью «Похвала Богородице», свидетельствующей о принадлежности ее к ранней истории этой иконографии (ГТГ)<sup>2</sup>, таблетка из новгородской софийской серии 1490-х гг. (НГИАМЗ)<sup>3</sup>, местная икона около 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (КБХМЗ)<sup>4</sup> и фреска Дионисия в люнете северной стены Рождественского собора Ферапонтова монастыря 1502–1503 гг.<sup>5</sup> Для последующего раз-

вития иконографии очень важна икона Успенского собора Московского Кремля конца XV или начала XVI в. (Музей-заповедник «Московский Кремль»)<sup>6</sup>.

Названные памятники позволяют судить о том, что в ранний период своего существования иконография «О тебе радуется» в двух культурных регионах Руси, в Новгороде и Пскове, с одной стороны, и в Москве — с другой, имела различия. Они касались не основной иконографической схемы, с самого начала сложившейся в тех формах, которые позднее стали каноническими, а изображений представителей «человеческого рода». Начиная с кремлевской иконы в памятниках, связанных своим происхождением с Москвой, в разделении святых на «лики» более отчетливо выражен принцип исторической иерархии: кроме пророков, изображаются праотцы. На иконах русского Северо-Запада праотцы не выделены, зато симметрично повторяются группы жен (среди московских памятников подобную деталь можно видеть только на фреске Дионисия). На московских иконах внутри чинов святости часто наблюдается более дробное деление: из числа святителей вычленяются московские митрополиты, из числа преподобных — пустынники; среди жен справа изображается Иулита с Кириком.

Судя по приведенным примерам, а также по псковской иконе «О тебе радуется» середины XVI в. из собрания П. Д. Корина<sup>7</sup>, в Новгороде и Пскове предпочитали вариант изображения младенца Христа, благословляющего обеими руками, восхитивший к образам Богоматери с младенцем, обычным для литургических сосудов, где их сопровождают тексты песнопений «Достойно есть» или «Иже херувимы»<sup>8</sup>. В произведениях московской живописи левая рука младенца занята свитком. Правда, в числе названных памятников московские представляют все-таки чуть более позднюю фазу развития искусства, чем псковские и новгородский.

С середины XVI в. в Новгороде стал преобладающим московский вариант интерпретации интересующего нас сюжета. Об этом свидетельствуют такие фундаментальные местные иконы, как «О тебе радуется» середины XVI в., вывезенная П. И. Юкиным из Новгорода

(ГРМ)<sup>9</sup>, и принадлежавшие иконостасам 1558 г. — из церкви Петра и Павла в Кожевниках — и 1560-х гг. — из Рождественского собора Антониева монастыря (обе — НГИИМЗ)<sup>10</sup>. С более ранним иконографическим наследием русского Северо-Запада их связывает не многое. В первой — поза и простертые благословляющие руки младенца, восходящие к софийской таблетке, но редкие для искусства зрелого XVI в. Во второй — специфически новгородской подробностью, возникновение которой было обусловлено историческим моментом, является изображение Никиты Новгородского, чьи мощи были открыты как раз в 1558 г. (см. *кат. № 44, Иконография*). Новой чертой местной иконографии, по-видимому, отразившей политические притязания Московского царства и правящей династии, стала разросшаяся группа князей во главе со св. Владимиром, на трех данных иконах занимающая место напротив Иоанна Дамаскина.

С этими памятниками издаваемую икону сближает следующее. На всех них Иоанн Предтеча возглавляет группу святых, стоящих внизу слева, тогда как на среднерусских памятниках, вслед за кремлевской иконой, он помещается на месте не менее почетном — сразу за Иоанном Дамаскиным<sup>11</sup>. На иконе, привезенной из Новгорода П. И. Юкиным, и на рассматриваемой одинаково положение правой руки Богоматери. Оно соответствует определенной традиции и напоминает, с одной стороны, об образах Марии с молящимися донаторами или предстоящими святыми, к которым она в знак милости простирает правую руку<sup>12</sup>, с другой стороны — о тех изображениях тронной Богоматери, в храмовых стенах помещаемых в алтарной конхе, на которых ее десница величественно возложена на колено<sup>13</sup>. О софийской таблетке в ней напоминает изображение трона без спинки.

Издаваемой иконе идентична не только по иконографии, но и по композиции, небольшая иконка второй половины XVI в. из собрания П. Д. Корина (к сожалению, из-за антикварной реставрации она с трудом поддается атрибуции)<sup>14</sup>.

Публикуемая пядничная икона, безусловно, вторичная по отношению к большим новгородским поклонным образам на тот же сюжет, созданным в середине — третьей четвер-

ти XVI в., является еще одним свидетельством популярности в Новгороде в то время представленной ими иконографии.

*Датировка и атрибуция.* Л. П. Тарасенко датирует икону второй половиной XVI в. и относит к числу московских на основании ее иконографии [«О тебе радуется», 1995, № 10, 39]. Своей композицией в целом, преобладанием пластических сочетаний форм над ритмическими, масштабным соотношением фигурного плана и архитектурных задников, богатством цветосочетаний икона близка не только к названным выше трем новгородским монументальным местным иконам, но и ко многим иконам иконостаса 1558 г. из церкви Петра и Павла в Кожевниках: «Поклонение веригам апостола Петра» из местного ряда и «Рождество Богородицы», «Благовещение», «Преполовение» — из праздничного ряда (НГИИМЗ)<sup>15</sup> — с плотным заполнением изобразительной поверхности, усложненной группировкой персонажей, разноцветной окраской кровель. Краски, особенно голубые, красные и зеленые, их насыщенность, массивность наложения и соотнесенность друг с другом напоминают об иконах того же иконостаса. Подвижность святых на иконе из собрания Г. Костаки, многие из которых живо оборачиваются друг к другу, как бы делясь друг с другом той «радостью», о которой говорится в иллюстрируемом песнопении, характерна и для написанных в середине — третьей четверти XVI в. новгородских икон на ту же тему. Судя по известным нам памятникам, этот изобразительный мотив ранее возникает в московском искусстве — в иконе «О тебе радуется» из Дмитрова первой трети столетия (ГТГ)<sup>16</sup>, где среди многих предстоящих Богоматери насчитываются три подобные пары. Мастер этого произведения опережает стиль своего времени<sup>17</sup>. Этот изобразительный мотив так и не становится популярным к середине века в иконописи Москвы и связанных с нею в культурном отношении среднерусских и северных земель. Их мастера отдают предпочтение кремлевскому образцу с его торжественным строго иератическим предстоянием персонажей Богоматери, как на иконе из

Ферапонтова (Кирилло-Белозерский музей) и иконе из Соловецкого монастыря (ГТГ), автор которой принадлежал, вероятно, к вологодско-каргопольскому художественному кругу<sup>18</sup>. В Новгороде, в силу традиционной приверженности его мастеров к наиболее экспрессивным редакциям стиля эпохи, в середине XVI в. это обшение святых друг с другом в композиции «О тебе радуется» становится обязательным.

На иконе из коллекции Г. Костакис рисунков отдельных фигур, особенно царя Давида, и целых групп персонажей (пророков, апостолов), полных внутренней силы, энергично поднимающих руки, часто — несколько вытягивающих вперед шеи и делающих широкий шаг, — строится таким же образом, как на одноименном памятнике из иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках. Их движение одинаково влечет за собой всплеск складок одеяний, упруго округляющихся, с непременно приподнятыми острыми кончиками. Представители «человеческого рода» становятся участниками некоего сценически построенного действия.

В типологическом отношении лики издаваемой иконы, с их напряженно-внимательным, как бы испытующим выражением, близки к ликам икон того же круга — из иконостасов церкви Петра и Павла в Кожевниках 1558 г. и собора Рождества Богородицы Антониева монастыря 1560-х гг.<sup>19</sup>

Сказанное позволяет считать икону новгородской и датировать ее 1550–1560-ми годами.

*В. М. Сорокатый*

<sup>1</sup> Дувакина, 1985. С. 190, 191. См. также новейшие работы: Геров, 1995. С. 220–227; Нерсисян, 1999.

<sup>2</sup> Антонова, Миева, 1963. Т. 1. № 148. С. 189, 190. Ил. 108 (датирована второй половиной XIV в.); Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 37. С. 300, 301.

<sup>3</sup> Лазарев, 1977. Ил. 25; Смирнова, Лаурина, Гордешко, 1982. № 256. С. 315.

<sup>4</sup> Лелекова, 1988. Схема 5 с. 322; Новые открытия реставраторов, 1973 (б. п.); Кочетков, Лелекова, Подъяпольский, 1979. Ил. 48 с. 89 (в двух последних изданиях публикуется фрагмент иконы).

<sup>5</sup> Данилова, 1970. Ил. 36 (78–80).

<sup>6</sup> Толстая, 1979. Ил. 98.

<sup>7</sup> Антонова, 1966. № 11. С. 37, 38. Ил. 28, 29 (датирована началом XV в., отнесена к суздальско-нижегородским письмам); Алтаев, Родникова, 1990. № 133. С. 312.

<sup>8</sup> См., например, панагии XV в. из Антониева монастыря в Новгороде (НГИИМЗ; Николаева, 1971. № 18. С. 44, 45. Табл. 14/3, 4/) или из Троице-Сергиевой лавры (Сергиево-Посадский музей; Там же. № 42. С. 60. Табл. 31/3/).

<sup>9</sup> 1000-летие русской культуры, 1988. С. 343, 344. Ил. 99. С. 83.

<sup>10</sup> Обе иконы не изданы. Первая — упоминается в ст.: Сорокатый, 1993. С. 72, 73.

<sup>11</sup> Подробнее см. кат. № 34, Иконография.

<sup>12</sup> См. иконы: первой трети XVI в. из Успенского собора в Дмитрове (ГТГ; Антонова, Миева, 1963. Т. 1. № 280. С. 341, 342. Ил. 226–229; Попов, 1973. С. 118, 119. Ил. 25), середины XVI в. из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (Кирилло-Белозерский музей; этот неизданный, вероятно, московский памятник ближе всех других следует иконографии кремлевской иконы); второй половины XVI в. из Пафнутьева Боровского монастыря (ГТГ; Антонова, Миева, 1963. Т. 2. № 569. С. 172, 173. Ил. 58); того же времени, находящийся в старообрядческом Покровском соборе на Рогожском кладбище в Москве (Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве, 1913. Ил. 31).

<sup>13</sup> Обзор подобных изображений и анализ связанных с ними представлений см.: Смирнова, 1993. С. 75, 77, 79, 81.

<sup>14</sup> Например, в росписи 1535 г. храма монастыря Хумор в Румынии (Ştefanescu, 1973. II. p. 65).

<sup>15</sup> Сорокатый, 1997. С. 286–308.

<sup>16</sup> Антонова, 1966. № 43. С. 63.

<sup>17</sup> Попов, 1973. С. 118, 119.

<sup>18</sup> Антонова, Миева, 1963. Т. 2. № 640. С. 219. Ил. 80; Скопин, Шенникова, 1982. Ил. 11. С. 23.

<sup>19</sup> Трифонова, 1988 (б. п.); Трифонова, 1992. Ил. 129–136, 140–144.

#### Выставки

1995 Москва; 1999 Мурманск.

#### Литература

«О тебе радуется», 1995. № 10. С. 39.

### 43. Апостолы Петр и Павел в молении Богоматери Воплощение



Третья четверть XVI в.  
Новгород  
108 × 78,5  
КП 2120

*Происхождение.* Поступила в 1976 г. в составе дара В. Я. Ситникова, по дарственной Т. Я. Ситниковой.

*Реставрация.* Раскрыта до поступления в музей.

*Основа.* Три липовые доски, две врезные односторонние шпонки. На верхней шпонке вырезан треугольник, напоминающий прописную букву «Д». Не исключено, что это число 4, обозначающее место иконы в местном ряду иконостаса. Ковчег. Паволока льняная полотняного переплетения.

*Сохранность.* Нижнее поле опилено почти до лузги. На фигуре Христа грунтовая утрата.

Красочный слой сильно потерт, особенно на лице, руках и свитке Петра. Золото фона стерто почти без остатка. Ассистное золочение на одеяниях Богоматери и младенца, изображениях звезд и лучей сияния в сегменте неба утрачено до подкрашенной серым тоном клеевой подложки. В утратах оставлены поновления, отчасти перекрывающие первоначальный красочный слой. Азуриновые синие тона позеленели и потеряли многообразие оттенков. Надписи не сохранились. Много тонировок. На фоне и полях гвоздевые пробойны и неудаленные гвозди, которыми крепился басменный оклад. Наилучшая сохранность красочного слоя — на лице и правой руке Павла, на моделировках его гиматия.

*Описание.* Апостолы в рост, в повороте друг к другу. Слева Петр. Правая рука в молитвенном жесте перед грудью, в левой держит развернутый вверх белый свиток, со следами текста в четвертой сверху строке: **ЦРЬКВЬ**, — позволяющими считать утраченный текст традиционным для изображений этого апостола: «Ты еси Петр и на сем камени созижду церковь мою...» (Мф. 16: 18). Ноги святого скрещены в шаге. На нем синий хитон и гиматий цвета темной охры с зеленоватым оттенком, с переходом в более желтый тон на правом плече и бедре и с красно-коричневой прорисовкой складок и теней. Гиматий покрывает его левое плечо, драпирует до ладони правую руку и свешивается спереди крупными взвихренными складками. Справа Павел. Обими руками держит перед грудью закрытый кодекс; положение пальцев правой руки напоминает о варианте изображения апостолов с приоткрытой книгой. Хитон синий, гиматий вишневый, с переходом в коричневый на высветленных участках. Складки гиматия, свешивающиеся спереди, по рисунку подобны складкам на гиматии Петра. Переплет книги золотисто-коричневый, с крупным золотым ассистом, обрез коричнево-красный.

Лики и взоры апостолов обращены к сегменту неба с изображением Богоматери Воплощение. Ее поднятые руки широко расставлены. На ней синий хитон с золотыми поручами и коричнево-вишневый мафорий с остатками трех золотых звезд на лбу и плечах. На ее лоне младенец, двуперстно благословляю-

ший обеими простертыми руками. Его одеяния тона золотистой охры, с остатками ассиста на гиматии и клавах хитона.

Небо синее с золотыми звездами, ближе к контуру желто-коричневое, с расходящимися ассистными лучами (от которых осталась лишь клеевая подложка). Рисунок контура напоминает натянутый лук.

Одежды моделированы высветлениями округлых очертаний. Предельная степень высветления, контрастная по отношению к предшествующим красочным слоям, приходится на самые края выпуклостей. Белила, слегка подкрашенные основным тоном одеяний, кладутся узкими протяженными мазками и не образуют пространственных планов, но лишь обрисовывают их.

Лики апостолов, с высокими лбами, слегка изогнутыми удлинёнными носами с каплевидным кончиком, написаны по темному оливковому санкирю плотными темными охрами. Мелкие спрямленные оживки, прикрытые полупрозрачной охрой, положены на края выступающих форм, подобно пробелке одеяний. Первоначально они были более рельефны и менее заметны; из-за утрат лессирующего слоя белила стали резче выделяться на фоне охрения. Лучшая сохранность движков — на лике и правой руке Павла.

Фон, нимбы и поля золотые. Сдвоенная графья отделяет от фона некрупные нимбы апостолов. Позем высокий, двух оттенков темно-зеленого тона; нижняя, более темная его часть шире, чем верхняя. Опушь оранжевая.

*Иконография.* Парные изображения апостолов Петра и Павла принадлежат к числу пространственных на Руси с древнейших времен<sup>1</sup>. Много их было и в Новгороде, где к XVI в. насчитывалось не менее шести посвященных этим святым престолов<sup>2</sup>. Кроме того, в силу иерархической значимости «первоверховных» апостолов существовали их местные иконы, не имевшие функций храмовых.

В Новгороде XVI в. их иконография была многообразной. Особым вниманием пользовалась одна из главных святынь Софийского собора — монументальная «корсунская» икона «Петр и Павел» второй половины XI в. (НГИИМЗ)<sup>3</sup>, послужившая образцом для храмовой иконы церкви Петра и Павла в Кожев-

никах 1558 г., на которой средник с изображением апостолов окружен клеймами с их деяниями, и для очень близкой к кожевниковской, по-видимому, одновременной с нею храмовой иконы церкви Петра и Павла на Славне (обе — НГИИМЗ)<sup>4</sup>. В сознании новгородцев XVI в. «корсунские» древности, иконография которых имела программный характер, по-видимому, символизировали былую государственную самостоятельность их земли<sup>5</sup>. Иконография софийской иконы является кратким изводом «Даяния Закона» (Traditio legis)<sup>6</sup>. Иконы из церкви в Кожевниках и на Славне повторяют софийскую как в размещении фигур святых: Петр — справа, Павел — слева<sup>7</sup>, — так и в столь важной подробности, как именованный жест Петра. В отличие от древнего памятника, на этих иконах XVI в. Павел держит раскрытый кодекс, Петр — развернутый веером свиток. В данной детали сказалось характерное для эпохи пристрастие к пространственным текстам, поясняющим содержание иконы, но в контексте обращения новгородского искусства XVI в. к «корсунским» иконам Софийского собора она напоминает об иконе, называемой «Спас царя Мануила», на которой Иисус указывает перстом на текст раскрытого Евангелия<sup>8</sup> и которая в древности составляла неразрывный ансамбль с «корсунской» иконой «Петр и Павел»<sup>9</sup>. Упомянутые тексты на двух иконах XVI в. характеризовали роль апостолов в становлении церкви. Если в содержании ранней иконы «Петр и Павел» христологическая и экклезиологическая темы вполне равнозначимы, неотделимы друг от друга, то более «историзованное» содержание икон XVI в. раскрывается в ряде аспектов, не столь слитных друг с другом. На иконе из Кожевников сверху вместо Спаса изображено Отечество<sup>10</sup>, чем оттеняется тема предвечного совета, предопределенности земного пути Христа. Апостолы — продолжатели его дела, заместители основанной им церкви.

Кроме икон из церквей в Кожевниках и на Славне, архимандрит Макарий считал уменьшенными списками с софийского образца также иконы из Никольского Белого монастыря и из Рождественского собора Антониева монастыря<sup>11</sup>. Подробности иконографии и нынешнее местонахождение первой из них неизвестны. Живопись второй иконы (Новго-

родский музей), не раскрытую из-под позднейших записей, пока невозможно точно датировать, но она не позднее басменного оклада иконы, относимого к первой половине XVII в.<sup>12</sup> Однако ее композиция свидетельствует о том, что в понятие «список» Макарий вкладывал слишком расплывчатое содержание. Она не повторяет софийский оригинал. Христос, изображенный сверху в медальоне, протягивает связку ключей Петру, стоящему слева, и книгу — Павлу, стоящему справа. Это самостоятельный вариант иконографии Даяния Закона.

Публикуемой иконой представлен еще один вариант — с подвижными, обращенными друг к другу в трехчетвертных поворотах апостолами, руки которых изображены в жесте моления. Распространенный в позднепаологовский период<sup>13</sup>, он снова стал популярным в русском искусстве XVI в., в том числе и в северо-западных землях, о чем свидетельствует изображение Петра и Павла на календарной иконе новгородского происхождения второй четверти XVI в., которую можно рассматривать как свод образцовых для этого времени иконографических решений (Музей икон Реклингхаузен, ФРГ)<sup>14</sup>.

Наряду с издаваемым памятником, к данному варианту принадлежат иконы: «Петр и Павел, в молении Богоматери Знамение» середины — третьей четверти XVI в. вологодского мастера, ориентировавшегося на ростовскую живописную традицию (Череповецкий музей)<sup>15</sup>; «Петр и Павел, в молении Троице Новозаветной» второй половины XVI в. среднерусского художественного круга (ГИМ)<sup>16</sup>; «Петр и Павел, в молении Спасу Еммануилу» второй половины XVI в. (Национальный музей в Стокгольме). До непосредственного ознакомления с последней из названных икон, обладающей высокими художественными достоинствами, трудно установить, в каком художественном центре она создана. Возможно, в Москве, как считают издавшие ее авторы<sup>17</sup>, но не исключено и ее новгородское происхождение: она является ближайшим композиционным аналогом изучаемого памятника, с единственным отличием — в том изображении, к которому обращены апостолы.

К концу XVI в. извод, представленный публикуемой иконой, по-видимому, стал наи-

более популярным в Новгороде, на что указывает описание «образцового» изображения Петра и Павла в Иконописном подлиннике, принадлежавшем Софийскому собору<sup>18</sup>.

На иконах избранных святых, молящихся Богоматери Знамение, популярных в искусстве Новгорода (см.: *кат. № 30, Иконография*), «верховные» апостолы, как правило, не изображались. По-видимому, высота их места в иерархии святых обуславливала выделение для них самостоятельной композиции. Лишь на являющейся исключением иконе из северной новгородской провинции «Апостолы Петр и Павел, преподобный Дий и мученик Трифон, в молении Богоматери Знамение» второй половины XVI в. (ГРМ)<sup>19</sup> апостолы приравнены к другим святым.

Напротив, изучаемая икона, при общности ее «персонального» состава, имеет отношение к иконографическим новациям XVI в. Подвижность апостолов на ней граничит с экзальтацией, свойственной образам пророков, в особенно высокой степени — из иконостасных полнофигурных чинов, возникших в XVI в.<sup>20</sup> Вместе с типом изображения фигур икона отчасти вобрала в себя и символику пророческих образов: движение в ней интерпретировано как момент прорицания и проявления в самих прорицающих божественной воли. Связи между апостолами и венчающим изображением близки к соотношениям в пророческом ярусе иконостаса, традиционным средником которого была икона «Богоматерь Воплощение». Образ предначертанного в Ветхом Завете Боговоплощения соединился в одной иконе с образом его свершения, т. е. создания воплотившимся Христом земной церкви в лице Петра, камня веры, и Павла, носителя премудрости.

Предлагаемая интерпретация памятника делает очевидной общность его содержания не с традиционными новгородскими иконами избранных святых в молении Богоматери Знамение, наглядно выражающими небесное покровительство, но с названными выше иконами Петра и Павла XVI в. Какими бы разными ни были данные иконы апостолов, в них прежде всего раскрывалась актуальная для русского искусства середины — второй половины XVI в. идея предустановленности и вместе — завершенности Божьего творения.

*Датировка и атрибуция.* Насыщенная движением композиция иконы, с развитым условным пространством, охарактеризованном сильным сдвигом фигур персонажей вниз и в стороны, находит аналогии самого общего характера в произведениях живописи середины — третьей четверти XVI в.<sup>21</sup> Форма небесного сегмента, не полуциркулярная, как на иконах XV — первой половины XVI в., а более свободная лучковая, становится популярной в иконописи второй половины — конца XVI в.

Внутренняя энергия, несокрушимость апостолов, выражаемая их страстными взорами, могучей поступью, вызывает в памяти образы, прежде всего, новгородской живописи третьей четверти XVI в. Самый близкий пример — «Петр» и «Павел» из деисусного чина иконостаса Рождественского собора Антониева монастыря 1560-х гг. (НГИИМЗ)<sup>22</sup>. На сравнение с памятниками из данного комплекса наводит и укрупненный, патетически-напряженный ритмический рисунок издаваемой иконы. Приемы построения формы, сдержанностью тональных контрастов и лишенной поверхностного глянца фактурой она сходна с иконами названного иконостаса в целом<sup>23</sup>, а также с таким точно датированным произведением новгородской живописи, как «Богоматерь Ярославская» 1564 г. мастера Панфила Третьяка Андреева (Музей «Новодевичий монастырь»)<sup>24</sup>, а мрачноватой, доходящей до известной ахроматизации сгущенностью красок — с иконами пророческого ряда, вероятно, тоже 1560-х гг., из иконостаса придела Онуфрия Великого и Петра Афонского собора Антониева монастыря (НГИИМЗ; не изданы).

*В. М. Сорокатый*

в XVI в. См.: *Макарий*, 1860. Ч. 1. Соответственно: С. 550, 324, 154, 146, 147, 151, 653.

<sup>1</sup> См.: *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. С. 268, 269.

<sup>2</sup> Это храмы: в женском Петропавловском монастыре на Синичей горе, основанном в 1092 г.; в Славенском конце города, построенный в XII в. в дереве, в 1367 г. — в камне; в Кожевниках на Софийской стороне, возведенный в камне в 1406 г.; в Никольском Белом монастыре, известный из грамоты конца XVI в.; придел при Лазаревской церкви в Кожевниках, сторевший в 1384 г.; на Кунине близ Торговой стороны, существовавший

<sup>3</sup> *Лазарев*, 1983. С. 163. Табл. 1; Декоративно-прикладное искусство Новгорода, 1996. С. 38–41, 44–50 (дается вся предшествующая литература).

<sup>4</sup> О первой иконе см.: *Гусев*, 1916. С. 143, 144. Табл. IV; *Лаурина, Пушкарев*, 1983. Табл. 208. С. 237, 238; о датировке иконостаса кожевниковской церкви 1558 г. см.: *Сорокатый*, 1997. С. 286–306. Вторая икона не издана.

<sup>5</sup> См.: *Сорокатый*, 1993. С. 67–69.

<sup>6</sup> Декоративно-прикладное искусство Новгорода, 1996. С. 46–48.

<sup>7</sup> По-видимому, эта особенность унаследована от иконографии Даяния Закона (Декоративно-прикладное искусство Новгорода, 1996. С. 46), оказавшей глубокое воздействие на раннюю иконографию Петра и Павла. Не перечисляя памятников, сошлемся на мнение Н. П. Кондакова: «Мы знаем также, что алтарные изображения Апп. Петра и Павла требовали помещения первого налево от главного алтаря (глядя из алтаря, или справа от зрителя. — В. С.), так в Италии» (*Кондаков*, 1887. С. 114).

<sup>8</sup> О значении этого жеста см.: *Смирнова*, 1996. С. 161, 168–174.

<sup>9</sup> *Сивак, Штендер*, 1991. С. 45–51; см. также: Декоративно-прикладное искусство Новгорода, 1996. С. 41, примеч. 83.

<sup>10</sup> Это изображение, написанное в XVIII в., несомненно, повторяет композицию XVI в.

<sup>11</sup> *Макарий*, 1860. Ч. 1. С. 114, 115. Примеч. 207.

<sup>12</sup> *Гордиенко, Трифонова*, 1986. № 20. С. 244, 245.

<sup>13</sup> Обращенность апостолов друг к другу выражала их единение; см.: *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. С. 268. Более сильное их движение могло быть обусловлено сюжетом, как, например, на миниатюре из ростовского Апостола 1220 г., на которой они обращаются к Христу в готовности принести себя в жертву и принять из его рук мученические венцы; см.: *Popova*, 1975. II. 10. P. 31; *Popova*, 1984. II. 7.

<sup>14</sup> *Haustein, Schröder, Skrobucha*, 1985. Abb. S. 23.

<sup>15</sup> IX выставка реставрированных произведений, 1988. № 42. С. 35; Иконы, 1989 (б. п.); Возрожденные сокровища, 1989. Ил. с. 35; *Клюкова*, 1991. № 17.

<sup>16</sup> *Кызласова*, 1988. С. 19, 20. Ил. 82–84.

<sup>17</sup> Den ryska ikonon, 1989. № 24. S. 51, 52.

<sup>18</sup> «Апостолы Петр и Павел друг на друга зрят... Над ними Пречистая со младенцем во облач-

ку...». Иконописный подлинник, 1873. С. 115, 116 (под 29 июня).

<sup>19</sup> Лаурина, Пушкарев, 1983. С. 331. Ил. 228.

<sup>20</sup> Самые ранние примеры — пророческие ряды иконостасов Софийского собора Новгорода первой половины XVI в. и Благовещенского собора Московского Кремля середины XVI в. См.: Гордиенко, Трифонова, 1986. С. 221; Качалова, Маясова, Шенникова, 1990. Ил. с. 153–160; Сорокатый, 1993. С. 80–84.

<sup>21</sup> См., например, среднерусскую икону «Благовещение» около 1558 г., сольвыгодские иконы конца XVI в. «Благовещение, с земной жизнью Богородицы» и «Богоматерь Гора Нерукоесечная» (все — Сольвыгодский музей); Искусство строгановских мастеров, 1991. № 1, 6, 9. С. 28, 29, 32, 35, 36, 40, 43).

<sup>22</sup> Трифонова, 1988. № 8, 9 (б. п.; репродуцирована икона «Апостол Павел»).

<sup>23</sup> Там же. № 4–34; Трифонова, 1992. Ил. 129–136.

<sup>24</sup> Трутнева, Шведова, 1989. № 3 (б. п.).

*Публикуется впервые.*

#### 44. Никита и Иоанн Новгородские в молении Богоматери Знамение



Вторая половина XVI в.

Новгород

27 × 21,5

КП 2557

*Происхождение.* Поступила в 1978 г. в составе дара Г. Д. Костаки.

*Реставрация.* Раскрыта до поступления в музей.

*Основа.* Доска липовая цельная, с одной врезной нессквозной (позднейшей) шпонкой.

*Сохранность.* Красочный слой сильно потерт. Золото фона, полей и нимбов почти полностью стерто. Утраты тонированы. Контуры фигур, описи ликом, рисунок одеяний Богоматери — правлены в позднейшее время. Тонированные вставки грунта XIX–XX вв. на нижнем и боковых полях и на нижней части одеяний Иоанна. Золотые детали одеяний Никиты заменены охряными. Его борода написана заново. Судя по остаткам древней живописи около его рта, первоначально он был изображен безбородым. От живописи рук уцелели фрагменты на запястьях правой руки Никиты и левой — Иоанна. Лик младенца полностью переписан. Надписи поздние.

*Описание.* Святые в рост, в трехчетвертном повороте друг к другу, склонились, воздев руки в молитве и подняв головы к Богоматери Воплощение в небесном сегменте. Слева — Никита Новгородский, в фелони, украшенной лилово-коричневыми и зелено-голубыми кругами по охряной основе, с белым выюнковым орнаментом на красном исподе, в серовато-голубом подризнике с более светлым выюнковым орнаментом, в белом палевого оттенка омофоре с голубыми крестами. Поручи, епитрахиль, край фелони и подол подризника были золотыми, с жемчугом и драгоценными камнями. Омофор, сложенный на сгибе его правой руки, опускается на край фелони. Видны оба конца епитрахили. Справа — Иоанн Новгородский, в зеленовато-коричневой мантии (написана полупрозрачной коричневой краской по тонкой голубой подложке) с белыми «источниками» и светло-голубыми «скрижальями», светлом серовато-голубом



подризнике с прозрачным коричневым рисунком складок, голубом с красными голгофскими крестами параманде и куколке, лежащем на плечах.

Богоматерь в коричнево-красном мафории и голубом хитоне с золотыми зарукавьями. Младенец изображен по плечи, в охряном одеянии. Небо синне-голубое с черно-синими и золотыми звездами (сохранились следы) и оранжевато-розовыми облаками по краю.

Лики написаны по темно-оливковому санкирию плотными плавными чуть красноватой охры, с киноварными подрумянками на висках и щеках (сохранились на лице Иоанна). Черты ликов крупные, подчеркнутые круглящими коричневыми линиями. Светлые, но неяркие движения положены на края выпуклостей рельефа.

Позем малахитово-зеленый, в две ступени, светлый вверху, темный внизу. Фон, поля и нимбы золотыми, нимбы Никиты и Иоанна очерчены двойными прографленными концентрическими кругами. Над святыми надписи XX в., красные с черными «теньями»: **СЪТЫЙ НИКИТА, СЪТЫЙ ПРАДНЫЙ СЕРГИЙ** (вторая надпись ошибочна).

*Иконография.* В соответствии с имеющимися на иконе надписями, она была дважды издана под названием «Никита Новгородский и Сергей Радонежский» [Логинава, 1975, № 27; Салтыков, 1981, № 131, 249] <sup>1</sup>. Впоследствии название было уточнено [Сорокатый, 1994, 115, 116].

Иконы избранных святых в молении Богоматери Знамение, символу небесного покровительства Новгороду, в искусстве этого художественного центра распространяются с XV в. (*кат. № 30, Иконография*). Со второй половины XV в. в ряду вселенских святых на таких иконах иногда присутствует один из самых чтимых новгородских святых — Варлаам Хутынский <sup>2</sup>. В XVI в. местные святые изображаются значительно чаще. На самой ранней иконе данного иконографического типа с фигурами Никиты и Иоанна, исполненной в 1560 г. для новгородской церкви Бориса и Глеба в Плотниках (ГТГ), они стоят в центре композиции, среди других новгородских и общерусских, а также вселенских святых <sup>3</sup>. Обычно они составляют устойчивую пару, в кото-

рой Никита изображается слева, Иоанн — справа, и которая в многофигурных композициях каким-либо образом выделяется (кроме упомянутой иконы из Борисоглебской церкви, см. такие памятники второй половины XVI в., как икона «Богоматерь Владимирская, со святыми на полях» (НГИАМЗ), створки резных складней, где они изображены с Зосимой и Савватием (ГИМ) и с Николой (ГРМ), панagia новгородского архиепископа Пимена (1552—1571 гг.; НГИАМЗ) <sup>4</sup>, а также неизданная икона «Богоматерь Знамение, со святыми на полях» второй половины — конца XVI в. (НГИАМЗ) <sup>5</sup>. Названные произведения отражают усиление культа русских святых, удостоенных общерусской канонизации на Соборе 1547 г., среди которых Новгород представляли Иоанн и Никита <sup>6</sup>.

Публикуемая икона принадлежит к числу ранних с парным их изображением. Судя по широте распространения подобных икон в дальнейшем, образы этих святителей были своего рода символом местной епархии. Вероятно, так случилось потому, что они были «новыми чудотворцами» и их прославление произошло в эпоху, чрезвычайно важную для становления России как мощного единого государства.

Иконография каждого из них в отдельности возникла раньше. Несомненно, первые их изображения создавались для Софийского собора в Новгороде, где находились их погребения. Моши св. Иоанна — Ильи (ум. в 1186 г., память — 7 сентября), первого новгородского архиепископа, рукоположенного в 1165 г., в период правления которого в 1170 г. произошло известное знамение от иконы Богоматери и который установил празднование этому чуду, были обретены в 1439 г. <sup>7</sup> Находившийся в Новгороде в 1438—1440 гг. Пахомий Серб (Логофет) написал, по-видимому, в связи с этим событием, «Похвальное слово и службу празднику Знамения Богородицы» и, вероятно, тогда же записал «Повесть о путешествии Иоанна на бесу в Иерусалим» <sup>8</sup>. Считается, что эти произведения, посвященные Чуду от иконы Знамение, послужили литературной основой для иконографии «Знамение от иконы Богородицы», самым ранним памятником которой является икона из церкви с. Курицко (ГТГ) <sup>9</sup>. В верхнем ярусе ее ком-

позиции дважды изображен Иоанн Новгородский — седовласый старец в нимбе, с удлиненной сужающейся книзу бородой, в белых фелони (с черными крестами) и подризнике, с омофором, епитрахилью и набедренником. Таков же его облик на других иконах данного типа, созданных до середины XVI в.<sup>10</sup>

Несколько иной была «персональная» иконография Иоанна. На шитой пелене начала XVI в. из костромского Ипатьевского монастыря, созданной, вероятно, в мастерской Анастасии Овиновой (Музей-заповедник «Московский Кремль»)<sup>11</sup>, вместо фелони на святом более торжественная мантия, со скиржалями и источниками. Если таким было погребальное одеяние Иоанна, то данный вариант изображения, скорее всего, сложился при его гробе. У святого довольно широкая округлая борода. Залысинами на висках и всем рисунком лица он напоминает образы Сергия Радонежского на произведениях конца XV — начала XVI в., например, на новгородской почве — на двусторонней таблетке конца XV в. из Софийского собора в Новгороде<sup>12</sup>. На основании подобных изображений позднейшие иконописные подлинники рекомендовали писать Иоанна с бородой «аки Сергиева»<sup>13</sup>.

Одновременно с памятниками типа данной пелены существовали иконы с такими же изображениями Иоанна, как в «Битве новгородцев с суздальцами», например, новгородская таблетка первой половины (скорее — второй четверти) XVI в. с фронтальными Симеоном столпником, пророком Захарией и Иоанном Новгородским на одной из сторон (ГЭ)<sup>14</sup>.

Важным моментом в судьбе иконографии святителя стала его общерусская канонизация в феврале 1547 г. В том же году новгородский архиепископ Феодосий предпринял значительные ремонтные работы в софийском приделе Усекновения главы Иоанна Предтечи, где лежали мощи «нового чудотворца». Феодосий «чудотворца Иоанна написал, да и всю икону серебром обложил да и позолотил, да и гривны золотые и серебряны к образу чудотворцову приложил... У гроба чудотворцова свещу негасимую поставил»<sup>15</sup>. В 1549 г. княгиня Ксения «княж Иванова Михайлова Шуйского» создала «покров десяти пядей об-

раз... отца нашего Иоанна Архиепископа Новгородского, нового чудотворца, златом и серебром и шолки различными цветы, и на праздник Воскресения Христова на святую Пасху положила на гробе чудотворца Иоанна»<sup>16</sup>. Названные икона и покров, а также возникшая в 1559 г. рака чудотворца с его резным изображением на крышке (ГРМ)<sup>17</sup> стали самыми авторитетными образцами его иконографии. Об этом свидетельствует целый ряд произведений искусства второй половины XVI в., на которых, как и на данной раке, у него «Сергиева» борода и одет он в мантию, «а по ней полосы белы, в трех местах, испод дичь»<sup>18</sup>. В таком виде, кроме издаваемого и других упомянутых памятников с парным изображением новгородских святителей<sup>19</sup>, он представлен на не связанных с Новгородом своим происхождением неизданной таблетке третьей четверти XVI в. из Рождественского собора в Суздале (Суздальский музей), на иконе деисусного чина второй половины XVI в. из Покровской церкви Кижского погоста (КМИИ)<sup>20</sup> и «Небесной сени» 1570-х (?) гг. (Тверская картинная галерея)<sup>21</sup>.

Однако на шитой катапетазме, вложенной в 1556 г. царем Иваном IV в Хиландарский монастырь на Афоне, Иоанн изображен в крестчатой ризе и епископской шапке<sup>22</sup>.

Иконография Никиты, епископа Новгородского (ум. в 1108 г.; память 30 января) складывалась отчасти сходным образом. Подвизавшийся сначала в Киево-Печерской обители и затем избранный на новгородский архиерейский престол, он еще при жизни совершал чудеса<sup>23</sup>. Однако его изображения старше XVI в. неизвестны<sup>24</sup>. Началом столетия датируется шитая пелена, на которой он представлен в молении перед заключенным в медальон образом Петра митрополита, из небесного сегмента его благословляет Десница Господня (ГИМ)<sup>25</sup>. Здесь Никита безбородый, с довольно пышной прической, облачен в крестчатую фелонь.

Открытие мощей Никиты произошло не сразу после его канонизации, вероятно, из-за того, что его гробница находилась как раз на линии алтарной преграды придела Иоакима и Анны<sup>26</sup>, и, следовательно, любые действия, связанные с открытием мощей, требовали изменения их местоположения.

Вероятно, уже тогда возникли изображения Никиты за пределами Новгорода. И. Я. Качалова находит такое в росписи центральной апсиды Благовещенского собора Московского Кремля 1547–1551 гг., где святитель написан с короткой бородкой на впалых щеках<sup>27</sup>.

На отсутствие в этот период прочно установившихся представлений об облике Никиты указывает датированный также серединой XVI в. шитый покров (НГИИМЗ), на котором он изображен безбородым, с лысиной («гуменцом») и оригинального рисунка прядями волос за ушами<sup>28</sup>.

Не исключено, что обстоятельства возникновения именно этого покрова отражены в написанном в 1565 г. сочинении инока Зиновия Отенского «О Божией благодати бывшей чудесе, явлением и прославлением священного телесе иже во святых отца нашего Никиты, епископа Великаго Новаграда»<sup>29</sup>, где повествуется о том, как некий «царедворец»<sup>30</sup>, находившийся в Софийском соборе в ночь перед пасхой 1551 г., задремав, услышал голос, повелевший ему сделать покров на гроб Никиты. Царедворец воспринял это как предвестие грядущего прославления угодника и исполнил повеление. Желая посмотреть на Никиту, он сделал отверстие «под верхним камнем», куда впоследствии заглядывали многие новгородцы. Знакомство с обликом погребенного могло оказать влияние на иконографию.

С этими событиями и с чудесами, начавшими совершаться у гроба, связано полученное архиепископом Пименом от царя и митрополита Макария распоряжение по поводу мощей: «да открыет и известнее (т. е. лучше. — В. С.) увидит»<sup>31</sup>. По завершении приготовлений, в ночь на 30 апреля 1558 г. Пимена во сне посетил муж с едва заметной бородой, назвавший себя епископом Никитой и указавший, что настало время явить его мощи народу; новгородцу по имени Исаакий было аналогичное явление. В тот же день тело святого было вынута из могилы, одето в «новошвенные пред всем народом архиепископские одежды» и положено в новый гроб<sup>32</sup>, который поместили под аркой, устроенной при частичной разборке стены, прежде разделявшей приделы Иоакима и Анны и Рождества Богоро-

дицы. С мощей были сняты древние фелонь и шапочка, а также так называемый посох Никиты<sup>33</sup>. Вероятно, вскоре близ гроба святого был написан «образ Никиты епископа настенное письмо девяти пядей, венец серебрян золочен басмен со вставки»<sup>34</sup>.

Во время под Ругодивом (Нарвой) русские войска вели боевые действия против ливонских. Согласно «Похвальному слову» Зиновия Отенского, в день открытия мощей ливонцы видели на русской стороне едущего берегом Наровы «мужа безбородого», в святительских ризах, с жезлом и крестом<sup>35</sup>. Забота агиографа о передаче своеобразной иконографической приметы святого свидетельствует о ее новизне для современников событий 1558 г.

На то же указывает Послание новгородского архиепископа Пимена митрополиту Макарию по поводу обретения мощей Никиты, которое содержало рекомендацию «его писати без браны, чтоб было немножко власов на бране и на усе, чтобы едва знати власы бранные на теле седы, якоже бысть и при животе, тако и ныне обретесе во гробе». Согласно тексту Послания, к нему прилагался сделанный «на бумаге образ» святого<sup>36</sup>.

Названные аномалии в иконографии Никиты могут быть объяснены подменой мощей, совершенной во время затянувшейся подготовки к их открытию<sup>37</sup>. Облик Никиты, фиксируемый в подлинниках: «подобием... стар, без браны, лицо морщинаво»<sup>38</sup>, стал известен современникам события 1558 г. как бы вновь, после полного забвения.

Именно таким, с морщинами на голых щеках, Никита изображен на местной иконе «О тебе радуется» из иконостаса 1558 г. новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках. Здесь на его голове митра с городчатыми украшениями<sup>39</sup>.

Особым авторитетом должен был пользоваться стоявший на почетной южной стороне иконостаса придела Иоакима и Анны созданный, вероятно, при переустройстве этого придела в 1558 г. «образ местный Богородицы с младенцем, в молении Никита епископ, обложен серебром»<sup>40</sup>. По-видимому, его композиция повторяется в пядничных иконах второй половины XVI в., с предстоящим тронной Богоматери Никитой, а также с Никитой и

Иоанном<sup>41</sup>, где святители изображены с непокрытыми головами.

Изображались они и в белых клобуках. Из соборной грамоты 1564 г. известно о существовании подобных икон Иоанна<sup>42</sup>, и сохранились подобные иконы Никиты, датированные второй половиной XVI в. (ГТГ<sup>43</sup>, Музей икон Реклингхаузен<sup>44</sup>).

В 1559 г., с переложением в новую раку мощей Иоанна Новгородского, завершилось оформление мест почитания двух святых, выделенных в некрополе Софийского собора как наиболее значимых. В сознании современников они окончательно составили нерасторжимую пару. Например, в 1572 г. царица Анна перед отъездом из Новгорода «молилась в Софии, да по чудотворцевым гробом знаменовалась: Ивана и Никиты Новгородских»<sup>45</sup>. Слитность их культов закрепились во множестве памятников, прежде всего в ядвичных иконах, иконография которых отражала чтимые святыни. Это иконки, подобные издаваемой, с Богородицею Знамение в небесном сегменте<sup>46</sup>, или другие, с Никитой и Иоанном в предстоянии тронной Богородице<sup>47</sup>.

Однако Никита пользовался большим почитанием, чем Иоанн. В 1563 г. отправлявшийся в поход на Полоцк Иван IV получил от новгородского архиепископа Пимена послание, в котором на помощь русскому войску призывались московские святые и «новоявленный» чудотворец Никита. После взятия Полоцка царь воздавал хвалу святым, и в их числе единственному из новгородских — Никите<sup>48</sup>. Перед гробом Никиты, а не Иоанна с 1558 г. горела неугасимая свеча (с ее перемещением сначала к гробу Иоанна, затем — Никиты изменялся древний обычай поддерживать в соборе вечный молитвенный огонь перед храмовым образом Софии Премудрости Божией, восстановленный в 1510 г. Василием III<sup>49</sup>). Около 1585 г. Софийский собор получал из государственной казны по 4 пуда воску в год для свечи св. Никиты<sup>50</sup>.

В 1617 г. в казне новгородского митрополита имелось «10 образов Микиты епископа обложены серебром, венцы сканные, 5 образов большие меры, и пять меньшие меры, а положены тафтою и зенденю крашениною розных цветов. И те образы все прибывают и убывают, потому что даютца от митрополита в

роздачу»<sup>51</sup>. В парных изображениях Никиты и Иоанна преимущество первого перед вторым выражалось в том, что слева от зрителя, т. е. одесную центрального образа (если таковой имелся), как и на издаваемом памятнике, всегда помещается фигура Никиты.

*Датировка и атрибуция.* Иконография памятника указывает на возникновение его в Новгороде не ранее 1558–1559 гг. О новгородском происхождении свидетельствует и художественный язык иконы. Святые полны внутренней энергии, выражаемой в их позах и жестах. Выразительность их фигур с характерной «посадкой» выдвинутых вперед и одновременно запрокинутых голов, преобладание криволинейных форм в рисунке и моделировке, а также плотное письмо личного, со слабо выраженными контрастами светлого и темного, находят аналогию в новгородской иконописи 1560-х гг., прежде всего, в иконах иконостаса Рождественского собора Антониева монастыря в Новгороде (НГИАМЗ)<sup>52</sup>.

Вместе с тем, в скупости средств трактовки рельефа, смягченности цветовых контрастов, облегченности рисунка небесного сегмента, не имеющего традиционных для Новгорода напряженных очертаний<sup>53</sup>, сказываются тенденции искусства позднего XVI в. Икона могла быть создана и в 1570–1580-е гг., но не в самом конце XVI в., ибо в ней совсем не проявляются признаки искусства гогуновского времени, ярким памятником которого на новгородской почве является деисусный чин иконостаса Николо-Дворищенского собора (иконы не изданы).

*В. М. Сорокатый*

- 1 Недавно в Лондоне опубликована принимаемая за икону XVI в. современная уменьшеннаявольная копия издаваемого памятника, повторяющая как его композицию, так и неверное именование: *Temple*, 1992. II. p. 28.
- 2 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 44. С. 271, 272. Ил. с. 478; *Лаурина, Пушкирев*, 1982. С. 296. Ил. 79, 80.
- 3 *Антонова, Мневa*, 1963. Т. 2. № 366. С. 26, 27. Ил. 7.
- 4 См., соответственно: *Гордиенко, Трифонова*, 1986. № 12. С. 236; *Николаева*, 1968. Ил. 71; *Плещанова*, 1975. С. 277; *Толстой*, 1862. С. 48.

- 5 Инв. 18779, 69 × 59. Происхождение неизв-  
стно.
- 6 См.: *Хорошев*, 1986. С. 170.
- 7 *Толстой*, 1862. С. 28–32; Словарь книжников и  
книжности, 1987. Вып. 1. С. 208.
- 8 Словарь книжников и книжности, 1989. Вып. 2.  
Ч. 2. С. 167, 168, 174, 175.
- 9 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 12.  
С. 217–220. Сказание о битве новгородцев с суз-  
дальцами возникло на основе устных преданий  
не позднее середины XIV в. (Словарь книжни-  
ков и книжности, 1989. Вып. 2, ч. 2. С. 247–  
251), однако примеров отражения его в иконо-  
графии до XV в. не имеется.
- 10 См. иконы второй половины XV в., из церкви  
Николы Кочанова в Новгороде (НИАМЗ);  
*Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, № 18. С. 229,  
230) и начала XVI в. из Гостинопольского мо-  
настыря (ГРМ); Живопись древнего Новгоро-  
да, 1974. № 96. Ил. 49.
- 11 *Маясова*, 1991. № 20. С. 68.
- 12 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 63.  
Ил. 36. С. 509.
- 13 *Толстой*, 1862. Прилож. С. 9; Иконописный  
подлинник, 1873. С. 17.
- 14 *Косцова*, 1992. № 3. С. 304, 305.
- 15 ПСРЛ. Т. 3. С. 149, 152; Т. 30. С. 151; Новгород-  
ские летописи, 1879. С. 77.
- 16 *Макарий*, 1860. Ч. 2. С. 312.
- 17 *Плешанова, Лихачева*, 1985. № 58 с. 200. Ил. 51,  
52.
- 18 См. примеч. 13.
- 19 См. примеч. 4.
- 20 *Ikoner från Novgorod*, 1994. № 14; *Платонов*,  
1994. С. 44. Ил. с. 51.
- 21 На данной иконе опущено изображение «источ-  
ников» на ризе Иоанна. См.: Псковская икона  
XIII–XVI веков, 1990. № 148. С. 316, 317; *Попов*,  
1993. С. 272, 273. Ил. 169.
- 22 *Стасов*, 1863. С. 534–541; *Маясова*, 1987. С. 343.  
Примеч. 31. См. также: *Богдановић, Бурић, Ме-  
даковић*, 1978. Ил. 123 с. 150. В облачениях,  
близких к изображенным на данной катапетаз-  
ме, Иоанн представлен на иконе «Знамение от  
иконы Богородицы» из собрания Т. А. Маври-  
ной (ГМИИ, Музей личных коллекций). Это  
произведение, датировавшееся первой полови-  
ной XVI в. (*Алпатов*, 1976. С. 208–219. Ил.  
с. 211, 217), XVI в. (*Попов*, 1971. С. 200), XVI–  
XVII вв. (*Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982.  
С. 561), на наш взгляд, необходимо подвергнуть  
исследованию на предмет подтверждения под-  
линности.
- 23 *Толстой*, 1862. С. 23, 24.
- 24 Возможно, они имелись в несохранившихся  
стенописях. См.: *Малков*, 1995. С. 361, 369, 373.
- 25 *Маясова*, 1987. С. 335, 336. Ил. с. 337.
- 26 См.: *Янин*, 1988. С. 171.
- 27 *Качалова, Маясова, Шенникова*, 1990. С. 35.  
Примеч. 93. С. 43. Ил. 49.
- 28 Стиль и техника исполнения этого памятника  
находят ближайшие аналогии в покрове Евфи-  
мия Новгородского 1549 г., что свидетельству-  
ет о вероятности создания его в начале 1550-х гг.  
См.: *Маясова*, 1971. С. 129. Ил. 48.
- 29 Словарь книжников и книжности, 1988. Вып. 2,  
ч. 1. С. 355.
- 30 Вероятно, это был известный в новгородской  
истории Ф. И. Сырков. См.: *Брюсова*, 1986. С. 44,  
45. См. также: *кат. № 40, Происхождение*.
- 31 *Янин*, 1988. С. 171; *Толстой*, 1862. С. 24, 25.
- 32 *Янин*, 1988. С. 171, 172.
- 33 *Макарий*, 1860. Ч. 2. С. 321, 330, 336, 340. В на-  
чале XX в. ученые установили, что облачения  
подлинные, с позднейшими чинками. Фелонь  
Никиты шита из темно-коричневого штофа с  
растительным (травчатым) орнаментом, омо-  
фор белый с темно-коричневыми крестами,  
епитрахиль зеленая, с темно-коричневыми по-  
лосами, поручи зеленые, круглая шапочка —  
синяя, с меховой опушкой. См.: *Покровский*,  
1914. С. 109, 114, 122, 123.
- 34 Опись Новгорода 1617 года, 1984. Ч. 1. С. 35.
- 35 *Толстой*, 1862. С. 25, 26, 31.
- 36 *Макарий (Веретенников)*, архим., 1999. С. 19  
(сведения одругих изданиях текста — с. 18, при-  
меч. См. также: *Кондаков*, 1931. С. 18, 19).
- 37 *Янин*, 1988. С. 172, 173.
- 38 *Филимонов*, 1876. С. 262.
- 39 См.: *Сорокатый*, 1993. С. 72, 73.
- 40 *Куприянов*, 1861. Стб. 378; Описи Новгородско-  
го Софийского собора, 1988. Вып. 1. С. 101.
- 41 *Chatzidakis, Djurić*, 1968. № 145; *Lasović*, 1985.  
II. 37. Подобная изданной в этих книгах икона  
соловецкого происхождения хранится в Музее  
«Московский Кремль».
- 42 АИ, 1841. Т. 1. С. 332, 333; *Андреев*, 1938. С. 194.  
Примеч. 64. Позднейшие иконописные под-  
линники рекомендовали писать Иоанна в бе-  
лом клобуке. См.: *Филимонов*, 1876. С. 147.
- 43 *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. № 383. С. 38; Спаси  
и сохрани, 1993. Ил. 173.

- 44 *Skrobucha*, 1981. № 436. S. 185. Taf. 52; 1000 Jahre Orthodoxe Kirche, 1988. Taf. 21; *Haustein-Bartsch*, 1995. S. 118.
- 45 ПСРЛ. Т. 3. С. 174; Новгородские летописи, 1879. С. 119.
- 46 1000 Jahre Orthodoxe Kirche, 1988. Taf. S. 23.
- 47 См. примеч. 41.
- 48 ПСРЛ. Т. 13. С. 350–352, 360, 361.
- 49 ПСРЛ. Т. 4. С. 136, 137.
- 50 Опись Новгорода 1617 года, 1984. Ч. 2. С. 200, 258.
- 51 Опись Новгорода 1617 года, 1984. Ч. 1. С. 42.
- 52 См.: *Трифопова*, 1988. № 4–34 (б. п.); *Трифопова*, 1992. Ил. 129–136.
- 53 Ср. рисунок облаков на новгородской иконе «Никола Чудотворец» 1587 г. (ГТГ). *Антонова, Мнева*, 1963. Т. 2. № 377. С. 33, 34. Ил. 6.

#### Выставки

1977 Москва.

#### Литература

*Логинова*, 1975. № 27; *Салтыков*, 1981. С. 249. Ил. 131; *Сорокатый*, 1994. С. 115, 116.

### 45. Пророк Даниил. Пророк Аввакум. Из пророческого чина иконостаса



Конец XVI в.

Новгород. Северная провинция

61 × 47; 61 × 47,5

КП 2137; 2138

*Происхождение.* Переданы из ВПХК им. Е. В. Вучетича в 1976 г.

*Реставрация.* Икону «Пророк Аввакум» в 1992–1996 гг. раскрыла Е. Б. Вернер в Межобластном НРХУ объединения «Росреставрация».

*Основа.* Доски сосновые, каждая — из двух частей, с двумя врезными односторонними сосновыми шпонками. Без ковчега. Паволока — тонкая плотная льняная ткань полотняного переплетения.

*Сохранность.* На иконе «Пророк Даниил» крупная вставка с позднейшей живописью на правой щеке, шее и прическе, небольшая — под его левым глазом. Тонированные реставрационные вставки по периметру. Сильно утрачено золото фона и нимба. На иконе «Пророк Аввакум» вставка с золотом XVII (?) в. в правом нижнем углу, с более поздней живописью — по середине нижнего поля. Тонированные потертости на одеяниях. Сохранность золота несколько лучше, чем на иконе Даниила. Доски покороблены. Шпонки сколоты до поверхности досок.

*Описание.* Пророки по пояс, в трехчетвертных поворотах к центру чина. («Даниил» — из левой от зрителя части чина, «Аввакум» — из правой). Голова Даниила склонена, правая рука — в молитвенном жесте перед грудью, в левой он держит белый свиток, разворачивающийся вверх в виде рожка, с текстом: «ОРУРА // ЗЕМ // НУ» (Дан. 2: 45). На пророке синевато-зеленый хитон с охряным оплечьем, украшенным золотым ассистом и белыми «жемчужинами» по краям. Поверх оплечья — завязанный узлом белый плат со сдвоенными черными полосками. Киноварный гиматий драпирует левую руку и торс пророка, оставляя хитон открытым только на его правом плече и руке. На голове маленькая шапочка с красным верхом и белым околышем.

Правая рука Аввакума в жесте, близком к именованию, ладонью к зрителю, в левой он держит белый свиток, развернутый вверх, с текстом: «ПРОЗОР//ЛИВОЕ//ДАРОВА//НИЕ ДУ//ХА НОГА» (это общие слова о пророческом даре, отсутствующие в текстах Ветхого Завета). Его гиматий цвета холодноватой киновари, хитон — синевато-серый, виден только на груди.

Хитоны пробелены остроугольными спрямленными формами, в три ступени, очень контрастно по отношению к основному тону. На красных гиматиях, напротив, белила едва заметны, складки прорисованы тонкими спрямленными коричневыми линиями. Свитки белые, с коричневыми обводками, в текстах первая буква красная, остальные черные. Лик Даниила округл, Аввакума — более продолговат, глаза широко открыты, рты маленькие. Волосы каштанового цвета, пышные на затылке, у Даниила — из очень мелких завитков. Санкирь одинаково плотный, оливковый, но моделируется личное по-разному. На лице Даниила — оранжеватой охрой и круглящими контрастными по отношению к ней высветлениями, с которыми почти сливаются завершающие белильные движки. На лице Аввакума оранжеватая плавь высветляется не столь контрастно, зато движки, более широкие и длинные, очень активны. Они кладутся параллельно друг другу по две, три и четыре линии, самая длинная из которых очерчивает контур какой-либо крупной формы: брови, губы, подбородка. Описи на обеих иконах тонкие коричневые. Губы Аввакума «оживлены» оранжевым тоном, положенным протяженными мазками вдоль их нижнего края.

Фон золотой. Полуфигуры вписаны в плоскость иконы так, что со всех сторон остается подобие золотых полей, узких по бокам, широких внизу и вверху. Нимбы, прочерченные графьей, двойными концентрическими линиями, касаются верхней опуши. Надписи с именами святых киноварные: ПРОР[О]К ДАНИИЛЪ; ПРОРОК АВВАКСЪМЪ. Опуши киноварные, широкие с торцов и очень узкие с боковых сторон.

*Иконография.* Судя по композиции икон, в чине, к которому они принадлежали, была отчетливо выражена ориентация персонажей

на средник. Таким средником, по-видимому, служила икона «Богоматерь Воплощение». «Даниил», как правило, присутствует в пророческих рядах иконостасов, каким бы кратким ни был их состав.

Образ этого пророка, жившего в Вавилоне во времена пленения иудейского народа, чудесно спасшегося во рву львином и спасшего трех отроков, брошенных в огненную печь, воспринимался как символ спасения. Вместе с тремя отроками Даниил особо поминался в Неделю Праотцев, накануне Рождества Христова — совершившегося Воплощения, которое он, согласно христианской экзегезе, предсказывал и прообразовывал. Его головной убор, такой же, как у трех отроков или у волхвов в иконографии Рождества Христова, указывал на связи его как с этими персонажами, так и с Востоком, и Вавилоном<sup>1</sup>. Иконография Даниила на издаваемой иконе восходит к самым ранним образцам пророческого ряда в русском высоком иконостасе. В таком же повороте, с правой рукой перед грудью и с полуразвернутым свитком в левой руке, с такой же белой перевязью поверх хитона, он изображается в чине, принадлежащем иконостасу 1420-х гг. из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры<sup>2</sup>. Таким же он представлен на иконе пророческого ряда иконостаса второй четверти — середины XV в. из церкви Бориса и Глеба в Твери (ГРМ)<sup>3</sup>, где впервые на его свитке читается текст, начало которого дается на рассматриваемой иконе (на памятнике из троицкого иконостаса текст утрачен). Невольно иначе пророк Даниил изображен на новгородских иконах из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. (правая рука в именовании, свиток развернут, перевязь пропущена подмышкой) и из Никольского Гостинопольского монастыря, конца XV — начала XVI в. (с двуперстным благословением, перевязь отсутствует) (обе — ГТГ)<sup>4</sup>.

Аввакуму, также из числа «больших» пророков, в иконостасном чине обычно отводится место, более удаленное от средника, чем Даниилу. Самое раннее принадлежавшее пророческому ряду иконостаса изображение Аввакума находится также в Троицком соборе Троице-Сергиева монастыря. Здесь его правая рука показана поднятой вверх, в жесте,

близком к именованию<sup>5</sup>. Следующая по времени возникновения — икона из кирилловского иконостаса 1497 г., где правый перст пророка указывает на его ухо, в соответствии со словами его молитвы: «Господи, услышал я слух твой и убоялся...» (Авв. 3: 1)<sup>6</sup>.

К середине XVI в. возник иной иконографический вариант изображения пророков Даниила и Аввакума. В иконостасе новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках 1558 г. (НГИАМЗ) в правой руке Даниила — развернутый вверх свиток, все с тем же текстом, пальцы левой сложены шепотью под помещением на фоне изображением горы с «нерукоесечным камнем», перевязь отсутствует<sup>7</sup>. Икона из иконостаса Рождественского собора новгородского Антониева монастыря 1560-х гг. повторяет петропавловскую во всем, кроме жеста левой руки: пальцы Даниила сложены именованно<sup>8</sup>. Аввакум в петропавловском иконостасе своей правой ладонью, перед грудью, указывает на свиток, который держит в левой руке (икона не издана).

Во второй половине XVI в. становятся одинаково употребительными различные варианты. На иконе, вероятно, среднерусского происхождения из собрания П. Д. Корина (ГТГ)<sup>9</sup> изображение Даниила напоминает скорее гостинопольское, чем петропавловское и антониевское. От издаваемой иконы ее отличает свиток, на коринской иконе развернутый вверх. С таким же свитком, но с ораторским жестом десницы он представлен на иконе второй половины XVI в., вероятно, из Горицкого монастыря на Шексне (Кирилло-Белозерский музей; не издана) и иконе конца XVI в. из Троицкой церкви в Свяжске (Музей искусств Татарстана)<sup>10</sup>, на иконе из иконостаса Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря 1595 г. (Кирилло-Белозерский музей; не издана) опять появляется изображение горы. Аввакум, в иконостасе 1560-х гг. из Успенского собора Богородицкого монастыря в Свяжске помещенный в левую часть чина (Музей искусств Татарстана; не издана), изображен здесь по такой же схеме, как Даниил на иконе из коллекции П. Д. Корина. На иконе из Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря 1595 г. (Кирилло-Белозерский музей; не издана) Аввакум держит развернутый свиток в правой руке, указывая на него перстом левой.

Обзор иконографии (хотя и неполный ввиду того, что многие памятники XVI в. не изданы) позволяет утверждать, что авторы двух публикуемых икон в выборе образов ориентировались не на традицию определенного художественного центра, но вообще на древнее иконографическое наследие и не знали, либо не принимали во внимание новых образов, выработанных и бытовавших в период художественного развития, непосредственно предшествовавший их деятельности, представленных иконами пророков из новгородских иконостасов церкви Петра и Павла и собора Антониева монастыря. Это может быть истолковано как свидетельство консервативности той художественной среды, в которой они трудились, но, насколько позволяет судить материал искусства второй половины — конца XVI в., и старые, и новые образцы тогда воспринимались уже не как принадлежность определенной местной традиции, отчетливо локализованной во времени, но как общее достояние. Кроме того, следует учитывать, что среди существующих иконных образов, будь то двусторонние иконы-таблетки, графические листы или книжные иллюстрации, не имеется предназначенных для повторения в композициях деисусного, пророческого или праотеческого рядов. Не исключено, что в данной области иконописания наследование иконографии осуществлялось через получившие распространение с XVI в. так называемые походные церкви. Если это верно, то следует учитывать, что в композиции последних единичные сюжеты и образы находились в более жесткой связи друг с другом, чем в иных образцах, и что эта внутренняя взаимозависимость также должна была являться предметом внимания и повторения. «Подлинники» же, как известно, фиксировали тексты пророчеств, но не частности композиции икон, предназначенных для пророческих чинов.

Сказанное подводит к выводу о том, что иконография публикуемых икон не имеет существенного значения для их атрибуции.

*Датировка и атрибуция.* Компонировка полуглифур в формате досок, жестковатая определенность рисунка красочных пятен, напряженность колорита — заставляют вспомнить о новгородской художественной традиции. Вместе с тем, чрезмерный схематизм моделирующей системы, вытеснение пластической моделировки сугубо графическим оформле-



нием условного рельефа, неловкость сочленения частей не позволяло относить памятники из ЦМиАР к продукции иконописцев самого Новгорода. Эти качества их стиля находят аналогии в ряде памятников из севернорусских земель, культура которых формировалась под воздействием новгородской или в тесном соприкосновении с нею. Таковы, например, иконы деисусного, праздничного и пророческого рядов из иконостаса Благовещенской церкви Соловецкого монастыря 1590-х гг. (Музей «Московский Кремль»; ГИМ)<sup>11</sup>, созданные в Каргополье, или иконы из местного, деисусного, праздничного и пророческого рядов иконостаса Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря 1595 г. (Кирилло-Белозерский музей)<sup>12</sup>, возникшие в Белозерье, — значительных очагах художественной деятельности XVI в., которые были связаны как с новгородской, так и со среднерусской и вологодской художественными культурами. Издаваемые иконы и эти памятники созданы на одной и той же стадии развития стиля. Их принципиальное сходство проявляется в построении формы. При некоторых различиях в рисунке и колорите (иконы из церкви Преображения Кирилло-Белозерского монастыря обнаруживают более тесную связь с вологодскими традициями и более провинциальны, чем соловецкие) во всех этих иконах форма строится с одинаковой оглядкой на стиль середины — третьей четверти XVI в., причем имитируется не структура письма, а результат — сама красочная поверхность, становящаяся в них более гладкой и блестящей, чем в памятниках предшествующего периода. В колорите названных икон 1590-х годов и икон ЦМиАР хроматические отношения одинаково вытесняются светотональными. Отдается предпочтение среднему тону красочного пятна, с графическим обозначением теней и светов, причем последние окрашиваются сначала основным тоном с белилами и затем чистыми белилами. В этих качествах стиля проявляется их стадияльная близость к памятникам, созданным более образованными мастерами, работавшими в непосредственном контакте с москвичами, например, к иконам из Благовещенского собора в Сольвычегодске «Богоматерь Гора Нерукосечная» или «Васи-

лий Блаженный» рубежа XVI—XVII вв. (СИХМ)<sup>13</sup>.

Сказанное позволяет датировать иконы пророков собрания ЦМиАР концом XVI в. и считать их созданными в провинциальной художественной среде, ориентированной на новгородскую традицию, но знакомой также с искусством северных, возможно, вологодских иконописцев. Этой среде были чужды поиски современных ей новгородских иконников, написавших, например, такие характерно новгородские по ощущению образа и вместе с тем вполне адекватные «годуновскому» стилю произведения, как составляющие деисусный чин иконостаса Николо-Дворищенского собора в Новгороде рубежа XVI—XVII вв. (НГИАМЗ; иконы не изданы).

*Е. М. Маркина, В. М. Сорокатый*

- <sup>1</sup> См.: *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. С. 327.
- <sup>2</sup> *Николаева*, 1977. № 41. С. 59; *Балдин, Манушина*, 1996. Ил. 61.
- <sup>3</sup> *Попов*, 1979. № 16. С. 302–304. Ил. с. 430.
- <sup>4</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 66, 78. С. 325–327, 78, 79. Ил. с. 532, 554.
- <sup>5</sup> *Николаева*, 1977. № 40. С. 59; *Балдин, Манушина*, 1996. Ил. 62.
- <sup>6</sup> *Лелекова*, 1973. С. 137, 138; *Лелекова*, 1988. С. 309–311. Ил. 58 (схема 51).
- <sup>7</sup> *Сорокатый*, 1997. С. 306.
- <sup>8</sup> Икона не издана. См.: *Трифорова*, 1988. № 27 (б. п.).
- <sup>9</sup> *Антонова*, 1966. № 26. С. 52. Ил. 46.
- <sup>10</sup> *Kunst uit Kazan*, 1995. № 15. S. 17, 24.
- <sup>11</sup> *Скопин, Шенникова*, 1981. С. 56. Ил. 45–54; *Шенникова*, 1989. С. 269, 272, 274. Ил. с. 272, 273. Об исполнении икон, по-видимому, для Благовещенской церкви каргопольскими мастерами см.: *Скопин*, 1989. С. 289.
- <sup>12</sup> *Кочетков, Лелекова, Подъяпольский*, 1989. С. 87, 88. Ил. 58–61.
- <sup>13</sup> *Искусство строгановских мастеров*, 1991. № 9, 11. Ил. с. 44, 45.

#### *Выставки*

1988 Афины («Пророк Даниил»).

#### *Литература*

«Пророк Даниил» — *Ἡ Παλαιρωσική τέχνη*, 1988. № 6; «Пророк Аввакум» публикуется впервые.

# ПСКОВ

## 46. Богоявление



Последняя четверть — конец XV в.  
(первоначальная живопись)

Вторая четверть — середина XVI в.  
(дополняющая живопись)

Псков — Новгород

133 × 105,5

КП 155

*Происхождение.* Поступила в 1965 г. из ленинградского Музея истории религии и атеизма.

*Реставрация.* Частично раскрыта до поступления в ЦМиАР, работа по реставрации завершена в мастерской музея К. Г. Тихомировой в 1970 г.

*Основа.* Состоит из двух досок, две сквозные врезные высокие шпонки. Паволока рельефного простого плетения.

*Сохранность.* Доски иконы имеют несколько глубоких вертикальных трещин, сквозных на полях иконы. Внизу слева восполнение доски, справа угол частично разрушен. Первоначальная живопись сохранилась только в центральной части иконы, к ней относится изображение фигуры Христа и, фрагментарно, изображение Иоанна Предтечи: лик (живопись лба и глаз сохранилась частично), волосы, левое плечо в митоти, обе руки, левая нога и спадающие вдоль нее складки гиматия, а также воды Иордана, уступы горы вдоль вод слева и нижний горный уступ (из сохранившихся) справа. Изображение Христа наиболее целно, однако по левому плечу и большей части руки проходит вставка, лежащая по стыку досок. Грубая коричневая обводка лика и фигуры, разделка волос той же линией принадлежат поздней поновительской живописи, скорее всего старообрядческой. На одеждах Иоанна и горках мелкие вставки грунта, выпадает красочного слоя, потертость живописи. Живопись вод Иордана сильно потерта. Справа большая площадь обнаженного первоначального левкаса.

Граница между первоначальным и более поздним грунтом неровная, вверху их стыковка проходит через нимбы Христа и Иоанна Предтечи. Старый грунт частично сохранен внутри плоскости нового грунта. Характер разрушений первоначальной поверхности иконы говорит о том, что икона скорее всего пострадала от огня.

Второй по времени слой грунта имеет большие выпадения по полям, также слева в ковчеге у края и на фигуре Иоанна. Вставки грунта нового времени имеются в нем на фоне (частично с заходом на изображение горок слева) и сегменте небес, на фигуре Иоанна, более мелкие — по всей поверхности. Живопись фигуры нижнего ангела частично утрачена. Фрагменты позолоты на фоне, полях и нимбах.

Поновительская правка очерка всех фигур: лики и фигуры ангелов, складки одеяний, как

и правая ступня Иоанна, очерчены широкой коричневой линией, идентичной очерку лица и фигуры Христа. Под этой описью проглядывает другая, более тонкая и мягкая по тону.

*Описание.* Первоначальная живопись иконы, частично утраченная, восполнена с сохранением ее композиции, которая четко разделена на три равные вертикальные зоны в виде вод Иордана и уступов гор. В центральной изображена в незначительном развороте влево обнаженная фигура Христа со склоненной крупной головой, руки вытянуты вдоль тела, правая благословляет воды. Слева представлен Иоанн Предтеча в широком шаге и низком склонении, рука пророка касается головы Спасителя. Справа возвышаются друг над другом три фигуры ангелов.

Первоначальная живопись: лик Христа неправильный по пропорциям и чертам, с нависающим кончиком носа, с широко открытыми и напряженно смотрящими глазами, брови страдальчески сведены. Лик и фигура написаны длинными мазками розоватой охры по ярко-зеленому санкирию, объемы подчеркнуты теплой по тону линией, сочные белильные движки положены свободно. Руки Христа с короткими пальцами, широкие в ладони, очерки крупных ступней имеют прямоугольную форму. Лик Иоанна Предтечи вытянутый, правильно построенный. Гиматий Иоанна светлого зеленого цвета с голубоватыми пробелами.

Струи вод изображены плотными белильными росчерками по синей основе, белила груботертые, видны также в синем пигменте основного тона в виде ступков. Горки в первоначальной живописи имеют крупные, вертикально расположенные уступы, боковые грани разделаны красными штрихами с рядами точек, верхние — геометрически организованными линиями пробелки.

Восполняющая живопись в основном более темного тона, чем первоначальная: темно-зеленой гиматий Иоанна Предтечи с белыми пробелами, коричневатые и темно-зеленые горки с разделкой вертикальных граней красными и серыми линиями. Линии пробелки верхних граней горок с скругленными завершениями-«пятками» имеют орнаментальный характер. Формы горных уступов не столь

конструктивны, как в первоначальной живописи.

Фигуры ангелов крупноголовые, с уменьшенными ступнями, позы скованы, очерк фигур жесткий. Широкие лики имеют мелкие черты, прически ангелов пышные, отдельные пряди выбиваются из них, нависая надо лбом или глазами. Вохрения ликов красноватые, сплавленные, санкири серо-зеленые. Цвета ангельских одежд: ярко-голубой, светлый красный, землисто-зеленый. Пробела на красном голубые, на остальных цветах — белые. Складки одеяний плоские, крупные, очерчены спрямленной линией. Фон, поля и нимбы золотые. Нимбы ангелов, верхняя часть нимба Иоанна и поля украшены четырехлепестковыми розетками в технике канфарения, центры розеток сделаны в технике шировки, как и цепочка круглых точек-ячеек по внешнему кругу нимбов. Нимб Христа имеет по окружности и перекрестно мелкие неглубокие вдавленные точки, видимо, сделанные уже при восстановительных работах с иконой.

*Иконография.* Иконографический вариант «Богоявления» с обнаженной, почти фронтально стоящей фигурой Христа со склоненной головой, которой касается Иоанн Предтеча, изображенный в динамичном широком шаге, распространен в византийском искусстве<sup>1</sup>. На Руси данный извод известен в памятниках монументального искусства XII в.: росписи Преображенского собора Мирожского монастыря около 1156 г., Спасской церкви на Нередице 1199 г.<sup>2</sup>, Рождественского собора Снетогорского монастыря 1313 г. — и в псковской иконе из собрания ГЭ, датируемой второй половиной XIV — первой половиной XV в.<sup>3</sup> Иконографический вариант иконы ЦМиАР наиболее близок последнему памятнику, с которым практически совпадают, помимо общей схемы, положение ног Христа, иное, чем на указанных фресках, расположение ангельских фигур, как бы поднимающихся друг над другом в глубоком поклоне, и отвесно идущие изломы берегов Иордана.

Сходный извод, с тем же положением рук Христа, что на иконе ЦМиАР, но с более явным разворотом его фигуры — в московской

миниатюре Киевской Псалтири 1397 г. в РНБ (ОЛДП F6. Л. 101) <sup>4</sup>.

В русском искусстве XV–XVI вв. получила распространение иная иконографическая схема, более последовательно связанная с палеологовской живописью, которая также была использована мастером Киевской Псалтири в одной из ее миниатюр (Л. 162) <sup>5</sup>: разворот фигуры Христа трехчетвертной, его ноги изображены перекрещенными, поза Иоанна Предтечи лишена динамики и сходна с позой Христа, горки смыкаются над водами Иордана. Эту схему находим в табличке середины XV в. из ризницы Троице-Сергиевой лавры в Сергиевопосадском музее <sup>6</sup> и табличке конца XV в. из новгородской софийской серии в Новгородском музее <sup>7</sup>, а также в праздничных иконах псковских иконостасов первой половины и середины XVI в. в Псковском музее <sup>8</sup>.

Иконографический вариант «Богоявления» из собрания ЦМиАР можно признать архаичным для русского искусства XV–XVI вв. Он последовательно прослеживается в псковских памятниках XII — раннего XV вв.

*Датировка и атрибуция.* Первая атрибуция иконы принадлежит К. Г. Тихомировой, которая отнесла первоначальную живопись иконы к XV в., а более позднюю — к XVI в., связав ее предположительно с работой новгородских мастеров. А. А. Салтыков высказался за датировку древней части иконы второй половиной XIV в. [Салтыков, 1981].

Первоначальная живопись иконы своеобразна, признаки создавшей ее культуры неоднозначны. Тип лица Христа с неправильными чертами, характерным нависающим кончиком носа и крупными глазами близок изображению Христа на псковской иконе «Никола Чудотворец» конца XIV — раннего XV в. в ГТГ <sup>9</sup>. Данный неклассический тип лица встречается, в уже облагороженном виде, в псковских иконах конца XV в.: лики Христа и праматери Евы на иконе «Сошествие во ад» в Псковском музее <sup>10</sup>.

Экспрессия лица Христа на иконе ЦМиАР необычна в сценах Богоявления и связана с особой трактовкой данной темы. Изображение Христа страждущим на иконе ЦМиАР

сходно с его ликом в композициях «Распятие» или «Не рыдай Мене, Мати...». В псковской живописи можно найти близкую мимику в сцене Распятия во фресках Снетогорского монастыря, в новгородской — в композиции «Не рыдай Мене, Мати...» в росписи церкви Спаса на Ковалеве 1380 г., связываемой с южнославянскими мастерами <sup>11</sup>. Смысл подобного сходства лежит в понимании акта погружения Христа в воды Иордана при крещении как прообраза искупительной смерти Спасителя. По мнению Э. С. Смирновой, данная трактовка сцены присуща византийской и юго-славянской традиции <sup>12</sup>, она редка в русском искусстве.

Подвижность письма иконы ЦМиАР также имеет черты общности с псковской монументальной живописью первой четверти XV в., в частности с фресками церкви Николая с Гребли, фрагменты которых обнаружены и собраны археологами <sup>13</sup>. Изображения отдельных ликов этого ансамбля сходны с памятником ЦМиАР и в деталях: широко раскрытые, четко очерченные веки, мягкая скругленность губ <sup>14</sup>, острый килевидный очерк границы волос надо лбом <sup>15</sup>, легкая штриховка бороды <sup>16</sup>. В. Д. Белецкий указывает на отдельные типологические и стилистические совпадения росписей с ковелевскими фресками, что может быть следствием обращения псковских монументалистов к южнославянской художественной традиции <sup>17</sup>.

Композиционно иконе ЦМиАР близко «Богоявление» из ГЭ с ее четким делением плоскости иконы на три самостоятельные зоны по вертикали. В обоих памятниках одинаково написаны крупные уступы горок. Псковские произведения раннего XV в., однако, являются только источником стиля первоначальной живописи иконы ЦМиАР.

Определяющие элементы стиля первоначальной живописи иконы соотносимы с псковской иконописью второй половины — конца XV в., испытавшей новгородское влияние. Особенности личного письма в исследуемом произведении во многом близки псковской иконе «Покров Богоматери» второй половины XV в. из ГЭ, в живописи которой отмечена новгородская ориентация <sup>18</sup>.

Общность памятника ЦМиАР и «Покрова» — в тяжеловесности формы обнаженного тела, в его грубоватой графической стилизации, в сумрачности колорита. Живопись «Покрова», плотная и напряженная, с четкой градацией освещенных и затененных мест, представляется более ранней по времени. Условная разработка объемов в живописи иконы ЦМиАР, их во многом графическое выражение говорят об исполнении иконы в последней четверти или конце XV в.

Прием разделки горок красными вертикальными линиями и такой же штриховкой, как на иконе ЦМиАР, можно отметить в новгородской иконе «Рождество Христово» (б. коллекция Ханна в США, в настоящее время в собрании банка Амброзиана в Виченце, Италия) из иконостаса Никольского собора Гостинопольского монастыря<sup>19</sup>. По мнению Н. В. Балабаева, исследовавшего формы горок на русских иконах XIV—XVI вв., на основе таких деталей, как белильные круглые отметины в западающих углах «берегов», более предпочтительна датировка памятника ЦМиАР первой четвертью XVI в., но и конец XV в. как время его исполнения может быть назван. Балабаев также видит преимущественное распространение этого мотива декорации горок в новгородской живописи. Возможно, икона ЦМиАР написана в псковской провинции, где были сильны традиции новгородской культуры.

Живопись, восполняющая первоначальную композицию иконы, также тяготеет одновременно и к псковской, и к новгородской культурам. Округлые лики ангелов со скошенными подбородками и мелкими чертами по своему типу напоминают юные лики на псковской иконе «Параскева Пятница с клеймами жития» конца XV — начала XVI в. в ГИМ<sup>20</sup>. Этот же тип знаком по псковским памятникам XVI в. почвенной ориентации — например, «Рождество Христово» из Опочки<sup>21</sup>. Маскообразная форма ангельских ликов иконы ЦМиАР, слитно положенные розовые вохрения и светлые санкири, расположение ярких тонких движков сопоставимы с написанием личного в псковской иконе «Вознесение» 1542 г. из Новгородского музея<sup>22</sup>. Графическое обозначение складок ангельских одеяний, как и чистые по тону, звучные цвета одеяний

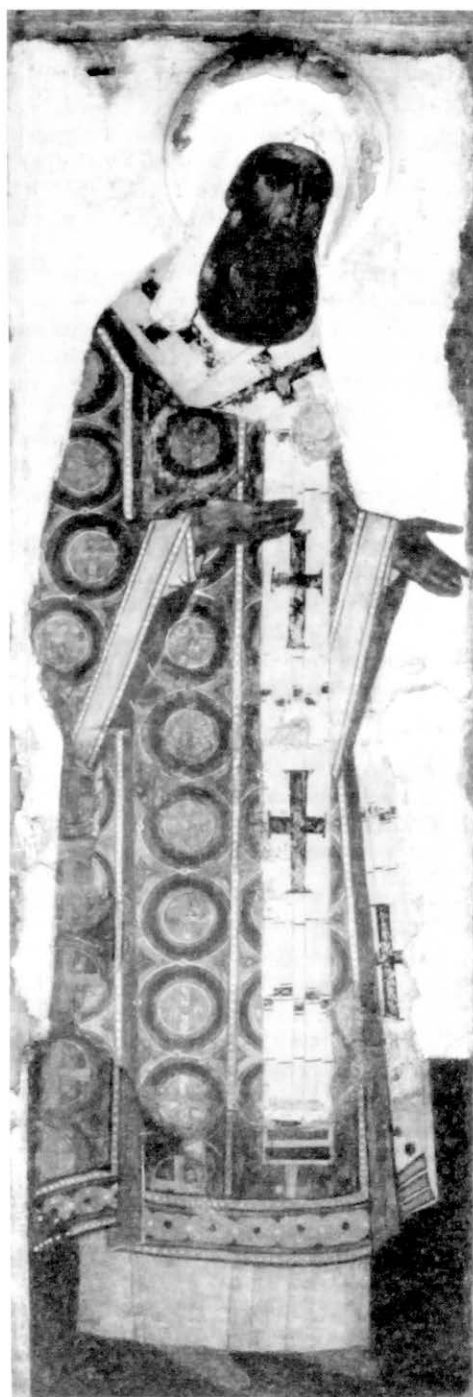
больше характерны для новгородской живописи второй четверти — середины XVI в.<sup>23</sup>

Орнаментальное украшение нимбов и полей в виде четырехлепестковых розеток, исполненных в технике канфарения и шировки, типично для новгородских икон XV—XVI вв., но в XVI в. встречается и в Пскове: «Богоматерь Знамение» второй четверти — середины XVI в. в ГТГ<sup>24</sup>.

Можно предположить, что живопись иконы «Богоявление» пострадала и была дописана по утратам во второй четверти — середине XVI в. в той же провинции Пскова, находящейся в орбите и новгородской культуры, где она была первоначально изготовлена.

Л. М. Евсеева

- 1 См. например, миниатюру X в. в собрании РНБ, гр. 21а. Millet, 1916. Fig. 124.
- 2 Millet, 1916. P. 177. Fig. 135, 136. См. также фреску Мирожского монастыря — Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. С. 29 — и Нередицы — Karger, 1966. С. 250.
- 3 Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. № 6.
- 4 Киевская Псалтирь 1397 г., 1978. Л. 101.
- 5 Там же. Л. 162.
- 6 Новосельская, 1990. Ил. 24; Поствизантийская живопись, 1993. № 24/3.
- 7 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 63 (8 Б). С. 122. Ил. с. 511.
- 8 Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. № 63, 74, 98, 122.
- 9 Там же. № 11.
- 10 Там же. № 30.
- 11 Лицшиц, 1987. Ил. 185 (№ 111, 7, 1).
- 12 Смирнова, 1988. С. 27. Сходную трактовку сцены Э. С. Смирнова видит в иконе «Богоявление» около 1408 г. из так называемого Васильевского иконостаса, где поза и лик Христа повторяют его изображение на плащаницах (см.: Там же).
- 13 Стенопись церкви Николы на Гребле датируется В. Д. Белецким XIV в., но исследователь допускает возможность расширения ее датировки до первых двух десятилетий XV в. См.: Белецкий, 1980. С. 214; Белецкий, 1986. С. 13—49. Ил. I—XV.
- 14 Белецкий, 1986. Ил. XII—XIV.
- 15 Там же. Ил. XI.
- 16 Там же. Ил. XV.
- 17 Там же. С. 43.



- 18 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 19.  
 19 Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. № 77. С. 342. Ил. с. 548–549.  
 20 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 39.  
 21 Там же. № 38.  
 22 Там же. № 81.  
 23 Например, икона «Косма, Дамиан и Иаков, брат Господень» второй четверти XVI в. в ЦМИАР (кат. № 38), также новгородские Царские врата первой половины XVI в. в собрании ГИМ (см.: Кызласова, 1988. Ил. 14–16).  
 24 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 42.

#### Литература

Салтыков, 1981. С. 11–12, 242. Ил. 5–7.

### 47. Петр митрополит. Из деисусного чина

Первая треть XVI в.

Псков  
 154,5 × 52  
 КП 194

*Происхождение.* Поступила в 1965 г. из ленинградского Музея истории религии и атеизма.

*Реставрация.* Раскрыта в мастерской музея М. В. Егоровой в 1978–1982 гг. Согласно реставрационному дневнику, при реставрации были удалены записи XIX, XVIII и XVII вв. (последние были частичными). Понувительская живопись тщательно следовала авторскому изображению. В XVII в. утраты авторского золота на фоне и нимбе были дополнены так называемым двойником, в XIX в. фон был покрашен желтой краской.

*Основа.* Состоит из двух сосновых досок, мелкий ковчег, с оборота односторонние врезные шпонки. Паволока грубого плетения.

*Сохранность.* На обороте иконы шпонки стесаны заподлицо. Правое поле иконы опилено полностью, нижнее и левое — частично, нижнее поле также стесано до уров-

ня ковчега. Выпады грунта до паволоки на фоне вверху и справа, в нижней части левого поля выпад грунта до доски. Вставка грунта в нижней части иконы с восполняющей изображение живописью конца XVIII (?) в. Зачищенные вставки грунта на левом плече, омофоре, в нижней части фигуры справа. Верхняя часть левой руки, концы пальцев правой руки утрачены. Красочный слой на лике потерт и продран: места утрат образуют линии, идущие поперек лика, — возможно, след механических действий при попытке снять слой потемневшей олифы (пемзование). Красочный слой на саккосе и омофоре потерт, наиболее сохранен правый рукав. Изображение клобука имеется лишь во фрагментах. Золото на крестах саккоса и омофора потерто, на фоне и нимбе сохранилось частично, в отдельных местах поверхности оставлен двойник XVII в.

*Описание.* Ростовое изображение митрополита Петра при повороте вправо, в позе и жесте моления. Фигура митрополита чуть вытянутых пропорций, столпообразна, за абрис фигуры выступает лишь ладонь левой руки. Форма плеч скошена.

Черты лика крупные, обобщенные по рисунку, глаза с тяжелыми округлыми веками. Личное письмо сплавленное, коричневые охрения легким однородным слоем перекрывают оливковый санкирь, мягко отступая от краев формы. Движки белил тонкие, скругленные, проложены параллельно друг другу. Длинные мазки белил отмечают пряди округлой широкой бороды.

На святителе светло-голубой саккос, украшенный орнаментом из многоцветных concentрических кругов: внутренний круг красный с золотым крестом, внешние — разбеленный зеленый, темно-зеленый и серый — испод саккоса коричнево-красный. Омофор светло-зеленый с черными крестами, прорисованными в середине золотом. Кайма рукавов и поручи написаны желтой охрой, лессированной серо-зеленым тоном, орнаментированы золотой ромбовидной сеткой и белильными зернами «жемчуга» по краю. Клобук белый с голубыми лессировками, изображение серафима и сетчатый орнамент на нем — светло-оливковые.

Фон и поля золотые, нимб объемный, резан из липы и вклеен в плоскость иконы, покрыт левкасом и золочен.

*Иконография.* Петр, митрополит киевский с 1308 по 1326 г., утвердил перенесение митрополичьей кафедры из Киева во Владимир, предпринятое его предшественником по кафедре митрополитом Максимом, и фактически перевел кафедру из Владимира в Москву<sup>1</sup>. По настоянию митрополита Петра московский князь Иван Калита, при котором Петр переселился в Москву, строит в Московском Кремле Успенский кафедральный собор. Своим переселением в Москву митрополит Петр поддержал политическое возвышение Московского княжества. Культ Петра в Москве установился вскоре после его смерти.

Наиболее ранним из сохранившихся изображений митрополита Петра является его образ, шитый на саккосе греческой работы около середины XIV в. (так называемый малый саккос митрополита Фотия) в коллекции Оружейной Палаты Московского Кремля, где митрополит Петр представлен среди вселенских учителей церкви<sup>2</sup>. По мнению М. М. Денисовой, саккос мог быть прислан в Москву из Константинополя после канонизации Петра в 1339 г.<sup>3</sup> Митрополит Петр здесь изображен с широкой, угловатой по форме, темной бородой, без клобука, в саккосе, декорированном крестами, но без кругов. На шитой пелене 1389 г., исполненной повелением великой княгини Марии, вдовы Симеона Гордого, митрополит Петр представлен в молении в паре с митрополитом Алексием. У Петра округлая седая борода, на голове белый клобук, саккос темный с крестами без кругов<sup>4</sup>. Подобное представление святителя, обычно в паре с митрополитом Алексием, было распространено в московском искусстве XV в.: шитая пелена «Богоматерь Неопалимая купина со святыми» второй половины века в ГРМ<sup>5</sup>, «Богоматерь Смоленская» 60-х гг. в Оружейной Палате<sup>6</sup>, живописный складень 1491 г. из Сандырей в ГТГ<sup>7</sup>, вкладная пелена Софии Палеолог 1499 г. в Сергиевопосадском музее<sup>8</sup>.

Изображение митрополита Петра входит в первой половине XV в. в состав деисуса церковных иконостасов — деисусная икона в ГТГ, написанная для тверского храма<sup>9</sup>. Пред-

полагается, что «Митрополит Петр» входил в деисусный чин иконостаса московского Успенского собора 1481 г., возможно, в паре с ростовским архиепископом Леонтием<sup>10</sup>. Именно в таком соответствии икон деисусного чина изображен московский митрополит в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданном около 1497 г. артелью художников, связанных с разными древнерусскими центрами, в том числе и Москвой<sup>11</sup>, и в небольшом чине московской работы конца XV — начала XVI в. из Гуслицкого монастыря<sup>12</sup>. Особенности изображения митрополита Петра на гуслицкой иконе — лик с округлой седолатой бородой, синий саккос с крестами в кругах (декор почти стерт) — схожи с его изображением в среднике большой житийной иконы, парной «Митрополиту Алексию с клеймами жития». Исполнены для Успенского собора Московского Кремля в мастерской Дионисия в конце XV — начала XVI в.<sup>13</sup>. Только в этом кремлевском образе Петра, явившемся наиболее значительным произведением, написанным в память первого московского митрополита, изображен достаточно точно его синий с золотыми крестами в синих же кругах саккос, хранящийся в настоящее время в Оружейной Палате Московского Кремля<sup>14</sup>. Однако, скорее всего, гуслицкая икона следует не кремлевской житийной иконе, а близкой последней по иконографическим особенностям деисусной иконе святого. Наиболее вероятно, что этим произведением являлся несохранившийся образ из деисусного чина иконостаса кремлевского Успенского собора, исполненный в той же мастерской Дионисия.

Деисусная и житийная иконы митрополита Петра, находившиеся в кремлевском Успенском соборе у его гроба, служили образцами для подражания, что доказывает достаточно точное повторение изображения средника житийной иконы на новгородской иконе-таблетке конца XV в. из Софийского собора<sup>15</sup>. Митрополит представлен здесь с седолатой бородой, в белом клобуке, саккос синий с золотыми крестами в кругах.

Памятник ЦМиАР примыкает к этой же традиции. Ее иконография следует, по нашему мнению, московскому образцу, восходящему к деисусной иконе митрополита Петра

из иконостаса 1481 г. Опорой в этом утверждении является как тщательно переданная типология лика святого на нашей иконе, соответствующая изображению Петра на кремлевской житийной иконе, так и голубой цвет саккоса, украшенного золотыми крестами в кругах, ставшими с конца XV в. частью иконографического канона икон митрополита. Характерно, что памятник ЦМиАР дает фигуру святителя в том же развороте вправо, что и изображение гуслицкого иконостаса.

Почитание митрополита Петра распространилось с первой половины XV в. за пределы Москвы (икона митрополита в Твери этого времени). Оно известно в XV в. и в Новгороде: летопись говорит о строительстве в 1416 г. каменной церкви, посвященной митрополиту Петру, на воротах двора новгородского архиепископа. Церковь перестраивалась в 1437 г.<sup>16</sup> Его подтверждает и икона-таблетка из Софийского собора.

В Пскове изображение митрополита Петра известно в памятнике середины XVI в.: живописный складень со сложной многоплановой композицией деисуса в ГТГ, в исполнении которого ощутима московская традиция<sup>17</sup>. Синий с золотыми крестами в кругах саккос митрополита также убеждает нас в этом. Можно говорить и о существовании в близкое время деисусной иконы митрополита Петра в полнофигурном чине иконостаса: в коллекции Псковского музея сохранилась парная ей икона «Митрополит Алексий» второй четверти — середины XVI в.<sup>18</sup>

Таким образом, наиболее распространенными были изображения митрополита Петра в деисусных композициях. Присутствие иконы митрополита в иконостасах храмов, находящихся вне Москвы, чаще всего было связано с тем или иным московским влиянием.

*Датировка и атрибуция.* Устроители выставки «Живопись Пскова XIII—XVII веков» датируют икону началом XVI в. [Живопись Пскова, 1991]. Однако есть основание расширить датировку иконы до первой трети XVI в.

Поза митрополита на иконе, выпрямленная, с чуть склоненной головой, общая столпообразность его фигуры следуют псковской традиции деисусных изображений. Сходная постановка фигур предстоящих и близкий аб-



рис на псковской иконе начала XV в. «Богоматерь. Архангел Михаил» в ГТГ<sup>19</sup> и в «Деисусе с предстоящими Варварой и Параскевой» середины — второй половины XV в. в Новгородском музее<sup>20</sup>. Однако тип лика митрополита с его правильными, хотя и несколько тяжеловесными чертами, не характерен для псковской иконописи. Тем не менее схожая пластика лика с его контрастом сгущенного по тону вохрения и ярких белильных движков, как бы образующих пучок света на поверхности формы, известна в группе псковских памятников, датировемых исследователями от второй половины XV до XVI в.: чиновные иконы с изображением апостолов Луки и Андрея<sup>21</sup> и «Сошествие во ад»<sup>22</sup> в собрании Псковского музея. Отметим также в иконе ЦМиАР характерную для псковской живописи XV в. монолитную форму рук с короткими пальцами и широкой ладонью.

Колорит иконы являет типично псковское сочетание яркой зелени, серо-синего тона и холодной киновари, однако напряженность этого сочетания смягчена в иконе обильной разбелкой каждого цвета и большими светлыми плоскостями омофора и клобука. При этом красочные слои тонкие и ровные, краски употреблены мелкотертые, переход от санкиря к вохрению постепенен — все это свидетельствует о знании мастером приемов письма среднерусских художественных центров.

Резанный из дерева накладной нимб на иконе ЦМиАР типичен для псковских памятников. Подобный нимб, залевкашенный и золоченный, — на иконе «Архангел Гавриил» из деисусного чина первой половины XV в. в ГРМ<sup>23</sup>. На иконах ГТГ из этого чина резные нимбы стесаны и залевкашены<sup>24</sup>. Подобные резные нимбы и на чиновных иконах апостолов в Псковском музее.

Материальные признаки иконы подтверждают ее чисто псковское происхождение: подавляющее большинство псковских икон имеет мелкие ковчеги и паволоку грубого плетения.

В живописи иконы самобытная художественная традиция Пскова сглажена под влиянием среднерусской художественной традиции. Вероятней всего, учитывая также данные иконографического анализа, можно говорить о повторении псковским мастером иконы оригинала или образца, воспринятого им не

только с точки зрения иконографии, но и в определенной сумме художественных приемов, которые он считал с местными особенностями стиля. Псковский мастер сумел также повторить характерность (крупные глаза) черт лика митрополита Петра, известные по московским памятникам.

Влияние московской культуры на искусство Пскова было действенным после присоединения Пскова к Московскому государству в 1510 г. Некоторую статичность форм и лаконизм линий в иконе митрополита можно считать характерными для русского искусства первой трети XVI в.

*Л. М. Евсева*

- <sup>1</sup> Голубинский, 1900. Т. 2, I-я половина.
- <sup>2</sup> Средневековое лицевое шитье, 1991. № 9. С. 38–42.
- <sup>3</sup> Там же. С. 42.
- <sup>4</sup> Маясова, 1971. Ил. 5.
- <sup>5</sup> Там же. Ил. 14.
- <sup>6</sup> Там же. Ил. 26.
- <sup>7</sup> Антонова, Мневa, 1963. Т. 1. № 273.
- <sup>8</sup> Маясова, 1971. Ил. 29.
- <sup>9</sup> Попов, 1979. С. 141–143.
- <sup>10</sup> Попов, 1985. С. 138.
- <sup>11</sup> Лелекова, 1988. Ил. 25.
- <sup>12</sup> Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий, 1981. № 52. Ил. 43.
- <sup>13</sup> Толстая, 1979. Ил. 92; Смирнова, 1988. С. 293–294. Репр. 151–153; Седова, 1993. С. 148–150.
- <sup>14</sup> Банк, 1966. Репр. 278–279.
- <sup>15</sup> Лазарев, 1977. Табл. XIII.
- <sup>16</sup> Новгородская I летопись, 1950. С. 407, 419.
- <sup>17</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 43–45.
- <sup>18</sup> Там же. № 50–56.
- <sup>19</sup> Овчинников, Кишилов, 1971. Ил. 25, 26.
- <sup>20</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 19.
- <sup>21</sup> Там же. № 31.
- <sup>22</sup> Там же. № 30.
- <sup>23</sup> Там же. № 23.
- <sup>24</sup> Там же. № 20–22.

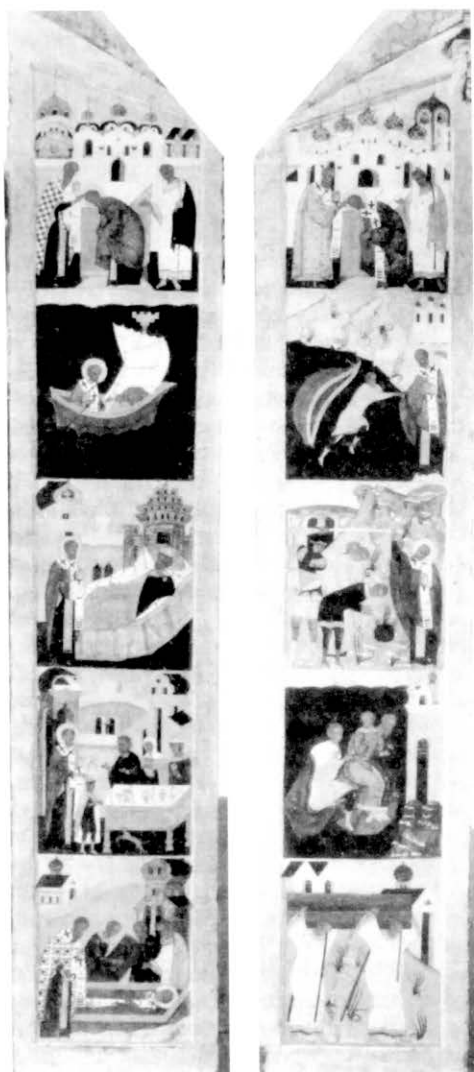
#### *Выставки*

1988–1989 Москва; 1991 Москва.

#### *Литература*

Живопись Пскова XIII–XVII веков, 1991. С. 12 (№ 41); Евсева, 1995(А)

## 48. Части киота с клеймами жития Николаы Чудотворца



Середина — третья четверть XVI в.  
Псков  
153,5 × 27,5 — левая створка  
153,5 × 28,5 — правая створка  
КП 2356-А  
2356-Б

*Происхождение.* Поступили в 1965 г. из ленинградского Музея истории религии и атеизма.

*Реставрация.* При домусейной реставрации были изменены пропорции досок, выполнены изображения херувимов на дополненных частях деревянной основы, прописана и реконструирована в местах утрат авторская живопись, сделаны новые надписи взамен утраченных. В 1965–1968 г. в мастерской музея К. Г. Тихомирова удалила записи, потемневшую олифу, загрязнения.

*Основа.* Каждая часть состоит из цельной доски, на которой по бокам и сверху выструган пологий скос. Верх опилен и надставлен треугольной деревянной пластиной, заходящей на тыльную сторону и закрепленной в паз. На досках следы обработки скобелем. В нижней части обеих досок выемки, напоминающие отверстия для креплений.

*Сохранность.* Доски сверху опилены и надставлены, поэтому скос верхнего поля стал более крутым. Живопись на золоте с изображениями херувимов на надставленных частях сделана при поновлении створок. По краям полей сколы, частично заделанные воском. На правой створке сверху скол дерева и отверстие. В нижней части утрата грунта до паволоки, на правой створке оставлена полоса поздней охры с киноварной опушкой. Красочный слой немного потерт, золото сильно утрачено, особенно на полях. Киноварная опушка и надписи в клеймах сохранились фрагментарно, читается только имя святителя, тексты утрачены.

*Описание.* Створки разделены на 10 клейм, по 5 на каждой, с эпизодами жития Николая. Клейма заключены в единый ковчег, клейма верхнего ряда имеют трапециевидную форму, повторяющую очертания верха створок.

Состав клейм (слева направо):

1. Поставление в священники.
2. Поставление в архиепископы.
3. Избавление корабля от потопления.

Темно-синее море заполняет все пространство клейма. Мачта корабля имеет необычное зубчатое завершение.

4. Спасение Димитра со дна моря.

5. Явление Николы царю Константину во сне.

6. Спасение трех мужей от казни.

Палач изображен в воинской одежде.

7. Возвращение Агрикова сына Василия из сарацинского плена.

Василий в боярской одежде. На столе кубки, кувшины, стопа и чарка-«утица». Навстречу Василию бежит собака.

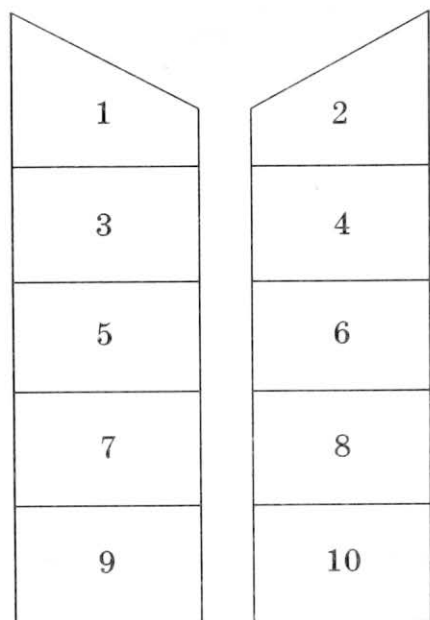
8. Спасение трех друзей из морской пучины.

Изображение моря заполняет все пространство клейма.

9. Погребение Николы.

Святитель, участник обряда, держит в руках кадило. Гроб до половины скрыт землей.

10. Перенесение мощей.



Киноварные горки диагонально делят пространство клейма и заменяют собой позем.

Композиции клейм лаконичны. Немногочисленные фигуры, изящные, чуть вытянутые, с небольшими головами и руками, свободно размещаются в просторном поле клейма.

Лики с круглыми подбородками и длинными носами, с характерным «крючком» на кончике, написаны коричневой охрой по оливковому санкирю с легкой подрумянкой. Граница санкиря и охрения мягко растушевана, тенью отмечены подглазья треугольной формы, впадины щек и висков. Белильные оживки, мелкие и многочисленные. Глаза небольшие, круглые, зрачки черные и крупные, около зрачка поставлена белильная точка.

Архитектура разнообразна: базиликального типа сооружения, увенчанные луковичной главкой, трехглавые и пятиглавые храмы со сквозными звонницами, криволинейные стены, иногда с зубцом посередине, палаты с разнообразными навершиями — бочкообразными, в виде изогнутых раковин, многоярусные, с расширением сверху. Здания розово-красные, серо-голубые, светло-желтые, слегка тонированные белые тщательно вычерчены, разграфлены бледно-голубыми линиями и имеют цветной контур.

Горки оранжевого, оливкового, розово-красного и темно-зеленого цвета с острыми мелкими лешадками, на которые положены широкие короткие серо-голубые пробела в виде прямоугольников и запятых. Лешадки обведены красно-коричневой линией. На горках пучки длинных тонких черных трав с мелкими листочками. На темно-зеленых горках травы красные.

Море темно-синее с орнаментальными голубыми завитками волн.

Одежды в основном коричневые, темно-синие, розово-красные и белые. Складки прочерчены широкими темными линиями. Белые одежды, а также парус и престол покрыты графическим орнаментом, растительным и геометрическим, коричневого и черного цвета.

Все краски плотные, кроме коричневого, оливкового и плохо кроющего серо-голубого.

В иконе много золота, украшающего каймы одежд дяконов, стол, ложе, главки храмов и колокола; в черных проемах зданий — золотые решетки.

Фон, поля и нимбы — золотые, золото на розовом полименте.

Надписи внутри клейм 2, 3, 4, 7, 10 черные: **Г [ ] Т [ ] НИКОЛАЕ.**

Остатки надписи в 6-м клейме киноварные.

Опушь киноварная.

**Иконография.** Части киота со статуей Николы. Судя по их форме, они были закреплены внутри киота и обрамляли статую по бокам<sup>1</sup>. Это не были створки, так как тыльная сторона досок не имеет следов обивки или окраски и ширина досок недостаточна для того, чтобы закрывать обычно широкую статую, например, «Никола» в киоте из Псково-Печерского монастыря<sup>2</sup>. Недостающие клейма жития — около пяти — от «Рождества Николы» до «Поставления в священники» могли располагаться на еще одной доске, укрепленной сверху, над головой святого.

Возможно, частью верхней стенки того же киота является эрмитажный фрагмент с сюжетами «Приведение Николы в учение» и «Поставление Николы в диаконы» (размер фрагмента  $29 \times 55,4 \times 3$  см)<sup>3</sup>, точно воспроизводящий житийный цикл боковых стенок в ЦМиАР. Фрагмент в ГЭ близок памятнику ЦМиАР по характеру живописи и материальным признакам (в обоих основой являются сосновые доски, одинаковый кракелюр живописного слоя и грунта свидетельствует об их сходном технологическом изготовлении), идентичен по ширине и толщине досок. Однако изображение храма на фрагменте из ГЭ в виде плоской стены, завершенной куполами, отлично от конструктивного, с колонками храма в клеймах памятника ЦМиАР (кл. 1 и 2). Это отличие может свидетельствовать как об исполнении киота в целом уже во второй половине

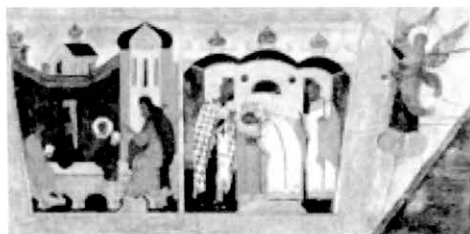
XVI в., так и о том, что фрагмент ГЭ принадлежит другому киоту, исполненному в той же мастерской, что и боковые стенки ЦМиАР, но уже в более позднее время.

По летописным данным, скульптурные изображения Николы и Параскевы «на резе в храмах» впервые появились во Пскове в 1540 г. Уже в 1542—1543 гг. по крайней мере три таких статуи (две из них — Никола) размещались в псковских храмах<sup>4</sup>. Опись Псково-Печерского монастыря 1637 г. упоминает статую Николы в киоте в монастырской Никольской церкви<sup>5</sup>.

Подбор клейм и их иконография отражают традицию, сложившуюся в Новгороде и Пскове к середине XVI в., в среде, близкой макарьевской мастерской. Особенностью памятника является сопоставление в горизонтальных регистрах клейм, сюжеты которых имеют смысловую связь (поставления, морские чудеса, избавление от казни, скорая помощь), что отражает общую дидактическую направленность искусства этого круга, например, «Никола с клеймами жития» 1551—1552 гг. ЦМиАР (кат. № 40) — выделение клейм с поставлениями в верхней части иконы, «Никола с житием» XVI в. из Нижегородского музея<sup>6</sup>.

Сюжет «Спасение трех друзей» получает наибольшее распространение с середины и во второй половине XVI в. в основном в новгородских и псковских памятниках: «Никола с клеймами жития» 1551—1552 гг. (кат. № 40), «Никола с житием» 60-х гг. XVI в. из Рождественского собора Антониева монастыря в Новгородском музее<sup>7</sup>, «Никола с житием» середины XVI в. из Нижегородского музея, «Никола с житием» 1563 г. из Боровичей в Новгородском музее<sup>8</sup>, «Никола с житием» второй половины XVI в. ЦМиАР (кат. № 51), «Никола с житием» середины — второй половины XVI в. в ГРМ<sup>9</sup>.

Редкая деталь — бегущая навстречу Василию собачка в сцене его возвращения из сарацинского плена — получает преимущественное распространение со второй половины XVI в. в том же регионе: уже упомянутая икона «Никола с житием» второй половины XVI в. (кат. № 51), «Никола с житием» середины XVI в. ГТГ<sup>10</sup>. Аналогичные изображения входят в Лицевое житие Николы, первый известный иллюстрированный житийный



Приведение св. Николы в учение. Поставление в диаконы. Фрагмент верхней стенки киота.

Вторая половина XVI в. ГЭ

свод, созданное царскими мастерами в 70-х годах XVI в. на основе образов, бытовавших в макарьевской мастерской<sup>11</sup>.

В кл. 9 «Погребение Николы» редкая иконографическая деталь — гроб, до половины скрытый землей, — повторена в иконе «Никола с житием» (кат. № 51).

*Датировка и атрибуция.* К псковской иконописи середины — второй половины XVI в. памятник был отнесен Н. А. Барской при описании его для каталога музейного собрания. На псковское происхождение указывают характерный для Пскова колорит, сумрачный, при обилии белого цвета, построенный на сочетании тонально сгармонированных контрастных, темных и насыщенных цветов, излюбленные псковичами цветовые сочетания темно-зеленого с розово-красным и оранжевого с голубым, а также характерные оттенки коричневого, темно-синего, оливкового, плохо кроющего серо-голубого. Близок псковским памятникам способ изображения темных активно окрашенных горок с контрастными по цвету мелкими острыми лещадками и круглыми пяточками.

Псковская традиция проявляется и в живописи личного. Выявляя строение лица, мастер сохраняет свойственную именно псковской культуре живописную моделировку, используя довольно темную карнацию. Местный тип сохраняется в аскетических лицах с круглыми подбородками и длинными носами с характерным «крючком» на кончике. Близкими примерами могут служить: «Богоматерь Тихвинская с Акафистом» первой четверти XVI в. в Псковском музее<sup>12</sup>, «Сошествие во ад» первой половины XVI в. в Псковском музее<sup>13</sup>, «Четырехчастная» 1547 г. из Благовещенского собора Московского Кремля<sup>14</sup>.

Палаты с разнообразными усложненными навершиями восходят к произведениям макарьевской мастерской, однако многие из этих фантастических форм получают широкое распространение и в псковских памятниках этого времени. Особенно излюбленным становится мотив полукруглых стен, соединяющих здания по сторонам композиции, с башенками или зубцом в центре. Вводятся формы реальной псковской церковной архитектуры, такие, как звонницы со сквозными проемами: «Никола с житием» второй половины

XVI в.<sup>15</sup>, праздничный ряд из церкви Николы со Усохи в Псковском музее<sup>16</sup>.

Части киота не могли быть украшены живописью до 1540 г., наиболее вероятное время создания киота — середина века. Общерусскому стилю этого времени соответствуют сложные архитектурные фоны, линейная проработка деталей, лаконизм композиции данного памятника.

*Т. Н. Нечаева*

- <sup>1</sup> Соболев, 1945. С. 39; Померанцев, 1967. С. 45.
- <sup>2</sup> Малков, 1988. С. 210–211.
- <sup>3</sup> Инв. № ЭРИ-40. См.: Русские житийные иконы, 1999. № 5. С. 32–33.
- <sup>4</sup> ПСРЛ. Т. 4. С. 303–304; Андреев, 1935. С. 58. «И поставиша святого Николу у св. Николы на Гребле, а другую икону поставиша у св. Николы в Песках, а св. Пятницу на рези же поставиша у св. Пятницы в Бродях». Васильева, 1982. С. 260.
- <sup>5</sup> Малков, 1988. С. 222, примеч. 28.
- <sup>6</sup> Розанова, 1970. Ил. 92.
- <sup>7</sup> Трифонова, 1988. Б. п. Инв. 22622.
- <sup>8</sup> Смирнова, 1961. С. 52–59.
- <sup>9</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 147.
- <sup>10</sup> Антонова, Миева, 1963. Т. 1. № 452. С. 84–85. Составители каталога относят икону к московской школе, некоторые особенности колорита, композиции и клейм, иконографии сближают ее с новгородской иконой «Никола с житием» 60-х гг. XVI в. из Антониева монастыря, что позволяет отнести икону к новгородским памятникам.
- <sup>11</sup> Лицевое житие Николы. Ркп. XVI в. РГБ, ОР. Ф. 37 (Собрание Большакова). № 15.
- <sup>12</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 48.
- <sup>13</sup> Там же. № 79.
- <sup>14</sup> Там же. № 119.
- <sup>15</sup> Там же. № 137.
- <sup>16</sup> Там же. № 105–113.

#### *Выставки*

1969 Москва; 1970 Монреаль; 1972 Новосибирск; 1976–1977 Москва; 1980 Будапешт; 1982 Берлин; 1983 Бухарест; 1984–1985 Флоренция; 1988–1989 Афины; 1989 Генуя; 1991 Москва; 1991–1993 Москва; 1999 Утрехт.

#### *Литература.*

Иванова, 1968. Ил. 73–74; XVI–XVII századi orosz festészet, 1980. № 15; Салтыков, 1981. Ил. 119–129. С. 41, 58, 249; Altrussische Malerei des 15.–17.

Jahrhunderts, 1982. № 18; Antiche icone dai musei Sovietici, 1984; Capodopere din colectia muzeului de Arta Veche Rusa, 1983. № 15; Η Παλαιρωσικη τέχνη, 1988. № 7; Icone Russe del Museo Andrej Rublev, 1989. № 9; Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. С. 312; Живопись Пскова, 1991. № 74; Uit het hart van Rusland, 1999. № 43. P. 132.

## 49. Никола Чудотворец с 16 клеймами жития



Вторая половина XVI в.  
Псков (?)  
114 × 95  
КП 2354

*Происхождение.* Поступила в 1965 г. из ленинградского Музея истории религии и атеизма.

*Реставрация.* До поступления в музей икона раскрывалась и поновлялась, судя по характеру прописей и вставок, в старообрядческой мастерской. В музее реставрировалась И. Е. Брягиной в 1971–1972 гг. Была удалена потемневшая олифа и разрезана запись на некоторых чинках.

*Основа.* Пять узких сосновых досок скреплены двумя врезными односторонними шпонками. Ковчег, паволока, левкас.

*Сохранность.* Трещины левкаса по стыкам досок. С левой стороны вдоль вертикальной границы клейм и в центре на лике Николы — выпад грунта со вставкой грунта и реконструкцией авторской живописи. По всей поверхности многочисленные чинки левкаса, вероятно, одновременно, все выполнены до поступления иконы в музей. Левкас на полях поновительский, авторский сохранился в незначительных фрагментах, более всего на правом поле. В верхней части многочисленные параллельные глубокие диагональные царапины. Живопись сильно потерта, хотя есть участки хорошей сохранности, по которым можно судить о первоначальном цвете и системе письма, кл. 9, 10, 12. Золото нимбов сохранилось фрагментарно. При поновлении в среднике и клеймах был счищен золотой фон, утрачены все надписи, оранжевая рамка средника и опушь (точечные фрагменты пигмента видны вдоль границы рамки и в правом нижнем углу). Утраты живописи дописаны в стиле автора: главки храмов и колокола в верхнем ряду клейм, левая часть композиции «Рождество» с ложем и частью фигуры Нонны, правые части кл. 8, 9, 10. Все надписи новые. Живопись в клеймах прописана: кресты и орнаменты на одеждах святителей и дьяконов, надписи на свитках, весь золотой ассист в клеймах, заменивший первоначальный двойник, рисунок лика, волос и бороды Николы в среднике. В отдельных местах виден наведенный кракелюр на поновлениях и реконструкции авторского рисунка. В среднике дописана часть медальона с фигурой Богоматери, вставка с записью на бороде Николы слева. Заново написаны: в среднике — золотые кресты на омофоре, крышка Евангелия, ворот и поручи подризника Николы, золотой орнамент на рукаве хитона Христа, киноварное перекрестье его нимба и кресты на омофоре в руках Марии; в клеймах — все золотые оплечья и каймы одежд, надписи в клеймах и среднике. Нимб Николы в среднике поновлен, остатки авторской живописи прослеживаются в отдельных местах. Опушь новая. Верхнее

поле опилено и надставлено узкой планкой в более позднее время.

*Описание.* Некрупная полуфигура Николы свободно расположена в почти квадратной плоскости средника. Святитель правой рукой двуперстно благословляет, в правой, наполовину прикрытой омофором, держит закрытое Евангелие с зеленовато-голубым обрезом и золотой крышкой с орнаментом из цветных камней. На святителе темно-коричневая фелонь с серо-зелеными бликами и тонкими линейными пробелами, отмечающими направление движения складок. По сторонам от головы Николы в оранжевом и зеленовато-голубом медальонах полуфигуры Христа с Евангелием в правой руке и свитком в левой и Богоматери с омофором. Лик Николы написан плотной желтой охрой по серо-оливковому санкирю. Три ряда глубоких складок на лбу и морщины на щеках прописаны широкой коричневой линией, на высоких частях положены белильные оживки. Нимб обведен двойной тонкой линией с точечным орнаментом.

Надпись светло-коричневая:

[ |И| ]. НИКОЛАЕ ЧУДОТВОРЕЦ.

Средник заключен в оранжевую рамку.

1	2	3	4	5
6				7
8				9
10				11
12	13	14	15	16

Состав клейм.

1. Рождество. [ ]СТЫХЪ ОЦА  
НАШЕГО НИКОЛЫ

2. Крещение. КРЕЩЕНІЕ ЄТАГО  
НИКОЛЫ ЧЮ СИЦЕ [ ]

Младенец стоит в купели, рядом женская фигура со свечой и мужская, в боярской одежде.

3. Приведение во учение (надпись утрачена).

4. Поставление в диаконы (надпись утрачена).

5. Поставление в священники.

[ ] ПОСТАВЛЕНІЕ [ ]

6. Поставление в епископы.

ПОСТАВЛЕНІЕ ЄТАГО НИКОЛЫ ЧЮА  
ВО АР//ХИЕПИСКОПЫ

7. Явление во сне царю Константину.  
ЧУДО ЄТАГО НИКОЛЫ ЯВИСА  
ЄВААВ| |// ВО СНѢ

8. Явление трем мужам в темнице. ЧУДО  
ЄТАГО НИКОЛЫ КАКО ИЗ//БАВИ ТРЕХ  
МУ//ЖЕЙ ѿ ТЕ//МНИЦЫ

9. Изгнание беса из кладезя. ЧУДО  
ЄТАГО НИКОЛЫ ЧЮА ИЗГНА // ИС  
КЛАДЕЗА // БЕСА

10. Спасение корабля от потопления. ЧДО  
ЄТАГО НИКОЛЫ КАКО ИЗБАВИ  
ТРЕХЪ МУЖЕ| |// СИЦЕ В МОРИ

11. Избавление трех мужей от казни.  
ЧУДО ЄТАГО НИКОЛЫ КАКО ИЗБАВИ  
ТРЕХЪ МУЖ| |// ѿ МѢЧНОГО //  
ПОСЕЧЕНІА

12. Никола спасает Димитра. ЧУДО  
ЄТАГО НИКОЛЫ ЧЮА КАКО ИЗБАВИ  
НЕКОЕГО ДЕМИ//ТРИА ѿ МОРА СИЦЕ  
В ГОРАХЪ [ ]

13. Никола покупает ковер у старца. ЧДО  
ЄТАГО НИКОЛЫ О КОВРЕ СИЦЕ  
СТОИТ| |// НИКОЛА ЧЮА И ДАЕТЪ  
МУЖЕВИ // КОВЕРЪ

14. Никола отдает ковер жене старцевой.  
ЧУДО ЄТАГО НИКОЛЫ СИЦЕ СТОИТЬ //  
НИКОЛА В РУКАХЪ ОУ НЕГО // [ ]ОВЕРЪ  
ПРЕД НИМЪ СТОИ//ТЬ ЖЕНА

15. Погребение Николы. ПОГРЕБЕНІЕ  
ЄТАГО НИКОЛЫ

16. Перенесение мошей.

### ПЕРЕНЕСЕНИЕ МОШЕЙ СВЯТОГО НИКОЛЫ ЧЕТВЕРЦА

Клейма крупные, по форме приближенные к квадрату, в верхнем и нижнем регистрах не разделены рамками, но сцены композиционно выделены. В композициях горизонтальных рядов здания поставлены на линии поэма, довольно высокого, фигуры же приближены к нижнему краю.

Размеры фигур неодинаковы, пропорции укороченные, головы большие, руки маленькие. Лики горбоносые, глаза написаны большими черными точками. Личное выполнено коричневой охрой по оливковому санкирю свободными мазками, губы чуть розоватые. Одежды в основном белые, красные и синие, пробела мелкие, зигзагообразные, проложенные в тон. Наиболее сохранный фигура святого в кл. 12, здесь подризок Николы красный с голубоватыми пробелами.

Архитектурные фоны состоят из традиционных палат простой формы и приземистых трехглавых храмов с тройными рядами невысоких закомар. С обеих сторон к ним примыкают широкие низкие приделы со звонницами, имеющими сквозные проемы.

Горки холмообразные, серо-зеленые, серые, розовые с киноварными припесками и белильными лещадками в виде мелких «запых».

В колорите преобладают серо-зеленые, зеленовато-голубые, красные, белые, розовые, желтые, коричневые цвета. Краски положены жидко. Белила крупного помола, в цветных пигментах видны крошки белил. Поzem темно-зеленый, краска плохо кроющаяся.

*Иконография.* Наибольшее распространение типа поясного изображения святителя Николая в житии на Руси относится к XIII–XIV в. <sup>1</sup> В XVI в. большей популярностью в житийных иконах пользовались ростовые изображения святого в типе Можайского или Зарайского. В Пскове поясные изображения были распространены среди архаизирующих памятников, например, «Никола, с житием» второй половины XVI века из Мелетова в ГТГ <sup>2</sup>.

Состав и иконография клейм традиционны для новгородских и псковских икон XVI века. Редкая иконографическая деталь — на-

половину скрытый землей гроб (кл. 15) известен в псковской живописи на частях киота (*кат. № 48*). Аналогично решены в обоих памятниках композиции поставлений. Особенностью нашей иконы является наличие текстов на свитках в клеймах поставления. Изображение восприемницы со свечой в сцене Крещения восходит к иллюстрированному рукописному житию Николы, выполненному в царской мастерской в 1570-х г. <sup>3</sup>

*Датировка и атрибуция.* В системе письма личного и в цвете желтой охры в лике Николы в среднике находим сходство с псковской иконой «Избранные святые» второй половины XVI в. из с. Озеры в Псковском музее <sup>4</sup>.

Оттенки зеленого, серого, красного, оранжевого, розового чисто псковские и близки «Четырехчастной» 1547 г. ГММК <sup>5</sup> и праздникам из церкви Николы со Усохи в Псковском музее (особенно «Благовещение») <sup>6</sup>. Весьма характерно применение крупнотертых белил в смеси с пигментами, следующее древней традиции, а также обилие белого цвета. Примечателен прием наложения пробелов, часто цветных: они не имеют четкой геометрической формы, живописны, кладутся зигзагом, волнистыми легкими линиями, отмечая направление складок одежды. Истоки аналогичного приема находим в названных праздничных иконах и уже более отчетливо в иконе «Богоматерь Владимирская с чудесами» второй половины XVI в. в Псковском музее <sup>7</sup>. Лики персонажей в клеймах, горбоносые с энергичной моделировкой, близки по характеру охрения ликам святых из указанных праздников. Весьма характерны развитые архитектурные фоны с элементами реальной местной архитектуры. При сходстве в колорите и рисунке с иконами середины века в нашем памятнике заметно упрощение приемов, огрубление живописи, которые связаны как с более поздним временем создания иконы, так и с принадлежностью к другому культурному слою.

*Т. Н. Нечаева*

<sup>1</sup> Смирнова, 1976. С. 184–187 (там же основная литература).

<sup>2</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 140.

<sup>3</sup> Лицевое житие Николы. XVI в. РГБ. Р. о. Ф. 37 (Собрание Большакова). № 15. Л. 51.



- 4 Псковская икона XIII—XVI веков, 1990. № 151.  
 5 Там же. № 119.  
 6 Там же. № 105—113.  
 7 Там же. № 104.

#### Выставки

1976—1977 Москва; 1991 Москва; 1991—1993 Москва.

#### Литература.

Живопись Пскова, 1991. № 109.

## 50. Сошествие во ад



Третья четверть XVI в.  
 Псков (?)  
 138 × 107  
 КП 2339

*Происхождение.* Поступила в 1965 г. из ленинградского Музея истории религии и атеизма.

*Реставрация.* Реставрирована в мастерской ЦМиАР И. Е. Брягиной в 1974 г. Согласно реставрационному дневнику, снята потем-

невшая олифа, частично удалены записи, сделаны тонировки.

*Основа.* Состоит из четырех липовых досок, скрепленных двумя врезными односторонними шпонками. Ковчег, паволока, левкас.

*Сохранность.* Утраты левкаса по стыкам досок дополнены и затонированы. Трещины левкаса в результате деформации доски в верхней части, в левом верхнем углу и по центру почти во всю высоту доски. Чинки левкаса с тонировками на фоне, фигурах ангелов и святых, по лузге, на полях. Большая чинка слева на нижнем поле, заходящая на изображение горок. Живопись слегка потерта, хотя в целом сохранна. Утрачены верхние лессировочные слои на гробах, пробела на одеждах, частично на горках. Пробела сохранились на одеждах Адама, Моисея. Сильно утрачен золотой фон, ассист на одеждах, золото нимбов и орнаментов. На киноварной надписи многочисленные тонировки. Опушь тонированная, наиболее сохранная часть — в центре нижнего поля. Поздние прописи оставлены на перекрестье, надписи и обводке нимба Христа. На полях следы канфарения, наиболее сохранные на верхнем поле. На зеленых орнаментальных розетках на полях остатки олифы.

*Описание.* Композиция иконы четко разделена по вертикали на два регистра. В центре верхней части в круглой славе, состоящей из зеленых в два тона концентрических кругов, стоит Христос в охристых одеждах с коричневым рисунком складок, покрытых золотым ассистом. Христос попирает перекрестье разбитых врат ада. Его фигура расположена фронтально, голова чуть повернута влево. По сторонам от него — праведники, стоящие в коричневых гробах. Десницей он держит за руку коленопреклоненного Адама в темно-зеленом гиматии, который припадает к ней шеей. За ним стоят в золотых коронах цари Давид и Соломон, в темно-зеленом и в красном плащах, Даниил в пророческой шапочке и Моисей в золотой короне со скрижалями Завета в руках, в виде небольшой книги. За ними видны головы праведников. Левую руку Христос простирает к группе праведных жен спра-

ва. Ева в красном мафории припадает к ногам Христа, рядом с ней три жены, одна коленопреклоненная, две другие стоящие, в темно-зеленых, коричневых и желтых одеждах. Руки жены в коричневых одеждах, первоначально протянутые вперед, затем были переписаны и изображены сложенными на груди. За женами находится Иоанн Предтеча с поднятой в жесте именованного благословения рукой, юный Иосиф в короне, Аарон в пророческой шапочке, праотец Иаков, Ной с ковчегом и Авель в звериных шкурах. Все ветхозаветные праведники в правой группе изображены без нимбов. Над головой Христа два летящих ангела с орудиями Страстей в руках.

В черной адской бездне два ангела с тростью и копьем поражают двух демонов — безбородого и бородатого, Ад и Сатану. По сторонам в коричневых гробах стоящие спасенные души в белых одеждах, простирающие к Христу руки, две фигуры слева и три справа.

Композицию фланкируют высокие горки желтого и коричневого цвета с широкими лещадками простых очертаний, рисунок которых нанесен серовато-зеленой и коричневой линией. По контуру лещадок ровными рядами положены небольшие прямоугольной формы пробела.

Фигуры пропорционально разнородны. Сильно укороченные фигуры ангелов и спасенных душ соседствуют с резко вытянутыми фигурами праведников. Головы крупные, руки и ноги небольшие. Лики овальные, массивные, с круглыми подбородками, горбоносые при профильном изображении. Носы короткие, с округлым каплевидным кончиком. Лицо написано розовой охрой, пастозно по оливковому санкирю с многочисленными мелкими параллельными белильными движками. Глаза изображены в виде крупной черной точки. Рисунком и тенью выделены овальные подглазья.

Одежды и горки написаны сплошной заливкой цветом. Рисунок складок проложен широкими цветными линиями. Линейные пробела, написанные в тон, отмечают направление движения складок. Короны золотые с черным рисунком и «жемчугом», орнамент выполнен красным и зеленым цветом. В колорите преобладают коричневые, желтые, темно-зеленые, красные, белые цвета. Ним-

бы золотые, у Христа с киноварным перекрестием и буквами.

В мандорле около головы Христа белильная монограмма. Над мандорлой киноварная надпись: **ВОСКРЕСНІЕ ГА БА СПСА НАШЕГО ІС ХСА.**

На полях по золоту канфаренный орнамент из четырехлепестковых розеток и точек. На углах и в центре поля расположены орнаментальные формы, составленные из четырех лепестков, напоминающих крины, зеленые, красные и коричневые. Фон золотой, опушь коричневая.

*Иконография.* Иконографический извод с развитой сценой ада, как на нашей иконе, восходит к образцам византийской и сербской живописи XIV в., например, в церкви Одигитрии в Пече<sup>1</sup> и известен на Руси со второй половины XIV столетия. Это икона из Коломны с персонификациями добродетелей и пороков, второй половины XIV в. в ГТГ<sup>2</sup>, и ряд псковских памятников XV–XVI вв.<sup>3</sup> Вариант, представленный в этой иконе, отличается рядом особенностей, таких, как статичное положение фигуры Христа, припадающие к его ногам Адам и Ева, и получает распространение в первой половине XVI в. в московских и провинциальных памятниках, созданных в северных областях, находящихся под московским влиянием, а также во Пскове. Наиболее ранний памятник данной группы икона «Сошествие во ад» из Неноксы первой половины XVI в. в Архангельском музее<sup>4</sup>, композиция ее почти полностью повторена в нашем памятнике, к ней примыкают иконы середины века из Любятова в Псковском музее<sup>5</sup> и из Кижей в Петрозаводском музее<sup>6</sup>. В них нашей иконе особенно близка группа жен и припадающий Адам. Сходную композицию находим в росписи Благовещенского собора 1547–1551 гг.<sup>7</sup>, в иконе из старообрядческого собора на Рогожском кладбище<sup>8</sup>, в миниатюре Сийского Евангелия второй половины XVI в.<sup>9</sup>, в клейме иконы «Богоматерь Владимирская с праздниками» 1549 г. из Вологодского музея<sup>10</sup>. Во многих из них можно отметить буквальное повторение или всей композиции, или ее отдельных частей, что позволяет говорить о наличии известного образца.

В отличие от других изводов Спаситель в иконе ЦМиАР изображается не в стремительном движении или в действии, а неподвижно стоящим, как триумфатор<sup>11</sup>. Такое изображение Христа в сцене Воскресения впервые появляется в миниатюрах «Хлудовской псалтири» IX в.<sup>12</sup>, темплоне XII в. в ГЭ<sup>13</sup>. Акцент в подобном изводе переносится на эсхатологический смысл явления Христа. На Руси подобный вариант известен с XIV в. в московских памятниках (малый саккос митрополита Фотия середины XIV в.<sup>14</sup>, оклад иконы Богоматери Владимирской 1410–1430 гг.<sup>15</sup>, палица 1439 г. ЦМиАР<sup>16</sup>. Христос показывает на руках следы от гвоздей, Адам и Ева не входят с ним в контакт, Воскресение трактуется как Божоявление, это откровение как результат Страстей. Этот тип Воскресения имеет апокалиптический смысл<sup>17</sup>.

В первой половине XVI в. в московском искусстве складывается новый усложненный вариант иконографии «Сошествия во ад», в котором наряду с повествовательностью усиливается эсхатологическая тема. На сложение иконографии этого варианта повлиял переработанный для макарьевских миней перевод полной редакции Евангелия Никодима, в которой содержится рассказ о сошествии Христа во ад. Текст Евангелия становится особенно популярным в XVI в. и известен в это время во многих списках<sup>18</sup>. Расширенный и лексически усложненный сравнительно с древним текст Евангелия несет в себе яркую эмоциональную интерпретацию события и дополнительные смысловые аспекты (подчеркнуто значение Христа-судии, благодарность спасенных душ приобретает конкретный характер всеобщей умиленной и «слезной» молитвы). Есть основание считать, что поза Христа соотносена с текстом Евангелия: «И простер руку рече Господь: Приидите ко мне все святии мои, вы иже имате подобие образа моего... И держа Господь за десницу Адамлю, рече к нему: мир тебе со всеми чады твоими». Совпадение словесных формул «Придите ко мне...» в минейном тексте с евангельским текстом, усвоенном в рублевское время для надписи на книге Христа в композиции Страшного Суда, еще более подчеркивает эсхатологическую тему в подобном изводе Сошествия во ад.

В тексте Евангелия Никодима находим и другую словесную параллель к изображению на иконе, отличающему данный иконографический извод. Это припадающие к ногам Христа Адам и Ева. Хотя этот мотив известен в произведениях XV в. (оклад иконы «Богоматерь Владимирская»), тем не менее особое распространение он получает в XVI в. В позах и жестах праведников и прародителей выражено сильное душевное движение, их взволнованность адекватно передана в тексте: «Адам же на ногу Господню согнувся паде и со слезною молитвою рече: Вознесу тя, Господи яко подыят мя...», «Тако же вси святии его, колени преклониша на ногу Господню, единым глазом реша...». В нашей иконе Адам припадает щекой к деснице Спасителя. На псковской иконе «Сошествие во ад» из Любятова XVI в. из Псковского музея Адам умиленно целует ее. Этот же мотив находим в иконе из Неноксы, в росписи Благовещенского собора, иконе из Кижей. На миниатюре из Псалтири 1548 г. из собрания А. С. Уварова<sup>19</sup> Христос изображен в позе триумфатора, простирающим руки к праведникам, не касаясь их. Адам и Ева припадают к его ногам. Смысл этого изображения как прославления Христа, умиленную и слезную благодарность спасенных душ раскрывает текст псалма, сопровождающий эту миниатюру: «На Тебя, Господи, уповаю, да не постыжусь вовек» [70 пс. 10 каф.]

Среди ветхозаветных праведников на иконе ЦМиАР находятся редкие изображения Иосифа в короне и праотца Иакова, их иконография совпадает в общих чертах с указаниями иконописного подлинника и следует традиции изображений этих святых<sup>20</sup>.

*Датировка и атрибуция.* К псковской иконописи XVI в. икона была отнесена Н. А. Барской при подготовке каталога музейного собрания. Икона наиболее близка иконографически и стилистически «Сошествию во ад» середины XVI в. из Любятова, Псковский музей<sup>21</sup>. В ней в несколько огрубленной и упрощенной форме присутствуют многие родовые признаки псковской иконописи промосковского направления XVI в., которые наиболее ярко проявились в любятовских праздниках и иконах церкви Николы со Усохи<sup>22</sup>.

С псковской традицией икону связывает характерное композиционное построение, четкое деление по горизонтали, с перегруженной верхней частью и довольно свободной нижней.

Близок псковским памятникам характер карнации розовой охрой, положенной пастозно, широкими плоскостями. Сходный способ карнации находим в иконах указанных чинов, особенно близок лик Соломона из иконы «Сошествие во ад» церкви Николы со Усохи и Даниила в нашей иконе. Тип лиц святых, округлых с короткими носами с «капелькой» на кончике или горбоносых при профильных изображениях аналогичен овальным тяжелым ликам святых из любятовских праздников. Однако плотная карнация в нашей иконе указывает на более позднее время ее создания.

Находим несомненное сходство с псковскими памятниками в способе нанесения рисунка складок, четкими длинными прямыми линиями, контрастными основному цвету, например, плащ Моисея и одежды Иакова на иконе «Богоматерь Владимирская с чудесами» второй половины XVI в. из Псковского музея<sup>23</sup>.

Обычное для этих памятников декоративное заполнение лещадок рядами прямоугольных пробелов, как в иконах праздничного ряда середины XVI в. из Псковского музея<sup>24</sup>, в несколько смягченном виде применено и в нашей иконе.

При общей тональной близости уже более жухлый темный колорит нашей иконы, в котором преобладает темная красно-коричневая гамма, указывает на вторую половину века. Ее колористическое построение ближе уже памятникам конца XVI — начала XVII в., таким, как праздничные иконы из церквей Успения с Пароменья и Большого Вознесения в Псковском музее (не опубликованы).

*Т. Н. Нечаева*

- 9 *Редин*, 1907. С. 38–42.
- 10 Живопись вологодских земель, 1976. № 47.
- 11 *Костецкая*, 1928. С. 61–70.
- 12 *Шепкина*, 1977. Ил. 81.
- 13 *Банк*, 1965. № 231.
- 14 *Маясова*, 1986. С. 194. Ил. 59.
- 15 *Банк*, 1965. № 271.
- 16 *Маясова*, 1970. С. 492.
- 17 *Kartsonis*, 1986. P. 152–154, 164.
- 18 *Кобяк*, 1987. С. 120–123, с полной библиографией); ВМЧ, 1899. Стб. 1874–1905.
- 19 *Редин*, 1904. С. 81–84.
- 20 Подлинник иконописный, 1903. С. 54.
- 21 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 101.
- 22 Там же. № 105–113.
- 23 Там же. № 104.
- 24 Там же. № 74–84.

#### *Выставки*

1991 Москва; 1999 Утрехт.

#### *Литература*

*Салтыков*, 1981. С. 34–35. Ил. 115–116; Живопись Пскова, 1991. № 107; *Нечаева*, 1993. С. 50–55; *Uit het hart van Rusland*, 1999. № 43. P. 136.

## 51. Никола Чудотворец с 12 клеймами жития



- 1 *Радойчић*, 1966. Табл. 74.
- 2 *Антонова, Миева*, 1963. № 212. Ил. 160–161.
- 3 *Овчинников, Кишилова*, 1971. Табл. 14, 20, 24, 27.
- 4 *Сорокатый*, 1977. С. 261.
- 5 Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 191.
- 6 *Смирнова*, 1967. С. 79–80. Ил. 45.
- 7 *Миева*, 1970. С. 180.
- 8 Древние иконы, 1956. Ил. 6.

Вторая половина XVI в.  
Псков  
99 × 83  
КП 2728

*Происхождение.* Поступила в 1979 г. из государственных органов через Всесоюзный художественно-промышленный комбинат им. Е. В. Вучетича.

*Реставрация.* Раскрыта до поступления в музей. В мастерской музея М. В. Егоровой были произведены укрепление, довыборка и тонирование утрат живописи.

*Основа.* Состоит из трех толстых сосновых досок с двумя сквозными врезными сужающимися с одного конца шпонками, расположенными под углом к друг другу. Двойной ковчег, паволока, левкас.

*Сохранность.* Трещины грунта по стыкам досок и по трещине доски в нижней части, залевкашненны и затонированны. Крупная тонированная вставка на нижнем поле в центре, многочисленные тонированные вставки грунта на нимбе Николы в среднике. Вокруг нимба, на фоне, в разгранках клейм — следы от гвоздей и гвозди. Потерты золото фона и очень сильно — живопись; некоторые фигуры в клеймах с трудом различаются. Относительно хорошей сохранности лики и руки Николы в среднике, а также некоторые фигуры в нижних клеймах: кл. 7 — Дмитрий, Никола; кл. 10 — лики персонажей, на которых хорошо видна система письма. Надпись в среднике фрагментарной сохранности, в клеймах фрагменты надписей.

*Описание.* Небольшой узкий средник окружен крупными почти в четверть его размера клеймами. Боковые клейма сильно вытянуты по вертикали, горизонтальные близки по форме к квадрату. Святитель представлен в среднике поколенно с высоко поднятой в жесте именованного благословения правой рукой.левой он поддерживает возвышающееся над его плечом массивное закрытое Евангелие. Нимб и палец правой руки заходят за границу ковчега. Края широко распахнутой фелони, заполняющей всю нижнюю часть сред-

ника под руками Николы, и часть руки с книгой срезаны по луге. Конец омофора, перекинутого через правую руку, спускается вдоль края средника.

Лик узкий, вытянутый с высоким лбом и мелкими чертами. Глаза небольшие, круглые, близко посаженные, с крупными черными зрачками. Брови высоко подняты, на лбу три поперечные морщины. Санкирь темно-оливковый, охра коричневая, граница санкиря и охрения мягко ступевана в тень. Охра положена плотным слоем с постепенным высветлением белилами на высоких частях. Длинные параллельные белильные оживки вплавлены в слой охры. Морщины отмечены белильными движениями. На лбу красноватые приплески в затенениях. Волосы и борода написаны белильными движениями по санкирию.

Фелонь коричневая с мелкими золотыми розетками, подризник темно-синий. Омофор желтоватый с черными крестами. Епитрахиль, нарукавники, палица, изображенная в виде лежащего на бедре треугольника, — охристые с жемчужной обнизью и золотым орнаментом.

Нимб и крышка Евангелия золотые с черными орнаментальными розетками, обрез Евангелия коричневый с рисунком зеленоватыми линиями. Розетки на нимбе расцветены коричневым и светло-зеленым тоном. Фон золотой. Опушь светло-коричневая. Надпись в среднике: [ | **НИКОЛА** | ].

Состав клейм.

1. Рождество.  
2. Никола отказывается от молока матери по поетным дням.

3. Приведение во учение.

4. Явление во сне царю Константину.  
[ | **ТРИ МУЖИ С ТЕЛНИЦЫ** | ]

Никола правой рукой поддерживает Евангелие, левой протягивает факел.

5. Явление трем мужам в темнице.

6. Избавление трех мужей от казни.

7. Спасение корабля от потопления.

8. Изгнание беса из кладезя.

[ | **НИКОЛАЕ** | ]

9. Спасение Дмитра со дна моря.

10. Возвращение Агрикова сына Василия.  
[ | **ЮЗВРАТИ** | ]

Навстречу Василию в сарацинской одежде, в длинных шароварах и кафтане с расходящимися полами, бежит лающая собачка. В руках Василий держит круглую чашу с крышкой.

11. Чудо о трех друзьях.

12. Погребение Николы.

1	2	3	4
7			5
8			6
9	10	11	12

Композиции в клеймах разделены широкими золотыми полосами разгранки. Архитектура массивная, мало расчлененная. Преобладают прямоугольные формы: протяженные стены, парапеты, палаты с полукруглым верхом. В некоторых случаях здания заполняют все пространство клейма (кл. 4, 6). В кл. 4 изображена постройка, напоминающая шатер с полукруглым верхом и раскрытыми белыми завесами с орнаментом.

Фигуры чуть укороченные с небольшими головами и длинными руками, позы застылые. Лики с высокими лбами и небольшими скошенными подбородками написаны по темно-оливковому санкирию свободными мазками серовато-коричневой охры с красными приплексами. На лбу проложены по три поперечные морщины, так же, как и на лице святителя в среднике.

Одежды темные, серые линии складок свободные. Наиболее сохранные одежды, позволяющие судить о системе письма на фигуре Димитра в кл. 7, — по коричневому гиматию

проложены легкими длинными штрихами голубоватые пробела.

Общий колорит темный, построенный на сочетании темно-синих, коричневых, темно-зеленых, оливковых и темно-красных цветов. Краски плотные, груботертые с зёрнами белил. В кл. 1, 2, 3, 12 — фон золотой, в кл. 4, 5, 7, 9, 11 — все пространство занимает изображение моря и архитектуры, в остальных фон оливковый. Позем темно-зеленый.

*Иконография.* Поколенные изображения в живописи как в Византии, так и на Руси сравнительно редки и известны в основном в памятниках XIII–XIV вв., главным образом во фресках, реже — в иконах: «Деисус» из монастыря св. Екатерины на Синае XIII в.<sup>1</sup>; святой на столпе северо-западной камеры под хорами церкви Успения на Волотовом поле<sup>2</sup>; Ефрем Сирийский из церкви Федора Стратилата в Новгороде, XIV в.<sup>3</sup>

Особенностью нашей иконы является поза Николы с высоко поднятой и отведенной в сторону правой рукой. Такое положение обычно для ростовых икон, в поясных руках находится перед грудью<sup>4</sup>. Аналогичное изображение встречаем на сербской иконе «Св. Николы» из Бари 1317 г.<sup>5</sup>, а в русском искусстве на софийской таблетке конца XV в.<sup>6</sup> и на псковской иконе «Никола с житием» первой половины XVI в. из Псковского музея<sup>7</sup>.

Необычное положение омофора, перекинутого через левую руку и свисающего параллельно лузге, находим на иконе Николы из церкви Какопетрии на Кипре<sup>8</sup>.

Редкое изображение палицы в виде треугольника известно в новгородской иконе XIV в.<sup>9</sup> и в ряде новгородских и псковских икон XV–XVI века.

Состав клейм и их иконография в основном традиционны для новгородских и псковских памятников второй половины XVI века. Особенностью является исключение из цикла сцен поставлений<sup>10</sup>.

В композициях можно отметить особенности, известные по другим псковским иконам: бегущая собачка в кл. 10, сюжет «Чудо о трех друзьях», получивший наибольшее распространение в памятниках Новгорода и Пскова (*кат. № 40, 48*). Отсутствие сюжета

«Перенесение мошей» в псковских памятниках восходит к древней традиции, распространенной в новгородских и псковских землях. По наблюдениям Э. С. Смирновой, в новгородских памятниках XIV в. этот сюжет не встречается, а в среднерусских в это время он довольно распространен<sup>11</sup>. В известных псковских памятниках XV — первой половины XVI этот сюжет также или отсутствует, или имеет своеобразную интерпретацию, что указывает на его малую популярность.

В клейме «Явление во сне царю Константину» Никола держит в руке факел, по тексту жития: «Иде к епарху тойже ноши стый Никола и рече ему: скоро пусти мужи ты ис темницы. Аще ли, то пожгу двор твои и тебя»<sup>12</sup>. Подобное изображение известно в иконе середины XVI в. из Ильинской церкви в Переславле-Залесском (Переславль-Залесский музей, не опубликовано). На голове лежащего мужа золотой венец, он помещен внутрь шатра. Близкая архитектурная форма известна в такой же композиции в новгородской иконе XIV века<sup>13</sup> и в таблетке 1597 г. в собрании П. Д. Корина<sup>14</sup>.

В клейме «Возвращение Агрикова сына» Василий одет в кафтан с расходящимися полами и узкое нижнее платье, из-под которого видны шаровары. Это иноземные наряды. Василий предстал перед родителями «в свитах срачинских и в факули», по тексту жития. Подобные одежды Василия находим на иконе «Никола Великорецкий» конца XVI в. из ризницы Троицкого собора в Костроме<sup>15</sup>.

*Датировка и атрибуция.* Икону как псковский памятник XVI в. первой определила реставратор музея М. В. Егорова. Наиболее близкие стилистические и типологические аналогии — псковские иконы XVI в., такие, как «Никола в житии» первой половины XVI в. из Псковского музея и «Никола в житии» второй половины XVI в. из Мелетова в ГТГ<sup>16</sup>.

Удлиненные пропорции фигуры Николы в среднике, узкие плечи, небольшая голова, положение высоко поднятой руки сближают ее с изображением Николы на иконе из Псковского музея. Выразительна крупная

рука святого, аналогичная по формам, способу карнации и по характерному жесту «Николе» из Мелетова. Сближают эти иконы и пропорции лика святого, узкого с высоким лбом и мелкими чертами, а также темный санкирь и карнация с контрастными резкими высветлениями, выявляющими небольшие объемы.

В иконе можно отметить типичные для архаизирующих памятников XVI в. крупные клейма с небольшим количеством фигур характерных пропорций, с чрезмерно длинными руками, как бы очерченных единой линией. Их острый силуэт напоминает «Четырехчастную» XVI в. из собрания Воробьева<sup>17</sup>. Весьма близка архитектура простых форм в указанных иконах, мало расчлененная и массивная, иногда заполняющая все клеймо, некоторые архитектурные детали, такие, как крупные шарообразные формы на крышах.

*Т. Н. Нечаева*

<sup>1</sup> Лазарев, 1986. Ил. 437–439.

<sup>2</sup> Лифшиц, 1987. Табл. 11.

<sup>3</sup> Лифшиц, 1987. Табл. 287.

<sup>4</sup> Смирнова, 1976. С. 196.

<sup>5</sup> Томиш-де Мура, 1966. Ил. 3–4.

<sup>6</sup> Лазарев, 1977. Табл. 4.

<sup>7</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 47.

<sup>8</sup> Смирнова, 1976. Ил. с. 155, 202.

<sup>9</sup> Смирнова, 1976. № 13.

<sup>10</sup> Смирнова, 1976. № 9.

<sup>11</sup> Смирнова, 1976. С. 187, примеч. 15. Отсутствие сцены перенесения мошей Н. Шевченко наблюдает также в византийской традиции.

<sup>12</sup> Великие Минеи Четии, 1904. Декабрь.

<sup>13</sup> Смирнова, 1976. № 34. Ложе Константина помещено внутри темной арки, несколько напоминающей шатер.

<sup>14</sup> Антонова, 1966. № 52.

<sup>15</sup> Разуловская, 1990. Б. п.

<sup>16</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 140.

<sup>17</sup> Там же. № 144.

#### *Выставки*

1976–1977 Москва; 1991 Москва; 1991–1993 Москва; 1998 Челябинск.

#### *Литература*

Живопись Пскова, 1991. № 110.

## 52. Рождество Богоматери



Конец XVI в.  
Псков  
34,5 × 26,5  
КП 1587/

1589  
481

*Происхождение.* Поступила в 1971 г. из собрания М. А. Попова через Всесоюзный производственно-художественный комбинат им. Е. В. Вучетича.

*Реставрация.* Икона реставрировалась в мастерской музея в 1972 г. И. Е. Брягиной.

*Основа.* Цельная доска с двумя встречными врезными шпонками. Ковчег, паволока (?), левкас.

*Сохранность.* На полях крупные тонированные вставки грунта. Мелкие тонированные чинки по всей поверхности, особенно многочисленные на нимбах Анны и Иоакима. Утраты на лике и руке Анны. Красочный слой потерт. Наиболее сохранная живопись на фи-

гурах дев, Иоакима, архитектуре. Надпись сохранилась во фрагментах. Кракелюр. Древесина на оборотной стороне стесана, пазы от шпонок — заподлицо.

*Описание.* В центре иконы на высоком прямоугольном ложе, сильно приподнятом в верхней части и поставленном по диагонали, изображена Анна. Она лежит, опираясь на правую руку и устремив взгляд на спеленатого младенца — Марию. Покрывало, положенное поверх постели, плавно обтекает ее фигуру. К ложу Анны слева вплотную примыкает небольшое ложе прямоугольной формы с лежащей на нем Марией, перед ним — сцена купания. Слева — сидящая баба-повитуха с младенцем на руках пробует рукой воду в купели, круглой формы, напротив нее служанка, стоящая на коленях, льет воду из сосуда с узким горлом. Сцены на первом плане ограничены сзади высоким парапетом. За ним изображены справа три девы, приносящие дары. Первая склоняется к Анне и протягивает ей предмет, напоминающий калач, дева, стоящая за ней, повернулась к третьей деве, которая скрывается в дверном проеме палат. Слева внутри палаты видна фигура Иоакима, который отодвигает занавес и выглядывает из-за него. Фланкирующие изображение палаты соединены полукруглой стеной, над ней переброшен велум. Палаты справа венчаются башней с тремя шпилями, слева завершаются цилиндрическим сводом.

Фигуры чуть удлинненные, хрупкие, с большими головами. В личном по коричнево-му санкирю ровным овалом положена охра зеленоватого оттенка и нанесена легкая подрумянка. Длинные белильные движки мягко вплавлены в живопись.

Колорит построен на сочетании разных оттенков красного, розового и зеленого цветов. Мафорий Анны, ложе Марии, велум, части одежды дев и служанки — киноварные. На киноварной одежде — голубые пробела. Платья дев, хитон Иоакима, крыши палат — сине-зеленые, парапет, правая палата, гиматий Иоакима — розовые, на архитектуре крупный белильный орнамент. Полукруглая стена и одежды бабы — серо-зеленые. Ложе Анны, покрывало — коричнево-оливковые, постель белая с черными орнаментальными



полосами. Нимбы, каймы одежд, орнаменты, надпись на верхнем поле — золотые. Позем темно-зеленый, фон и поля — темная охра. Филенка по лугзе белильная. Опушь темно-коричневая.

**Иконография.** Иконография восходит к палеологовскому искусству (см. *кат. № 2*). Иконографический извод в целом и в деталях находит аналогии в псковском искусстве. Композиция является почти полным повторением известной псковской иконы «Рождество Богородицы» первой половины XV в. из собрания П. Д. Корина<sup>1</sup>. Точно совпадают положения фигур Анны и Марии, Иоакима, редкой формы колыбель Марии в виде ложа, приставленного к ложу Марии. Баба сидит в той же позе, но с другой стороны. Служанка, льющая воду, стоит. Совпадают цвета одежд Анны, покрывала на ее ложе и парапета.

Составные части композиции нашей иконы (колыбель Марии, круглая купель, девы с дарами) известны в росписи южной части восточной стены церкви Рождества Богородицы Снеготорского монастыря 1313 г.<sup>2</sup> Изображение колыбели в виде ложа распространено только во Пскове и известно в иконографии других сюжетов («Рождество Николы», клеймо иконы «Никола с житием» первой половины XVI в. из Псковского музея)<sup>3</sup>. Колено-преклоненная служанка с кувшином известна в тверских памятниках (*кат. № 2*).

**Датировка и атрибуция.** В процессе работы над каталогом Е. В. Дувакиной икона была определена как псковская, рубежа XVI–XVII в. Более вероятно, что икона еще принадлежит живописи конца XVI в. В ней сохраняется характерная для иконописи этого времени перегруженность, затесненность пространства, обилие орнаментики. Особенно типичны некоторые детали: криволинейные стены, круглые башни, крупный белильный орнамент. Характерно псковским, особенно для второй половины века, является приглушенный колорит, построенный на сочетаниях разнообразных оттенков киновари с темными зелеными и коричневыми тонами, а также красный с голубоватыми «небрежными» пробелами, серо-голубой, серо-зеленый и обилие золота. Принадлежность иконы к псковской традиции

подтверждает и характер написания ликов: темные санкирь и охрение, а также большие черные зрачки с белильной точкой в углах глаз и крупные с горбинкой почти «орлиные» носы персонажей в профильных изображениях.

*Т. Н. Нечаева*

<sup>1</sup> Антонова, 1966. С. 36–37. Ил. 24.

<sup>2</sup> Лившиц, 1974. С. 39.

<sup>3</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 47.

#### *Выставки*

1975–1976 Москва; 1991 Москва.

#### *Литература*

Салтыков, 1981. С. 250. Табл. 147; Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. С. 297. Примеч. 26; Живопись Пскова, 1991. № 115.

## 53. Троица Ветхозаветная



Конец XVI в.  
Псков  
31 × 26  
КП 2073

*Происхождение.* Поступила в 1974 г. из Всесоюзного производственно-художественного комбината им. Е. В. Вучетича.

*Реставрация.* Икона реставрирована в мастерской музея Т. Е. Гребенюк в 1976 г. При реставрации снят металлический оклад XIX в. (хранится отдельно).

*Основа.* Дерево хвойное, цельная доска, одна врезная шпонка в центре, вверху повесочное кольцо. Ковчег, паволока, левкас.

*Сохранность.* Крупные тонированные вставки левкаса по нижнему и боковым полям. Множество утрат и мелких вставок на ликах и нимбах всех персонажей, кроме слуги, и на остальной поверхности. Утрачен верхний контур крыши палаты. Живопись на одежде и золото потерты. Наиболее сохранны изображения слуги и тельца. Надпись сохранилась фрагментарно. На торцах гвоздевые отверстия. На полях следы от оклада, вмятины на левкасе. Кракелюр.

*Описание.* Ангелы сидят вокруг длинного низкого стола с темным прямоугольным отверстием в центре передней стенки. На его белой поверхности расположены три крупные чаши квадратной формы на ножках. В средней лежит голова тельца, в двух крайних — по три белых свитка с киноварной перевязью. На столе много мелких предметов: плоды, напоминающие смоквы, чаши-«утицы», ножи, хлеб в виде треугольных частиц. Центральный ангел прикасается правой рукой к чаше. Левый двуперстно благословляет. Правый опускает руку в чашу и как бы берет из нее свиток. В руках ангелов посохи. Нимб центрального ангела имеет перекрестье, над ним киноварная надпись **ІС ХС**. Между ними слева фигура Авраама, справа — Сарры. На переднем плане слуга-отрок большим ножом киноварного цвета закалывает тельца, опрокинутого на спину. Композицию замыкают слева — палаты в виде базилики с двойным арочным порталом, справа — горки, с тремя треугольными вытянутыми вершинами и черными протяженными провалами между кряжами, в центре — дерево с шарообразной кроной. Мелкие прямоугольные лещадки расположе-

ны ровными рядами и продолжены на позем, граница поэма не выделена.

Фигуры несколько приземистые, головы, руки и ноги крупные. Лики горбоносые с крупными чертами. Личное написано темной коричневой охрой по коричнево-зеленому санкирю, зрачки отмечены большими черными точками.

Цвета одежды: коричнево-красный, темный сине-зеленый, оливковый и красный. Крылья ангелов, стол, подножия, чаши — охристые с белильной «раскрышкой». Боковые стены базилики темно-зеленые, фасад — светло-зеленый с крупным белильным орнаментом, черепичная крыша — киноварная. Крона дерева буро-зеленого цвета с частыми белильными движками в виде галочек. Горки серо-зеленые с красными приплесками и белильными движками. Фон, поля и нимбы золотые, опушь киноварная. На верхнем поле остатки киноварной надписи.

*Иконография.* В русском искусстве XV в. распространяется рублевская иконография Троицы без изображения Авраама и Сарры (см. кат. № 6). Более древним является вариант с Авраамом и Саррой и сценой закалывания тельца. Фигуры Авраама и Сарры, стоящих между ангелами, известны в палеологовском искусстве с XIV в., а на Руси появляются не позднее первой четверти — первой половины XV в. Однако подобные изображения Троицы не получают в это время широкого распространения, так как вытесняются рублевским изводом. В середине — второй половине XVI в. в русских памятниках происходит возврат к указанной палеологовской традиции, обусловленный интересом к повествовательным элементам в передаче события — собственно «Гостеприимства Авраама»<sup>1</sup>. Это главным образом псковские иконы<sup>2</sup>, провинциальные новгородские<sup>3</sup> и ряд тверских памятников 60-х гг. XVI в.<sup>4</sup>. Аналогичное местоположение слуги за головой тельца находим в иконе «Троица» середины XVI в. из собрания Морозова в ГТГ, помещаемой Г. В. Поповым среди произведений псковских мастеров<sup>5</sup>. Особенностью иконы ЦМИАР является помещение в двух чашах на столе трех свитков вместо обычных изображений частиц или головы тельца. Подобное изображение явля-

ется редкостью и известно только на одной псковской иконе «Троица» конца XVI в. в ГТГ<sup>6</sup>, повторяющей псковскую икону «Троица» из собрания Щербатова в ГТГ<sup>7</sup>, где все ангелы имеют в руках по свитку. На более позднем повторении этой композиции, не только ангелы держат в руках по свитку, но и в трех чашах на столе лежат по три свитка. Мотив со свитками требует дополнительного рассмотрения, однако несомненно, что в нашей иконе мастер использует одну из хорошо известных и распространенных во Пскове деталей.

*Датировка и атрибуция.* При описании для каталога музея Е. В. Дувакиной икона была определена как псковская конца XVI — начала XVII в. На наш взгляд, икона принадлежит искусству конца XVI в. и безусловно относится к живописной традиции Пскова. На это указывает характер композиции, затесненной, плотно заполненной фигурами, предметами, а также введение сплошной орнаментики, дробящей изображение (крупный белильный орнамент на стенах, крышах, лещадки и движки на горках и дереве, «острые» пробела). Характерно псковскими являются пропорции и рисунок фигур, как бы оплывающих книзу, написанных единым росчерком с круглящимися линиями (ср. фигуру правого ангела и ангела из «Рождества Христова», «Четырехчастной» иконы из собрания Воробьева<sup>8</sup>). С псковским искусством связывает икону и своеобразный колорит, построенный на сочетании темных

насыщенных цветов, темно-зеленого, красно-коричневого, темной охры, красно-оранжевого с яркой сияющей киноварью; способ наложения живописных, как бы небрежных пробелов, обильная орнаментика, типичные цвета: серо-зеленый, оранжево-красный, зеленый. Местный псковский тип узнается в ликах, сохраняющих характерную горбоносость, и в способе карнации плотной красноватой охрой с подчеркнuto округлым абрисом щеки. Перенасыщенность композиции, некоторая грубость рисунка и моделировки личного, повышенная активность цвета связывают его с народной средой, указывают на принадлежность к низовому пласту псковской культуры.

*Т. Н. Нечаева*

<sup>1</sup> Попов, 1979. № 18.

<sup>2</sup> Там же. С. 199, 309 (Примеч. 8). С. 500 (Примеч. 10).

<sup>3</sup> Лаурина, 1985. Т. 38. С. 119.

<sup>4</sup> Попов, 1979. № 34. С. 349–351 и № 35. С. 352–354.

<sup>5</sup> Там же. С. 353.

<sup>6</sup> Псковская икона XIII–XVI веков, 1990. № 145.

<sup>7</sup> Там же. № 41.

<sup>8</sup> Там же. № 144.

#### *Выставки*

1991 Москва.

#### *Литература*

Живопись Пскова, 1991. № 116.

# Приложение к каталогу

## 54. Апостол Тимофей и Иоанн Предтеча<sup>1</sup>



Середина — вторая половина XV в.  
Новгород  
26,7 × 21,3  
КП 5667

*Происхождение.* Приобретена у О. П. Барановской<sup>2</sup> в 1999 г.

*Реставрация.* Домузейная.

*Основа.* Доска лиственной породы, паз от одной врезной шпонки. Нижняя часть доски изъедена шашелем.

*Сохранность.* Выпады грунта на нижнем поле, выше в ковчеге ожог древесины с ее частичной утратой. Вставки грунта на верхнем и левом полях и части ковчеха вверху. Мелкие выпады и чинки грунта по всей поверхности.

Живопись потерта, как и золото нимбов. Борода Иоанна сохранилась фрагментарно. Грубая коричневая опись носа, бороды, бровей на обоих ликах, не совпадающая с первоначальными линиями; также поновлена опись рук и ног. Черные точки зрачков усилены, буквы на свитке и книги прописаны.

*Описание.* Апостол Тимофей и Иоанн Предтеча изображены в рост, фронтально. Фигуры вытянутые, головами и ступнями касаются лузки. Апостол благословляет двуперстно, пророк имянословно, в левой руке Тимофея раскрытая книга, Иоанна — развернутый белый свиток, на котором, как и на белых страницах книги, имитация текста (отдельные буквы). Обрез книги и верхняя, свернутая часть свитка красные.

Лики удлинённые, с высокими лбами и мелкими подбородками, написаны объемно, с пластичной разработкой лба, надбровных бугров, скул. Тимофей с зальсиной, седовлас, борода закручивается двумя свисающими вдоль шеи спиралеобразными прядями. Волосы Иоанна лежат по плечам длинными прядями, по абрису головы отдельные короткие пряди поднимаются в виде коротких росчерков. Санкирь в личном оливковый, вохрения светло-коричневые, подрумянка ярко-красная, положена свободными мазками на щеках, по форме носа и шеи (справа). Белильные движки яркие, длинные; описи ликов, также рук и ног тонкие, коричневые. Волосы Тимофея написаны по санкирю белилами и темно-коричневым, борода — теми же красками по слою вохрения. Пряди волос Иоанна отмечены по коричневой основе желтой краской, их обрисовка темно-коричневая; борода изображена темно-коричневыми линиями по слою вохрения.

Хитон Тимофея голубой, гиматий светло-зеленый, у Иоанна хитон светло-зеленый, гиматий голубой, все краски проложены жидко. Складки хитонов плоские, гиматиев объемные, отлетающие, кристаллообразные. Верхние грани складок прокрыты основным тоном, насыщенным белилами. Описи скла-

док зеленые на светло-зеленом, синие — на голубом.

Фон и поля светлой охры, опушь широкая коричневая, позем зеленый, в верхней его части мазки белил (мраморировка?). Нимбы золотые, красная надпись дана широкой полосой, выходящей на правое поле иконы:

**ΑΠΛΟΣ // | ΙΩΑΝΝ. ΙΒΑΝΤΩ. ΒΕΛΓΙΝ.**

*Иконография.* Совместное изображение Иоанна Предтечи и Тимофея, апостола от семидесяти и ученика апостола Павла, уникально. Иконография апостола Тимофея на иконе необычна. В византийских произведениях и в русском искусстве Тимофей изображается средневеком с довольно темными волосами и короткой бородой, в сиреновом или красноватом плаще, с омофором (как епископ Эфеса). Таким он представлен в настенных минологиях в монастырских соборах Старо Нагоричино 1317 г., Трескаваца 1334–1342 гг. и Дечан 1348–1350 гг.<sup>3</sup>, также на шитой пелене Софии Палеолог 1499 (см. ниже), где у него красный плащ, синий хитон и золотистый омофор. Иконописный подлинник Новгородской редакции конца XVI в. дает под 22 января описание апостола Тимофея, полностью совпадающее с его изображениями в палеологовском и русском искусстве: «Русь, аки Иоаннь Златоустъ. Риза багорь красень, бедра санкирь с белила, испод лазорь, на нем омофоръ»<sup>4</sup>. На иконе ЦМиАР облик Тимофея, седовласого, с высокими зальсынами и распалающейся на две завивающиеся пряди бородой схож с изображением Иоанна Богослова в русских произведениях XV в. — например, на иконе-таблетке «Иоанн Предтеча, Иоанн Богослов» из ризницы Троице-Сергиева монастыря, исполненной тверским мастером в середине XV в.<sup>5</sup>, на шитом Деисусе новгородской работы того же времени в Третьяковской галерее<sup>6</sup>, на новгородской таблетке конца XV в. «Симеон столпник, Иоанн Богослов, апостол Филипп» из Софийского собора<sup>7</sup>. Цвет одеяний Тимофея на иконе ЦМиАР также повторяет традиционные цвета хитона и гиматия Иоанна Богослова, например на указанных таблетках. Сочетание зеленого и синего в одеянии евангелиста фиксирует и Иконописный подлинник конца XVI в.: «Апостоль Иоаннь Богословъ... риза празелень, испод лазорь»<sup>8</sup>. Таким образом,

все особенности изображения Тимофея на иконе ЦМиАР, как и отсутствие на нем омофора, говорят за повторение при его написании образа Иоанна Богослова.

Лик, прическа и одеяния, в том числе их цвет, Иоанна Предтечи на иконе можно считать традиционными для русского искусства XV в. — деисусная икона святого середины XV в. в ЦМиАР<sup>9</sup>. Правда хитон Предтечи чаще изображался охристым при синем (или зеленом) плаще — шитый Деисус новгородской работы в Третьяковской галерее. Однако в произведениях, где Предтеча изображен облаченным во власяницу, она, при зеленом плаще, нередко изображалась синей или голубой — новгородская таблетка конца XV в.<sup>10</sup> Таким образом общее цветовое решение одеяний Предтечи традиционно было близким по колориту одеяниям Иоанна Богослова. Идентичность цветового решения фигур апостола и пророка, при вариативной расклеровке хитонов и плащей, на иконе ЦМиАР свидетельствует скорее всего об обращении мастера иконы при ее создании к парному изображению Иоанна Богослова и Иоанна Предтечи как образцу.

Такие иконы известны в XV в. — например, указанная таблетка из Лавры. Если учитывать и фресковые циклы, то можно говорить о распространенности совместного изображения Иоанна Предтечи и Иоанна Богослова в это время, что связано с ожиданиями конца мира в 7000 (1492) г. Оба святые известны по тексту Нового Завета как провозвестники скорого конца мира и прихода Царствия Божия (Мт. 3:2; Лк. 3:7–11; Апок.). В данном контексте развернутый свиток и раскрытая книга с текстами, как на иконе ЦМиАР, обозначают как пророческий дар и последнего пророка, и первого богослова, а также ассоциируются с «раскрытой книгой» Апокалипсиса (Апок. 10:2). Название Предтечи на иконе «Великим» соответствует словам Иисуса в Евангелии: «из рожденных женами не восставал больший Иоанна Крестителя» — где Христос также свидетельствует пророческое откровение Крестителя о Царствии Небесном (Мт. 11:11–12; Лк. 7:28).

В определенной мере ту же эсхатологическую идею можно связать и с образом апостола Тимофея — как адресата апостола Павла,

к которому обращено два послания, где высказана мысль о скором пришествии Царствия Божия (1 Тим 4:1; 2 Тим 3:1). Однако данный смысл в иконе ЦМиАР скорее всего вторичен, и она была задумана как патрональная.

Возможно, здесь представлены святые, тезоименитые членам одной семьи, хотя подобный тип икон известен преимущественно в XVI–XVII вв. Не исключено и изображение святых покровителей одного лица, так как в Древней Руси, преимущественно среди представителей элитарной части общества, нередко одновременно почитались и тезоименитый святой, и тот, на день памяти которого приходится день рождения, также покровитель рода<sup>11</sup>. Здесь напрашивается известная аналогия. «Усекновение главы Иоанна Предтечи» и «Апостол Тимофей» объединены своим местоположением справа от центральной композиции верхнего ряда клейм на пелене, вложенной великой княгиней Софией Палеолог в Троице-Сергиев монастырь в 1499 г.<sup>12</sup> Указанные сюжеты симметричны здесь «Богоматери Боголюбской» и «Иоанну Златоусту». В общей программе пелены святитель и апостол представлены как тезоименитые святые великого князя Ивана III (1462–1504 гг.), Иоанн Предтеча — как небесный патрон константинопольскому императорскому дому<sup>13</sup>, к которому принадлежала София Палеолог, а Богоматерь Боголюбская — как покровительница дому русских князей. Схожий замысел, т. е. изображение небесных патронов семьи великого князя московского, допустимо предположить и в публикуемой иконе. Иоанн Предтеча при этом мог мыслиться художником, писавшим икону в отдалении от Москвы, также как покровитель самого Ивана III (вместо Иоанна Златоуста). Версию о великокняжеском патронате подкрепляет уникальное в иконописи название Предтечи на иконе «Ивань Великий», что может не только относиться к первому по значимости святому, но и в какой-то мере отражать значимость лица, которому он покровительствует, — т. е. личность великого князя.

*Датировка и атрибуция.* Решительно, крупными массами построенная композиция, сочетания зеленых и голубых тонов одеяний с плотной киноварью и яркими белилами кни-

ги и свитка, повелительная интонация образов — традиционны для живописи Новгорода и ставят икону в ряд памятников этого художественного центра.

Фигуры статуарны, их движения и развороты строятся так, как если бы каждая из них была центром самостоятельной композиции, но рисунку одеяний, быстрый и разнообразный, образует ритм, объединяющий плоскость иконы в единое целое. В сочетании с легким прозрачным письмом это качество напоминает о решениях московских икон первой половины XV в. Величественная осанка святых на иконе ЦМиАР, вытянутые пропорции, компактные, слабо изрезанные силуэты, твердая постановка и анатомически правильный рисунок ног находят аналогии в новгородской иконе «Собор двенадцати апостолов» первой половины XV в. (около 1432 г.) из церкви Двенадцати апостолов в Новгороде<sup>14</sup>. Мягкое, свободное, высветленное личное письмо также сближает памятник с произведениями первой половины XV в. Внешняя простота моделировки напоминает и более ранние памятники живописи Новгорода, как, например, миниатюры Лестницы первой четверти XV в. из собрания В. А. Десницкого (РГБ, ф. 439, Десницкий, оп. 2, карт. 21, № 1)<sup>15</sup>.

Поло иконы на половину их ширины окрашены светлым цветом фона, что создает впечатление разряженности композиции, делает ее пространственной. Фигуры, хотя они плотно вписаны в ковчег, выглядят стоящими свободно, зрительно «отодвинуты» в глубину, таким образом получает оправдание постановка ног вплотную к лузге. Пологая, но отчетливая лузга соответствует небольшой высоте рельефа. Моделируя формы, мастер сохраняет прозрачность основных тонов одеяний. Пластика обозначена различной степенью проницаемости красочного слоя и легкими притенениями, подчеркивающими конструкцию.

В целом пространственное решение, «экономная» моделировка формы, отношение к самому красочному слою как к светонесущей субстанции — без нагружения его белилами — стадально сближают памятник с иконами тверского иконостаса второй четверти — середины XV в.<sup>16</sup>, а также с иконой «Собор Бо-

гоматери» середины — третьей четверти XV в. из собрания П. Д. Корина<sup>17</sup>. В рисунке фигур еще только намечается та устремленность ввысь, которая в полной мере сказывается в иконе «Молящиеся новгородцы» 1462 г. в Новгородском музее<sup>18</sup>. В то же время сдержанная в применении белил, как бы суммарная моделировка форм находит аналогию в иконе «Дмитрий Солунский» середины — второй половины XV в. (Музей икон Реклин-гхаузен)<sup>19</sup> и провинциальной по стилю «Никола, Илья Пророк, Параскева Пятница и Власий» этого же времени<sup>20</sup>.

Кажется, однако, мастер исследуемого памятника не был знаком с той круглящейся, как бы точеной формой, характерной для большинства новгородских икон второй половины — конца столетия, которая принадлежала уже следующей стадии художественного развития. Исходя из стиля памятника его связь с временем Ивана III проблематична, или следует допустить его создание в провинциальной мастерской, где сохранялась верность традициям середины XV в. Угловатость рисунка и упрощенность форм допускают подобную атрибуцию.

*Л. М. Евсеева, В. М. Сорокатый*

ребриной оправе середины XV в. к византийской камее из Благовещенского собора Московского Кремля. См.: *Качалова, Маясова, Шенникова*, 1990. С. 87. Ил. 239.

<sup>12</sup> *Маясова*, 1971. С. 21, 22. Таб. 29.

<sup>13</sup> Там же. С. 22.

<sup>14</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 7. С. 206–207.

<sup>15</sup> *Смирнова*, 1994. № 2. С. 189–202.

<sup>16</sup> *Попов*, 1979. № 15. С. 296–304. Ил. с. 422–425.

<sup>17</sup> *Попов*, 1993. Репр. 91–94. С. 260–261.

<sup>18</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 28. С. 246–248.

<sup>19</sup> *Haustein-Bartsch*, 1995. S. 105.

<sup>20</sup> *Смирнова, Лаурина, Гордиенко*, 1982. № 22. С. 237–239.

*Публикуется впервые.*

## 55. Евангелист Марк. Книжная миниатюра



<sup>1</sup> Икона не вошла в состав основной новгородской части каталога, так как была приобретена музеем уже после того, как книга была подготовлена к изданию.

<sup>2</sup> Дочь П. Д. Барановского, известного исследователя и реставратора древнерусской архитектуры; по сообщенным ему сведениям икона была подарена М. Ю. Барановской в 1970-е гг.

<sup>3</sup> *Мижовић*, 1973. С. 273, 307, 332.

<sup>4</sup> Иконописный подлинник, 1873 (репр. 1992). С. 65–66.

<sup>5</sup> Поствизантийская живопись, 1995. № 24/6. С. 186–188.

<sup>6</sup> *Маясова*, 1971. Таб. 17. С. 16.

<sup>7</sup> *Лазарев*, 1977. Таб. 11.

<sup>8</sup> Иконописный подлинник, 1873 (репр. 1992). С. 22.

<sup>9</sup> *Салтыков*, 1981. Ил. 11.

<sup>10</sup> *Лазарев*, 1977. Таб. 24.

<sup>11</sup> Например, изображения Иоанна Богослова и Евфимия Великого, покровителей новгородского архиепископа Евфимия (1429–1458), которые известны по нескольким, связанным с архиепископом предметам, в частности, исполненные гравировкой, они присутствуют на се-

Первая треть XVI в.  
Новгород  
18,1 × 11,3 (миниатюра); 23,8 × 17,2 (доска)  
КП 5318

*Происхождение.* Приобретена в 1995 г. у частного лица.

*Рестаурация.* Ю. С. Финогенова в 1996 г. укрепила красочный слой, удалила остатки олифы и загрязнения.

*Основа.* Лист бумаги с темперной живописью<sup>1</sup> вклеен в ковчег цельной сосновой доски XIX в., скрепленной несковозной дубовой шпонкой. В торцах и обрезках доски железные волоочные гвозди от крепления оклада.

*Сохранность.* Лист обрезан со всех сторон вместе с небольшой частью самой миниатюры. Бумага потемнела вследствие проникновения в нее олифы, которой прокрыли живопись после наклейки миниатюры на доску. Из-за усадки клея и доски красочный слой растрескался, его поверхность повторяет текстуру древесины. Небольшие выпадки и потертости красочного слоя. Золото фона местами стерто до мелового грунта. На нимбе отверстия от крепления утраченного металлического венца.

*Описание.* Евангелист Марк сидит в трехчетвертном повороте вправо. Ножом с голубым лезвием и красной рукоятью он очинивает белый калам. Хитон голубой с темно-голубым клавом, гиматий оливковый с желтовато-зелеными высветлениями, сандалии черные.

За спиной Марка стоит Премудрость, в красном плаще и зеленой столе с коротким рукавом и золотым оплечьем, сапожок охряной с коричнево-красным рисунком. Ее нимб звездчатый, из пересекающихся зеленого и голубого ромбов с вогнутыми сторонами, обведенными белилами. В ее правой руке коричневый жезл, отчеркнутый белилами, левая рука, в двуперстии, вытянута в сторону лежащего перед Марком на пюпитре Евангелия с зелено-голубым обрезом, открытого на тексте: **ВО ВРЕ//МѦ // ѠНО // ХОЖД//АШЕ // ІСѢ В СѸ//БОТЫ // С СВѸ.**

Ножка пюпитра серо-сиреневая, коленчатая, из округлых, как бы точеных элементов. К верхней его полке подвешен зеленый рог с тремя перьями. Ниже на полочке стоит золотой сосуд. Перед пюпитром шестигранный столик с черным арочным проемом в передней стенке, прикрытым одной левой створкой. На столике красно-коричневые стило и циркуль, сине-зеленый пенал, белый сосуд и прибор в виде ковчежца с 4 круглыми отверстиями по углам и одним ромбовидным в центре. Стенки сиденья и столика золотые с черным орнаментом, боковые стороны подножия и полок пюпитра окрашены темной охрой, верхние плоскости всех этих предметов — сильно разбеленной охрой. Подушка сиреневая.

На фоне справа светло-желтый портик, в его проемах на белых кольцах висят красные завесы с охряной каймой. Слева сиреневое башнеобразное строение с нависающей аркадой верхнего яруса и притворами по сторонам. Интерколумнии, оконные и дверные проемы черные, кровли двускатные, на основных зданиях «черепичные», темные, зеленовато-голубые, на притворах — как бы тесовые, красные, с красно-коричневой прорисовкой. Близ башнеобразного здания — колонна с голубой капителью и охряной полкой, перевитая красным велумом, переброщенным с крыши портика. Между постройками сиренево-коричневая стена с полосой поребрика, напоминающей полку со стоящими на ней книгами. Ромбы поребрика белые на серо-голубом фоне, ниже теми же тонами написан завиток. Обводка нимба Марка коричневая. Вверху на золотом фоне красная надпись: **МАРКО ЄΥΓΓΑΛΙΣ.** Поzem зеленый с темно-зелеными традиционными «травмами».

Пастозная белильная моделировка отчетливо ограняет форму. Лики с широко открытыми глазами, прямыми носами с характерной «капелькой» на конце. Санкирь оливково-зеленый, довольно светлый. Охрение с добавлением розового тона, более активным в тенях. Крупные белильные движки положены по форме. Рисунок глаз и бровей коричневый, описи личного красно-коричневые.

Волосы по коричневой прокладке, с исчерна-синеватыми завитками у Марка и с охряными — у Премудрости, с темно-коричневыми обводками.



*Иконография.* Текст на развороте книги, не являющийся началом Евангелия от Марка, указывает на то, что миниатюра принадлежала рукописи Евангельских чтений. Данный текст не имеет точных соответствий в этом Евангелии, где неоднократно упоминаются события, имевшие место в субботний день. Скорее всего, здесь имеется в виду начало шестой главы Евангелия от Марка (Зач. 1, 2), где возникает образ Премудрости: «И изыде оттуду, и прииде в отечество свое, и понем идоша оученицы его. И бывшей субботе, начат на сонмище оучити, и мнози слышашии дивляхуся, глаголющи откуда сему сия, и что премудрость даная ему».

Поэза и движение Марка, его атрибуты восходят к иконографии миниатюр ряда византийских Евангелий XIV в.<sup>2</sup> Изображение Премудрости, персонифицированной бескрылой женской фигурой со звездчатым нимбом, восходит к античному искусству и становится особенно популярным также в палеологовское время (*кат. № 7, Иконография*). В новгородском искусстве украшения книги издаваемому памятнику предшествует миниатюра с изображением Марка из Евангелия тетр Рогожского собрания первой трети XV в. (РГБ, ф. 247, Рогожск., № 138, л. 94 об.)<sup>3</sup>. Близка к нему по времени возникновения миниатюра из Евангелия апракос первой трети XVI в. (1520-х гг. — БАН, 13.1.26, л. 14 об.)<sup>4</sup>. Вероятно, они восходят к образцу афонского происхождения, возможно, из сербской рукописи<sup>5</sup>. Э. С. Смирнова предполагает, что обе новгородские рукописи создавались для двух новгородских церквей, посвященных евангелисту Луке, которые были построены в камне в 1415 и 1424 гг. и сильно перестроены в 1527 и 1528 гг.<sup>6</sup> Их миниатюры составляют в искусстве Новгорода определенную иконографическую линию<sup>7</sup>, дополняемую публикуемым памятником.

Такие подробности, как шестигранный столик, также встречаются в названных рукописях<sup>8</sup>. Пюпитр с коленчатой стойкой как бы токарной работы, но без дополнительной полки, изображен на миниатюре «Евангелист Марк» из, вероятно, новгородского Евангелия третьей четверти XV в., находившегося в собрании Ф. А. Толстого (РНБ, Q. I. 14)<sup>9</sup>. Оригинальную деталью изучаемого памятника яв-

ляется письменный прибор с круглыми и ромбическим отверстиями.

В изображении архитектуры мастер не следовал ни одной из известных в настоящее время новгородских миниатюр XV — начала XVI в. Постройки с затейливыми деталями типа аркадных галерей в новгородской иконописи известны с конца XV — начала XVI в.: сравни здание в левой части «Благовещения» из серии таблеток Софийского собора в Новгороде<sup>10</sup>.

*Датировка и атрибуция.* По своей композиции, плотно заполненной, как бы сжатой с двух сторон, с довольно крупными по отношению к архитектурному фону фигурами, памятник отличается от двух упомянутых новгородских миниатюр с олицетворениями Премудрости, как первой трети XV в., так и первой трети XVI в.<sup>11</sup>, и несколько напоминает миниатюры с одиночными фигурами евангелистов, созданные в позднем XV в., например, из Апостола 1480-х гг. (ГИМ, Чертк. 167)<sup>12</sup>. Пастозное письмо с обильной пробелкой сближает его с такими произведениями живописи Новгорода, как, с одной стороны, иконы из праздничного чина иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г.: «Крещение», «Преображение», «Воскресение», «Сошествие Св. Духа», «Успение» (КБИХМЗ)<sup>13</sup>, где применение белил не снижает чистоты красок, активности и звучности колорита в целом, или, с другой стороны, с миниатюрами Евангелия тетр 1490-х — начала 1500-х гг. (РГБ, ф. 98, Егор., № 20)<sup>14</sup>, где широкие высветления смягчают колорит, придают краскам мягкость.

Но в своем стремлении к углублению тонов, к смягчению контрастов как по световой, так и по хроматической шкале, к размерности и успокоенности ритмического рисунка, — мастер издаваемой миниатюры идет дальше, чем авторы названных произведений, что указывает на несколько более позднюю дату возникновения его произведения. Стиль миниатюры позволяет поставить ее в один ряд с некоторыми новгородскими иконами первой трети XVI в. Так, в иконе «Страшный суд» начала XVI в. из собрания А. В. Морозова (ГТГ)<sup>15</sup> столь же размерен ритмический строй и столь же гармоничен

колорит, построенный на сочетаниях близких по степени прозрачности нежно-розовых, зеленых, сиреневых тонов, сопоставляемых с доминирующими оттенками голубого. Высветленный прозрачный колорит, вполне новгородский по ощущению цветового тона, но своей смягченностью, сгармонированностью приближающийся к московским решениям первой трети XVI в., присущ иконе «Благовещение» из Колмова монастыря близ Новгорода (НГИАМЗ)<sup>16</sup>. Эта икона, украшенная серебряной басмой, несомненно, принадлежала праздничному ряду иконостаса. Ее стиль позволяет связать ее возникновение с архитектурной историей Колмова монастыря, каменный Успенский собор которого был заложен в 1527 г. и освящен в 1528 г.<sup>17</sup> Вскоре, в 1531 г., в монастыре была заложена каменная трапезная Троицкая церковь, освященная в 1532 г.<sup>18</sup> Монументальный иконостас (из которого происходит также деисусная икона крупных размеров «Варлаам Хутынский»; НГИАМЗ; не издана), скорее всего, был создан для соборного храма Колмова монастыря, и, даже если он предназначался для трапезной церкви, его следует датировать концом первой трети XVI в. По-видимому, в близкое время возникла икона «Рождество Иоанна Предтечи» из с. Ракомо под Новгородом (НГИАМЗ)<sup>19</sup>, первоначальная живопись которой отличается уравновешенностью композиции, плавностью рисунка и слаженностью нежного колорита, близкого к издаваемой миниатюре основными цветосочетаниями.

Названные аналогии делают возможным отнести время создания миниатюры «Апостол Марк» к первой трети XVI в. Попытки уточнить датировку в пределах этого периода с неизбежностью поставят перед исследователем вопрос о том, в какой мастерской могли создаваться подобные произведения, а также об общей периодизации новгородского искусства первой трети XVI в. Высокие художественные достоинства миниатюры позволяют предположить, что ее мастер трудился в архиепископской мастерской. Но после лишения сана новгородского архиепископа Серапиона в 1509 г. новый архиепископ, Макарий, прибыл в Новгород только в 1526 г.

Однако о судьбе мастеров владычной кафедр в долгий период ее «вдовства» ничего не известно, и датировка памятника должна основываться только на ее стиле. Возможно осторожное предположение о том, что она возникла в начальные годы правления кафедрой архиепископа Макария, отмеченные расцветом искусства в Новгороде, который, на наш взгляд, показывают приведенные выше аналогии. Во всяком случае, миниатюры Евангелия апракос, вложенного в 1522 г. в Большой Тихвинский монастырь священником Иоанном с улицы Рогатица в Новгороде (ЦГИА, ф. 834, Син., оп. 3, № 3958)<sup>20</sup>, то есть созданные как раз в отсутствие владыки, отличаются, при хорошем ремесленном уровне, некоторой упрощенностью и архаичностью композиции.

*В. М. Сорокатый*

- 1 Бумага хлопковая. Физико-химическими методами установлено, что мастер пользовался натуральными азурином, малахитом, киноварью и охрой. Золото листовое, на меловом грунте.
- 2 *Смирнова*, 1994. С. 212–215.
- 3 Там же. № 3. С. 203–232. О миниатюре «Евангелист Марк» см.: С. 210. Ил. с. 208 и цв. ил. 1.
- 4 Там же. Ил. с. 229; *Смирнова*, 1983. С. 180, 182, 199, 202. Ил. с. 196.
- 5 *Смирнова*, 1994. С. 219.
- 6 Там же. С. 232.
- 7 *Смирнова*, 1983. С. 203.
- 8 См.: *Смирнова*, 1984. С. 214. Ил. 207, 208; *Смирнова*, 1983. Ил. с. 183, 184, 196, 197.
- 9 *Смирнова*, 1984. № 19. С. 435–438. Ил. с. 436.
- 10 *Смирнова*, *Лаурина*, *Гордиенко*, 1982. № 63, 11а. Ил. с. 513.
- 11 См. примеч. 3, 4.
- 12 *Смирнова*, 1984. № 12. С. 118–125. Ил. с. 328, 330, 332, 334, 336, 338.
- 13 *Смирнова*, *Лаурина*, *Гордиенко*, 1982. № 65. С. 322, 325. Ил. с. 526–530.
- 14 *Смирнова*, 1984. № 17. С. 141–146. Ил. с. 143, 145, 418, 420, 422.
- 15 Традиционная датировка этой иконы серединой XV в. (см.: *Антонова*, *Миева*, 1963. Т. 1. № 64. С. 121–124. Ил. 72.) была обоснованно отвергнута Э. С. Смирновой, предложившей считать ее исполненной в XVI в. (*Смирнова*, *Лаурина*, *Гордиенко*, 1982. С. 178). Это суждение принял В. Д. Сарабьянов, датирующий

- икону началом XVI в. (*Сарабьянов*, 1993. С. 254.).
- 16 *Ямщиков*, 1983. Ил. 42 (икона датирована XV в.).
- 17 Софийский временник. С. 360, 366; ПСРЛ. Т. 6. С. 283, 286; *Макарий*, 1860. Ч. 1. С. 587.
- 18 Софийский временник. С. 370, 372; ПСРЛ. Т. 6. С. 288, 290; *Макарий*, 1860. Ч. 1. С. 588.
- 19 *Лаурина*, *Пушкарёв*, 1983. С. 316. Ил. 163.
- 20 Л. 1 — «Иоанн Богослов», л. 87 — «Евангелист Марк», л. 115 — «Евангелист Лука», л. 349 — «Евангелист Матфей». Миниатюры не изданы. Сердечно признателен Э. С. Смирновой, сообщившей об этом памятнике.

*Выставки*

1999 Ватикан.

*Литература**Попов*, 1998. С. 84; *Sophia la Sapienza di Dio*. 1999. № 102. С. 316.

# Выставки

1967 Голландия, Швейцария, ФРГ, Италия  
Археология СССР. 1967, Голландия, Швейцария, ФРГ, Италия

1967–1968 Париж  
L'Art russe des Seythes a nos jours. Trésors des musées soviétiques. 1967–1968, Paris, Grand Palais

1968 Москва  
Новые раскрытия и поступления Государственной Третьяковской галереи и Музея имени Андрея Рублева. 1968, Москва, МиАР

1969–1970 Москва  
Живопись Древней Твери. 1969–1970, Москва, МиАР

1970 Монреаль  
ЭКСПО-70. 1970, Монреаль

1972 Москва  
Балканская живопись XIV, XV вв. и ее традиции на Руси. 1972, Москва, МиАР

1972 Новосибирск  
Древнерусская живопись XVI–XVII веков. 1972, Новосибирск, Академгородок

1973 Волгоград  
Древнерусская живопись XVI–XVII веков. 1973, Волгоград

1975–1976 Москва  
Русские иконы Николы Чудотворца XV–XVII вв. 1975–1976, Москва, МиАР

1976 Ленинград  
Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий. 1976, Ленинград, ГРМ

1976–1977 Музей-усадьба «Архангельское»  
Древнерусская живопись XVI–XVIII веков. 1976–1977, Музей-усадьба «Архангельское»

1978 Париж  
Chefs-d'oeuvre de l'art russe restaurés. 1978, Париж

1978 Москва  
60 лет реставрации в СССР. 1978, Москва, МиАР

1979 Москва  
Культура и искусство Древней Руси. 1979, Москва, выставочный зал «Манеж»

1980 Будапешт  
XVI–XVII. Századi orosz festészet a moszkvai Rubljov Múzeumból. 1980, Будапешт, Музей изящных искусств

1982 Берлин  
Altrussische Malerei des 15–17 Jahrhunderts aus der Sammlung des Andrej Rubljow — Museum Moskau. 1982, Берлин

1983 Бухарест  
Capodopere din colecția Muzeului de artă veche rusă «Andrei Rubliov» din Moscova. 1983, Бухарест, Музей Республики Румыния

1984–1985 Флоренция  
Antiche icone dai musei sovietici. 1984–1985, Флоренция

1987–1988 Афины  
Ἡ Παλαιорωσική τέχνη στὴ συλλογὴ τοῦ μουσείου Ἀντρέϊ Ρουμπλιόφ.  
1987–1988, Афины, Византийский музей

1988–1989 Москва  
События и лица русской истории в иконе. 1988–1989, Москва, ЦМиАР

1989 Генуя  
Icône Russe del museo Andrej Rublev di Mosca. 1989, Генуя, Музей св. Августина

1991 Москва  
Живопись Пскова XIII–XVII веков. 1991, Москва, ГТГ

1991 Москва  
Византия, Балканы, Русь. Иконы XIII–XV веков. 1991, Москва, ГТГ

- 1991 Москва  
Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. 1991, Москва, ГМИИ
- 1993–1994 Москва  
Святитель Никола Чудотворец архиепископ Мирликийский. 1993–1994, Москва, ЦМиАР
- 1995 Москва  
Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани. 1995, Москва, ЦМиАР
- 1995 Москва  
«О тебе радуется». 1995, Москва, филиал ЦМиАР «Церковь Покрова в Филях»
- 1995 Варшава и Краков  
Лики русской иконы. 1995, Варшава и Краков
- 1998 Челябинск  
Святитель Николай Чудотворец. 1998, Челябинск, Картинная галерея
- 1999 Ватикан  
Sophia la Sapienza di Dio. 1999, Ватикан, Галерея Карла Великого
- 1999 Утрехт  
Uit het hart van Rusland. Ikonen en miniaturen. 1999, Утрехт, Музей Катарийнконвет
- 1999 Мурманск  
«О тебе радуется». 1999, Мурманск, Областная картинная галерея

# ЛИТЕРАТУРА

1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки / Науч. ред. А. В. Рындина. Schloss Gottorf; М., 1988.

IX выставка произведений искусства, реставрированных Всероссийским художественным научно-реставрационным центром им. академика И. Э. Грабаря: Каталог выставки. М., 1988.

XII выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Гос. центральной художественной научно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря (1944–1974): Каталог. М., 1975. Б. п.

Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. СПб., 1841. Т. 1.

*Алпатов М. В.* Вариант иконы «Битва новгородцев с суздальцами» // ПКНО, 1975. М., 1976.

*Алпатов М. В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977.

*Алпатов М. В.* Древнерусская иконопись. М., 1984.

*Андреев Н. Е.* Митрополит Макарий как деятель религиозного искусства // *Seminarium Kondakovianum*. Praga, 1935. Т. VII.

*Андреев Н. Е.* Иоанн Грозный и иконопись XVI века // *Seminarium Kondakovianum*. Praga, 1938. Т. X.

*Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.

*Антонова В. И.* Икона Богоматери Смоленской Ивана Мамонова // Средневековая Русь. М., 1976.

*Антонова В. И.* У Медвежья озера и в Веси Егонской // ТОДРЛ. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. Л., 1966. Т. XXII.

*Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI — начала XVII веков [ГТГ]. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1–2.

Архив Ново-Торжского Воскресенского женского монастыря // Старица, 1910. № 97.

*Балдин В. И., Манушина Т. Н.* Троице-Сергиева лавра: Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М., 1996.

Балканская живопись и ее традиция на Руси. Тез. докл. науч. конф. (1972) // Древнерусское искусство XV–XVII веков. М., 1981. С. 128–156.

*Банк А. В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М.; Л., 1966.

*Барламова Е. Н.* Русская икона: Альбом. М., 1994.

*Барская Н. А., Сергеев В. Н.* Живопись XVI–XVIII вв. из верховий реки Мсты в собрании Музея им. Андрея Рублева // ПКНО, 1982. Л., 1984.

*Белецкий В. Д.* Довмонтов город. Л., 1986.

*Белецкий В. Д.* Живопись в храмах XIV в. из раскопок в Довмонтовом городе Пскова // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980.

*Белюстин И.* Записки о городе Калязине // Архив исторических и практических сведений о России. СПб., 1861. Т. II.

*Беляев Н.* Список церквей города Пскова в 7204 г. // ЧОИДР. Год 3, 1847. № 1.

Благотворительный антикварный аукцион акционерного общества «Купина»: Каталог. Москва, ноябрь 1995. [М., 1995.]

*Бобров Ю. Г.* Иконы из села Юковичи в собрании Государственного Русского музея // Кр. тез. докл. к науч. конф. «Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий» (8–11 февраля 1972 г.). Л., 1972.

*Бобров Ю. Г.* Новооткрытый деисусный чин из ц. Сергия Радонежского в Изборске // ПКНО, 1977. М., 1978.

*Бобров Ю. Г., Ткачева Н. М.* Псковская школа иконописи в XVI веке // Древний Псков. М., 1988.

*Богдановић Д., Ђурић В., Медаковић Д.* Хиландар. Београд, 1978.

*Болотцева И.* Ярославская иконопись XIII—XVIII веков: Каталог выставки. Ярославль, 1981. Б. п.

*Борзакровский В. С.* История Тверского княжества. СПб., 1876.

*Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. СПб., 1899.

*Брюсова В. Г.* Тверской епископ грек Нил и его послание князю Георгию Ивановичу // ТОДРЛ. Т. XXXIII. Л., 1974. С. 186—187.

*Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984.

*Брюсова В. Г.* Страницы из истории Софийского собора Новгорода // Культура древней Руси. М., 1986.

*Брюсова В. Г., Шапов Я. Н.* Новгородская легенда о Мануиле, царе греческом // ВВ, 1971. Т. 32.

*Будовниц И. У.* Отражение политической борьбы Москвы и Твери в тверском и московском летописании XIV века // ТОДРЛ. М.; Л., 1956. Т. XII.

*Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи. М., 1866.

*Буслаев Ф. И.* Русский лицевой Апокалипсис. М., 1884.

*Вагнер Г. К.* Рязань. М., 1971.

*Вагнер Г. К.* Четырехликая капитель из Боголюбова // Славяне и Русь. М., 1968. С. 383—392.

*Вагнер Г. К., Куклес А. С., Тихомирова К. Г.* Спасо-Андроников монастырь. М., 1972.

*Васильева О. В.* Деревянная скульптура из собрания Псковского музея // ПКНО, 1982. Л., 1984.

*Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчић С.* Иконы на Балканах. София; Белград, 1967.

Великие Миней Четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием. СПб.,

1868. Сент. Дни 1—15; СПб., 1870. Окт. Дни 1—3; СПб., 1897. Нояб. Дни 1—12; М., 1904. Дек. Вып. 11.

*Вздорнов Г. И.* Живопись // Очерки русской культуры XIII—XV веков. Ч. 2. Духовная культура. М., 1970.

*Вздорнов Г. И.* Вологда. Л., 1972.

*Вздорнов Г. И.* Икона Нерукотворного Спаса — памятник псковской живописи XV в. // СА, 1973. № 3.

*Вздорнов Г. И.* Икона «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни» — памятник круга Феофана Грека // ПКНО, 1975. М., 1976.

*Вздорнов Г. И.* Троица Андрея Рублева: Антология. М., 1979.

*Вздорнов Г. И.* О «северных письмах» // СИ, 1980. М., 1981.

*Вздорнов Г. И.* Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983.

Византизм. Балканы. Русь. Иконы второй половины XIII — первой половины XV вв. М., 1991.

*Вилинбахова Т. Б.* Икона Федора Стратилата в житии из собрания новгородского музея // Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий: Тез. докл. науч. конф. 22—25 ноября 1976 г. ГРМ. Л., 1976.

*Вилинбахова Т. Б.* Станковая живопись Новгорода последней четверти XV — первой половины XVI столетия (к проблеме формирования общерусского искусства XVI в.). Автореф. дис. ... канд. искусствовед. Л., 1980.

*Виноградов И. А.* Археологическая экскурсия в село Кожино и города Кашин, Калязин и Углич. Тверь, 1913.

*Владиславлев В.* Краткие исторические сведения о монастырях и более замечательных церквях города Твери // Памятная книжка Тверской губернии на 1863 год. Тверь, 1863.

Возрожденные сокровища из музеев России: Экспозиция, проводимая XVI Международной выставкой антиквариата г. Флоренции совместно с Московским центром по реставрации им. И. Э. Грабаря. Флоренция, 1989.

*Воронин Н. Н.* Очерки по истории русско-го искусства XVI—XVII вв. М.; Л., 1934.

*Воронцова Л. М.* Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника: Новые поступления и открытия реставрации. Сергиев Посад, 1996.

*Гальченко М. Г.* О надписях на новгородских, псковских и северных иконах XII — первой половины XV вв. // 125 лет Новгородскому музею: Материалы науч. конф. Новгород, 1991. С. 78.

*Георгиевский В. Г.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.

*Героу Г.* «О тебе радуется» в балканската живопис от XV—XVIII век // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб., 1995.

*Гиппенрейтер В., Платонов В.* Гармония вечно: Древнее искусство Карелии. Петрозаводск, 1994.

*Голейзовский Н. К.* О суздальской живописи // Сокровища Суздаля. М., 1969. С. 59—61, 71.

*Голейзовский Н. К.* «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV и XVI вв. // ВВ, 1965. Т. 26. С. 219—238.

*Голубев С. И.* К вопросу о происхождении кашинского иконостаса // *Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979. Прилж. С. 366—368.

*Голубинский Е. Е.* История русской церкви. М., 1900. Т. I—II.

*Голубцов А.* Чиновник новгородского Софийского собора // ЧОИДР, 1899. Кн. 2.

*Гордиенко Э. А.* Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // НИС. Л., 1984. Вып. 2 (12).

*Гордиенко Э. А.* История образования и изучения новгородского собрания древнерусской живописи // Музей: Художественные собрания СССР. М., 1980. Вып. 1.

*Гордиенко Э. А., Трифонова А. Н.* Каталог серебряных окладов Новгородского музея-заповедника // Музей: Художественные собрания СССР. М., 1986. Вып. 6.

Гос. Ярославло-Ростовский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник: Каталог. М., 1963.

Господин Государь Великий Новгород / Сост. М. Н. Петров. Новгород, 1995.

Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995.

*Грабарь И. Э.* Художественная школа Древнего Пскова // О древнерусском искусстве. М., 1966.

*Грищенко А.* Русская икона как искусство живописи // Вопросы живописи. М., 1917. Вып. 3.

*Гусев П. Л.* Новгородская церковь св. апостолов Петра и Павла на Софийской стороне (в Кожевниках) // Тр. XV Археологического съезда в Новгороде. 1911. М., 1916. Т. 2.

*Даен М. Е.* Новооткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного (икона «Иоанн Предтеча» из Махришского монастыря) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 207—225.

*Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.

*Дебольский Г. С.* Дни богослужения православной католической церкви. Изд. 9. СПб., 1894. Т. 1.

Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл: XI—XVII века / Авт.-сост. И. А. Стерлигова. М., 1996.

*Демина Н. А.* Троица Андрея Рублева. М., 1963.

*Демина Н. А.* Андрей Рублев и художники его круга. М., 1972.

*Демус О.* Греческая икона основания // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 179—182.

*Димитрий (Самбукин), архиеп.* Месяцеслов святых, всею русскою церковью или местно



чтимых, и указатель празднеств в честь икон Божией матери и св. угодников Божиих в нашем отечестве: Январь. Каменец-Подольск, 1895.

Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. Каталог выставки ГРМ / Ред.-сост. Т. Б. Вилинбахова, К. К. Лаурина, Г. Д. Петрова. Вступ. ст. К. К. Лауриной. Л., 1981.

*Добровольский Н.* Тверской епархиальный статистический сборник. Тверь, 1901.

Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний): Каталог выставки / Сост. А. С. Логинова. М., 1975.

Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1981.

Древнерусское искусство X — начала XV века. Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. I. М., 1995.

Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970.

Древние иконы старообрядческого кафедрального собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956.

Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.

*Дрягин Петр, свящ.* Святитель и чудотворец Николай и его Великоорецкая чудотворно-явленная святая икона. Вятка, 1916.

*Дувакина Е. В.* Проблемы иконографии «О тебе радуется» в связи с росписью собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1.

*Дурасов Г.* Каргополье: Художественные сокровища. М., 1984.

*Евгений (Болховитинов), митроп.* История княжества Псковского. Киев, 1831.

*Евсеева Л. М.* Иконы «Спас» из Вельегонска и «Апостол Павел» из Чамерова // Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1981. С. 56—68.

*Евсеева Л. М.* Греко-грузинская рукопись из собрания Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина // Древнерусское

искусство: Рукописная книга. М., 1983. Вып. 3. С. 342—366.

*Евсеева Л. М.* Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. XXXVIII. С. 86—100.

*Евсеева Л.* Към късният иконография на богородичните цикли в руската иконопис (московски икони на Богородица със сцени от живота ѝ от XV—XVI в.) // Проблеми на изкуството (София), 1991. № 4. С. 39—49.

*Евсеева Л. М.* Московские житийные иконы Богоматери XV—XVI веков // Искусство древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 69—90.

*Евсеева Л. М.* Иконы из первоначального иконостаса Покровского собора Александровой Слободы // Александрова слобода. Материалы научно-практической конф. Владимир, 1995. С. 125—136.

*Евсеева Л. М.* Псковская икона митрополита Петра в собрании музея имени Андрея Рублева // Русские исторические деятели в иконе: Тез. докл. науч. конф. Дек. 1989 г. М., 1995. С. 18—19 (А).

*Евсеева Л. М.* Ростово-суздальские художественные традиции в тверской иконописи XV—XVI вв. // История и культура Ростовской земли, 1995. Ростов, 1996. С. 77—83.

*Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 г. и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика / Международный симпозиум. Москва, 4—6 июня 1996 г.: Тез. докл. М., 1996. С. 54 (А).

*Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н.* Живопись древней Твери. М., 1974 (Переизд. — М., 1981).

*Евсеева Л. М., Сергеев В. Н.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева: Путеводитель. М., 1970 (на англ., фр., нем. яз.); М., 1971 (на рус. яз.).

*Ерохин В. У.* Углич: Фотопутеводитель. М., 1991. С. 155.

Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков: Каталог выставки. М., 1976.

- Живопись домонгольской Руси: Каталог выставки / Автор-составитель О. А. Корина. М., 1974.
- Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVI столетий: Каталог выставки. Л., 1974.
- Живопись древнего Пскова: Из собраний Псковского историко-архитектурного музея, Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи: Каталог / Сост. и авт. вступ. ст. С. Ямщиков. М., 1970. Б. п.
- Живопись древней Твери: Каталог выставки. Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. М., 1970.
- Живопись Пскова XIII—XVII веков: Каталог выставки. М., 1991.
- Живопись Ростова Великого: Каталог выставки. М., 1973. Б. п.
- Живопись русского Севера: Каталог выставки. М., 1971.
- Жидков Г. В.* Живопись Новгорода, Пскова и Москвы на рубеже XV—XVI вв. // Тр. секции истории искусства Института археологии и искусствознания РАНИОН. М., 1928. Вып. 3.
- Жизневский А. К.* Древний архив Краснохолмского монастыря // Древности: Тр. МАО. М., 1880. Т. 8.
- Житие Николая Чудотворца. Издано по рукописи XVI в., принадлежащей Московскому Публичному и Румянцевскому музею. СПб., 1882.
- Житие преподобного Арсения Коневского. СПб., 1820.
- Житие преподобного Иосифа игумена Волоцкого, творение Саввы, епископа Крутицкого // ЧОЛДП. М., 1865. Кн. II.
- Заволоко И. Н.* О старообрядцах г. Риги: Исторический очерк. Рига, 1933.
- Записки отдела рукописей (ГБЛ). М., 1965.
- Зверинский В. В.* Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб., 1892. Т. 2. Монастыри по штатам 1764, 1786 и 1795 годов.
- Зверинский В. В.* Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб., 1895. Т. 3.
- Зимин А. А.* Россия на пороге нового времени. М., 1972.
- Иванов В. Н.* Ростов Великий. Углич. М., 1964.
- Иванова И.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М., 1968.
- Иванова И. А., Куклес А. С., Попов Г. В.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. М., 1968.
- Из коллекций академика Н. П. Лихачева: Каталог выставки / Вступ. ст. Л. Г. Климанова. СПб., 1993.
- Из новых поступлений: Каталог выставки из фондов Музея им. Андрея Рублева. 1988—1992. М., 1995.
- Изв. имп. Археологической комиссии. Пг., 1915. Вып. 57 (Вопросы реставрации. Вып. 15).
- Иконописный подлинник новгородской редакции по софийскому списку конца XVI века, с вариантами из списков Забелина и Филимонова. М., 1873 (репр.: М., 1992).
- Иконы: Каталог выставки. Париж, 1989.
- Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 1—3.
- Искусство строгановских мастеров: Реставрация. Исследования. Проблемы: Каталог выставки. М., 1991.
- Историко-статистическое описание Тверской губернии, составленное В. Покровским. Тверь, 1879. Т. I—II.
- Историческая записка о селе Микулино Городище и древней, в нем находящейся соборной каменной во имя святого Архангела Михаила церкви. Тверь, 1852.
- Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.; Л., 1955.

*Калачев Н. В.* Писцовые книги XVI века. СПб., 1877. Отд. II.

*Каргер М. К.* Новгород Великий. Архитектурные памятники. Л.; М., 1966.

*Карманов Д. И.* Собрание сочинений, относящихся к истории Тверского края. Тверь, 1893.

*Кафенгауз Б. Б.* Древний Псков. М., 1969.

*Качалова И. Я., Маясова Н. А., Шенникова Л. А.* Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990.

Киевская Псалтирь 1397 года в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ОЛДП F6). М., 1978.

*Кириков Б. М.* Углич. Л., 1984.

*Киричников А. Н.* Иностранцы о Пскове XVI века: Новые исследования // Древний Псков. М., 1988.

*Клюкова Г. С.* Русская иконопись. М., 1991.

*Кобяк Н. А.* Евангелие Никодима (полная библиография) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV в. Л., 1987. Вып. 1.

*Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя // Тр. VI Археологического съезда в Одессе, 1884. Одесса, 1887. Т. 3.

*Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1929. Т. 2; 1931. Т. 3; Текст. Ч. 1; 1933. Т. 4; Текст. Ч. 2.

*Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1914—1915. Т. 1—2.

*Костецкая Е. О.* К иконографии Воскресения Христова по миниатюрам Хлудовской Псалтири // *Seminarium Kondakovianum*. Praga, 1928. С. 61—70.

*Косцова А.* Беломорская и Северодвинская экспедиции // Сообщ. ГЭ. Л., 1960. Т. 17.

*Косцова А. С.* Древняя псковская икона «Богоявления» и ее связь с фресками Снетогорского монастыря // Сообщ. ГЭ. Л., 1963. Т. 24.

*Косцова А. С.* Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб., 1992.

*Кочетков И. А.* Слово и изображение в житийной иконе // ТОДРЛ. Л., 1969. Т. XXIV. С. 159—162.

*Кочетков И. А.* Житийная икона Сергия Радонежского из собрания Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева // Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1981. С. 97—107.

*Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 54—56.

*Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1989.

*Красилин М. М.* О псковской иконописи первой трети XVI века // Древний Псков. М., 1988.

*Кристи Е. М., Ямицков С. В.* Два памятника новгородской станковой живописи из Дмитровского краеведческого музея // Возрожденные шедевры. М., 1963. С. 34—37. Рис. 34—36.

*Курпriansкий И. К.* Отрывки из описи Новгородского Софийского собора первой половины XVII в. // Изв. имп. Археологического общества. СПб., 1861. Т. 2.

*Кызласова И. Л.* Русская икона XIV—XVI веков: Государственный исторический музей. Москва. Л., 1988.

*Лавров Н. Ф.* Путеводитель по церквам города Углича. Ярославль, 1869 (изд. 2 — Углич, 1994).

*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1948. Т. 1—II.

*Лазарев В. Н.* Живопись Пскова // История русского искусства. М., 1954. Т. 2.

*Лазарев В. Н.* Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 20—27.

*Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966.

*Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973.

*Лазарев В. Н.* Страницы истории новгородской живописи: Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977.

*Лазарев В. Н.* Русская иконопись: От истоков до начала XVI века. М., 1983.

*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. I—II.

*Ланно И. И.* Тверской уезд в XVI в. М., 1894.

*Ласковский В. П.* Путеводитель по Новгороду. Изд. 2. Новгород, 1913.

*Лаурина В. К.* Об одной группе новгородских провинциальных царских врат // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. М., 1968.

*Лаурина В. К.* Новгородская иконопись конца XV — начала XVI века и московское искусство // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970.

*Лаурина В. К.* Отдел древнерусской живописи // Государственный Русский музей. Из истории музея. СПб., 1995.

*Лаурина В. К., Пушкарев В. А.* Новгородская икона XII—XVII веков. Л., 1983.

*Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО, 1976. М., 1977.

*Лелекова О. В.* Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. М., 1988.

Лики русской иконы: Древнерусская живопись XVI—XVIII веков из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева: Каталог выставки. М., 1995.

*Лифшиц Л. И.* Программа росписи собора Снетогорского монастыря // Вопросы русского и советского искусства. ГТГ. М., 1974. Вып. 3.

*Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV—XV веков. М., 1987.

*Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания: Атлас. СПб., 1906. Ч. 2.

*Лихачев Н. П.* Историческое значение итало-греческой иконописи, изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции прославленных некоторых русских икон. СПб., 1911.

*Логинова А. С.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева // Художественные сокровища музеев Москвы. М., 1975.

*Лосева М.* Образец русского серебряного мастерства XV в. // Сборник Оружейной палаты. М., 1925.

*Лурье Я. С.* Роль Твери в создании русского национального государства // Уч. зап. ЛГУ. № 36. Сер. ист. наук. Л., 1936.

*Макарий, архим.* Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М., 1860. Т. 1, 2.

*Максимов М. В.* Собрание сочинений. СПб., 1910. Т. XVI.

*Малицкий Н.* К истории композиции ветхозаветной Троицы // Seminarium Kondakovianum. Praga, 1928. Т. II. С. 36—38.

*Малкин М. Г.* Два живописных ансамбля круга Дионисия и его преемников // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. М., 1989.

*Малков Ю. Г.* Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции) // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 368—387.

*Малков Ю. Г.* Фрески церкви Рождества на Кладбище на «Красном поле» в Новгороде // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. М., 1978. № 4 (34).

*Малков Ю. Г.* Живопись // Очерки русской культуры XVII в. Ч. 2. Духовная культура. М., 1979. С. 213—214.

*Малков Ю. Г.* Художественные памятники Псково-Печерского монастыря // Древний Псков. М., 1988.

- Малков Ю. Г.* Фрески Гостинополья // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб., 1995.
- Манушина Т. Н.* Древнерусская живопись в собрании Загорского историко-художественного музея. М., 1976.
- Масленицын С. И.* Муром. М., 1971.
- Масленицын С. И.* Ярославская иконопись. М., 1983.
- Масленникова Н. Н.* Присоединение Пскова к русскому централизованному государству. Л., 1955.
- Маясова Н. А.* Памятник московского золотного шитья XV в. // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 488–493.
- Маясова Н. А.* Памятник с Соловецких островов: Икона «Богоматерь Боголюбская с житиями Зосимы и Савватия» 1545 г. Л., 1970 (А).
- Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971.
- Маясова Н. А.* Памятники средневекового лицевого шитья из собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1986.
- Маясова Н. А.* Светлица новгородской боярыни в Москве // ПКНО, 1985. М., 1987.
- Меняйло В. А.* Иконы инока Паисия в Иосифо-Волоколамском монастыре // Материалы науч. конф. 1989–1990 гг. М., 1991. Вып. 1.
- Микулинская летопись, составленная по древним актам от 1354 до 1678 года. М., 1854.
- Мильчик М. И.* У истоков древней иконографии Соловецкого монастыря // Литература и искусство в системе культуры. М., 1989.
- Миняя Служебная. Ноябрь. М., 1692.
- Миняя Служебная. Сентябрь. М., 1692.
- Митропольский А.* Очерк истории Савватьевского монастыря, ныне села Савватьева, Тверского уезда, с предварительным жизне-
- описанием основателя монастыря Савватия, подвижника Тверского Оршинского. Тверь, 1897.
- Михайловский Е. В.* Углич. М., 1949.
- Мижовић П.* Менолог: Историко-уметничка истраживања. Београд, 1973.
- Мнева Н. Е.* Московская живопись XVI в. // История русского искусства. М., 1955. Т. 3.
- Мнева Н. Е.* Искусство Московской Руси. М., 1965.
- Мнева Н. Е.* Стенопись Благовещенского собора Московского Кремля 1508 г. // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970.
- Мнева Н. Е., Филатов В. В.* Икона Петра и Павла Новгородского Софийского собора // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960.
- Муратов П. П.* Выставка древнерусского искусства в Москве // Старые годы. 1913. Апр.
- Мурьянов М. Ф.* К символике нередицкой росписи // Культура средневековой Руси: Посвящается 70-летию М. К. Каргера. Л., 1974.
- Насонов А. Н.* Летописные памятники Тверского княжества: Опыт реконструкции тверского летописания с 13 до конца 15 века // Изв. АН СССР. Сер. 7. Отд. гуманитар. наук. 1930. № 9, 10.
- Научная конференция, посвященная изучению собрания Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева (Отчеты о конференциях и симпозиумах) // СИ, 1978. М., 1979. С. 438–441.
- Неволин К. А.* О пятинах и погостах новгородских в XVI в. СПб., 1863 (или 1856). Прилож. Карта новгородских пятин.
- Некрасов А. И.* Древний Псков и его художественная жизнь. М., 1923.
- Нектарий, иером.* Историческое описание Иосифова Волоколамского второклассного монастыря Московской губернии. М., 1887.

*Нерсисян Л. В.* К вопросу о происхождении и символическом содержании иконографии «О тебе радуется» // ДИ. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабаря (1896–1990). СПб., 1999. С. 380–398.

*Нечаева Т. Н.* Икона «Сошествие во ад» из собрания музея имени Андрея Рублева // Программа «Храм». Сб. материалов. СПб., 1993.

*Нечаева Т. Н., Тарасенко Л. П.* Из истории северной русской живописи (три памятника ростово-новгородской традиции) // ПКНО, Ежегодник. М., 1998. С. 286–298.

*Никитский А.* Очерк внутренней истории Пскова. СПб., 1873.

*Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М., 1968.

*Николаева Т. В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1969.

*Николаева Т. В.* О некоторых волоколамских древностях // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970.

*Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. // Археология СССР: Свод археологических источников. М., 1971. Вып. Е 1–49.

*Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977.

Новгородская летопись старшего и младшего извода. М.; Л., 1950.

Новгородские летописи. СПб., 1879.

Новгородские писцовые книги, изданные Императорской археографической комиссией. СПб., 1910. Т. 6.

*Новосельская Е. Г.* Двусторонние иконы-таблетки из ризницы Троице-Сергиевой Лавры // Древнерусское и народное искусство. Сообщ. Загорского музея-заповедника. М., 1990. С. 39–49.

Новые открытия советских реставраторов: Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное искусство. М., 1973.

Новые открытия советских реставраторов: Каталог выставки / Сост. С. Ямщиков. М., 1979. Б. п. (фр. вар.: Nouvelles découvertes des restaurateurs soviétiques. М., 1979. S. p.).

Новые реставрационные открытия: Иконостас Рождественского собора Новгородского Антониева монастыря [XVI–XVII вв.]. Новгород, 1988. Б. п.

«О тебе радуется»: Каталог выставки. М., 1995.

*Овчинников А., Кишилов Н.* Живопись древнего Пскова XIII–XVI веков. М., 1971.

*Овчинникова Е. С.* К статье М. П. Павловой-Сельвинской «Житийная икона Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами» // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968.

*Озерская Е. А.* Иконографические источники иконы «Савватий Тверской со сценами жития» середины — третьей четверти XVI в. из собрания ЦМиАР // Русские исторические деятели в иконе: Тез. докл. науч. конф. Дек. 1989. М., 1995. С. 23–27.

*Окулич-Казарин Н. Ф.* Спутник по древнему Пскову, 1913.

Описи имущества новгородского Софийского собора XVIII — начала XIX в. / Сост. Э. А. Гордиенко, Г. К. Маркина. Авт. вступ. ст. Э. А. Гордиенко. М.; Л., 1988. Вып. 1.

Описная книга Суздальского Евфимьевского монастыря 1660 г. // Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета. Владимир, 1878. Т. II. Прилож. С. 22–23.

Опись Московского Успенского собора от начала XVII в. до 1701 г. включительно. СПб., 1876.

Опись Новгорода 1617 года: Ч. 1, 2. Под общ. ред. В. Л. Янина // Памятники отечественной истории. М., 1984. Вып. 3.

Опись новгородских монастырей и церквей 1615 года. Опись Новгорода 1617 года // Памятники отечественной истории. М., 1984. Вып. 3. Ч. 2.

Опись Покровского собора Покровского женского монастыря г. Суздаля 1597 г. // Ге-

*оргиевский В. Г.* Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927.

Опись Соловецкого монастыря 1549 г. // АЕ за 1971 год. М., 1972.

Опись Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г. // *Георгиевский В. Г.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1911. Прилож.

Павел Дмитриевич Корин: 1892—1967: К столетию со дня рождения: [Каталог]. М., 1993.

*Павлова-Сильвинская М. П.* Житийная икона «Параскевы Пятницы с восемнадцатью клеймами» // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968.

*Петров Д. А.* Владимирский собор новгородского Сыркова монастыря // Архив архитектуры. М., 1992. Вып. 1.

*Петров Д. А.* Строительство Сырковых // Архив архитектуры. М., 1994. Вып. 5: Заказчик в истории русской архитектуры. Ч. 1.

*Петров Д. А.* Архиепископ Иона Отенский как ктитор новгородского церковного строительства // *Russia mediaevalis*. München, 1995. Т. VIII, 1.

*Платонов 1994 = Гиппенрейтер В.* Гармония вечного: Древнее искусство Карелии / Текст В. Г. Платонова. Петрозаводск, 1994.

*Плетнев В. А.* Об остатках древности и старины в Тверской губернии. Тверь, 1903.

*Плешанова И. И.* Резные фигуры «старцев» в собрании Государственного Русского музея // ПКНО, 1974. М., 1975.

*Плешанова И. И., Лихачева Л. Д.* Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1985.

Повесть об Ионе, епископе Новгородском // Памятники старинной русской литературы, изд. графом Г. Кушелевым-Безбородко. СПб., 1862. Вып. 4.

«Подлинник иконописный» / Изд. С. Т. Большакова под ред. А. И. Успенского. М., 1903.

*Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.

*Подъяпольский С. С.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI века) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 454—457.

*Подъяпольский С. С.* Каким же был иконостас Рождественского собора Ферапонтова монастыря? // Ферапонтовский сборник. М., 1991. Вып. 3.

*Покровский Н. В.* Древняя ризница Новгородского Софийского собора // Тр. XV Археологического съезда в Новгороде. 1911 г. М., 1914. Т. 1.

*Покрышкин П. П., Романов К. К.* Древние здания в Ферапонтове монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908.

*Померанцев Н. Н.* Русская деревянная скульптура. М., 1967.

*Попов Г. В.* Пути развития тверского искусства в XIV — начале XVI века (живопись, миниатюра) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970.

*Попов Г. В.* О художественных связях Твери с Афоном (выносная икона первой четверти XV века тверского происхождения) // Старинар. Нова серия. Кн. XX (1969). Београд, 1970. С. 315—322 (А).

*Попов Г. В.* Позднетверская рукописная орнамента // АЕ за 1970 г. М., 1971.

*Попов Г. В.* Некоторые вопросы изучения воинской тематики в русском средневековом искусстве // ВВ, 1971. Т. 32 (А).

*Попов Г. В.* Дионисий и московская миниатюра // Древнерусское искусство: Рукописная книга. Вып. 1. М., 1972.

*Попов Г. В.* Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973.

*Попов Г. В.* Три памятника южнославянской живописи XIV века и их русские копии середины XVI века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искус-

ство и культура: Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева. М., 1973 (А).

*Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI веков. М., 1975.

*Попов Г. В.* Кашинский чин и культура Твери середины XV века // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977.

*Попов Г. В.* Тверская живопись XIV в. и палеологовский стиль // Средневековое искусство: Русь. Грузия. М., 1978.

*Попов Г. В.* Иконопись // *Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI века. М., 1979.

*Попов Г. В.* Московская икона 1485 года из с. Бородавы (К изучению ведущего направления столичной живописи конца XV века) // Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1981. С. 80—96.

*Попов Г. В.* Иконостас Дионисия 1481 года: опыт исследования комплекса по письменным источникам // Успенский собор Московского кремля. Материалы и исследования. М., 1985.

*Попов Г. В.* Тверская икона XIII—XVII веков. СПб., 1993.

*Попов Г. В.* Проблемы атрибуции первой выходной миниатюры Хроники Георгия Амартола // Русские исторические деятели в иконе: Тез. докл. науч. конф. Дек. 1989 г. М., 1995. С. 7—10.

*Попов Г. В.* Под сводами Андроникова монастыря // Наука в России. № 3. (Май—июнь). 1998. С. 84—85.

*Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI века. М., 1979.

*Порфирьев И. Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах по рукописям Соловецкой библиотеки. СПб., 1890.

*Поселянин Е.* Сказания о чудотворных иконах Богоматери и о ее милостях роду человеческому. Коломна, 1993. Т. 2.

Поствизантийская живопись: Иконы XV—XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева

Посада, Твери и Рязани: Каталог выставки. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Афины, 1995.

*Постникова-Лосева М. М.* Прикладное искусство XV—XVII веков // История русского искусства. М., 1959. Т. 4.

«Пречистому образу твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995.

Псковская икона XIII—XVI веков / Сост. И. С. Родникова. СПб., 1990.

ПСРЛ. Т. 4. Ч. 1 (Новгородская Четвертая летопись, вып. 2). Л., 1925.

*Пуцко В. Г.* «Maiestas Domini» в русской миниатюре конца XIV в. // Byzantinoslavica, XL (2). Prague, 1979. С. 199—203.

*Пуцко В. Г.* Византийское наследие в искусстве Московской Руси («Спас в силах» в русской живописи XIV—XV вв.) // ВВ, 1995. Т. 56 (81). С. 266—282; ВВ, 1997. Т. 57 (82). С. 234—245.

*Радојчић С.* Уметнички споменици манастира Хиландара // Зборник радова САН. XIV, Византолошки институт САН, књ. 3. Београд, 1955.

*Радојчић С.* Текстове и фреске. «Матица Српска», 1965.

*Радојчић С.* Старо Српско сликарство. Београд, 1966.

*Радојчић С.* Иконы Сербии и Македонии. Б. г. Б. м.

*Разумовская И. М.* Кострома. Л., 1990.

*Редин Е. К.* Лицевые рукописи собрания графа А. С. Уварова // Древности. Тр. МАО. М., 1904. Вып. 1. Т. 20. С. 81—98; М., 1907. Вып. 2. Т. 21.

Реставрация музейных ценностей в СССР: Всесоюзная выставка: Каталог. Т. I. М., 1985; Т. II. М., 1986.

*Реформатская М. А.* Об одной группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1968.



*Реформатская М. А.* Псковская школа // Творчество. 1970. № 6.

*Реформатская М. А.* Надвратная сень из села Благовещенье // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970 (А).

*Рогов А. И.* Русские рукописи Государственного музея Татарской АССР в Казани / / АЕ за 1959 г. М., 1960.

*Розанова Н. В.* Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. М., 1970.

Ростово-Суздальская школа. Каталог выставки. М., 1967.

Русская библия: Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе. М., 1992. Т. 7.

Русская живопись XVII–XVIII веков: Каталог выставки. Л., 1977.

Русские житийные иконы XVI–XX веков: Каталог выставки Государственного Эрмитажа. СПб., 1999.

Русские исторические деятели в иконе: Тез. докл. науч. конф. Дек. 1989 г. М., 1995.

*Рыбаков А. А.* Устюжна. Череповец. Вытегра. Л., 1981.

*Рыбаков А. А.* Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995.

*Рыбаков Б. А.* Ремесло древней Руси. М., 1948.

*Рыбаков Б. А.* Из истории московско-нижегородских отношений в начале XV в. (Мошевик княгини Марии 1410 г.) // Материалы и исследования по археологии СССР, 1949. № 12.

*Рындина А. В.* Прикладное искусство // Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979.

*Салтыков А. А.* Деисусные иконы из села Ободова // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 188–193.

*Салтыков А. А.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981 (изд. 2-е — Л., 1988).

*Салтыков А. А.* О некоторых пространственных отношениях в произведениях византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство XV–XVII веков. М., 1981. С. 32–55 (А).

*Салтыков А. А.* О значении ареопагитик в русском искусстве // Древнерусское искусство XV–XVII веков. М., 1981. С. 5–24 (Б).

*Сарабьянов В. Д.* Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // Вопросы искусствознания, 1992. М., 1993. Вып. 4.

*Сахаров Н. П.* Исследования о русской иконописи. СПб., 1850.

*Свирин А. Н.* Древнерусская миниатюра. М., 1950.

*Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. М., 1963.

*Свирин А. Н.* Искусство книги древней Руси XI–XVII вв. М., 1964.

Сводный иконописный подлинник XVIII века. По списку Г. Филимонова. М., 1874.

*Седова Р. А.* Святитель Петр митрополит Московский в литературе и искусстве Древней Руси. М., 1993.

Село Савватьево. Тверь, 1883.

Семен Спиридонов и Федор Зубов — живописцы XVII века. М., 1978.

*Сергеев В. Н.* Новые открытия в Рублевском музее // Памятники Отечества. М., 1977. Вып. 3.

*Сергеев В. Н.* Савватий Оршинский. XVI век: Тверь // Отчий дом. М., 1978.

*Сергеев В. Н.* Об одной особенности в иконографии ветхозаветной «Троицы» // Древнерусское искусство XV–XVII веков. М., 1981. С. 25–31.

*Сергеев В. Н.* К вопросу об атрибуции иконы «Апостол Павел» (Тез. доклада) // Древнерусское искусство XV–XVII веков. М., 1981. С. 155–156 (А).

*Сергеев В. Н.* Дорогами старых мастеров. М., 1982. С. 83–88.

- Сергеев В. Н., Барская Н. А.* Живопись XVI—XVIII вв. из верховьев реки Мсты в собрании музея им. Андрея Рублева // ПКНО, 1982. М., 1984.
- Серебрянский Н.* Очерки по истории монастырской жизни во Псковской земле. М., 1908.
- Сивак С. И., Штендер Г. М.* Архитектура интерьера Новгородского Софийского собора и некоторые вопросы богослужения // 125 лет Новгородскому музею: Материалы науч. конф. Новгород, 1991.
- Скопин В. В.* Иконописцы на Соловках в XVI — середине XVIII в. // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. М., 1989.
- Скопин В. В., Шенникова Л. А.* Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. М., 1981.
- Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. Вып. 1; Л., 1988. Вып. 2, ч. 1; Л., 1989. Вып. 2, ч. 2.
- Служебник. М., 1856.
- Смирнова Э. С.* Икона Николы из Боровичей // Сообщ. ГРМ. Л., 1961. Вып. 7.
- Смирнова Э. С.* Живопись Обонежья XIV—XVI веков. М., 1967.
- Смирнова Э. С.* Живопись Древней Руси: Находки и открытия. Л., 1970.
- Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М., 1976.
- Смирнова Э. С.* Иконы 1438 г. в Софийском соборе в Новгороде // ПКНО, 1977. М., 1977.
- Смирнова Э. С.* О местной традиции в новгородской живописи XV в.: Иконы с избранными святыми и Богородицею «Знамение» // Средневековое искусство: Русь. Грузия. М., 1978.
- Смирнова Э. С.* Двусторонняя икона-«таблетка» XV в. с Афона // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978 (А).
- Смирнова Э. С.* Миниатюры двух новгородских рукописей // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 180—203.
- Смирнова Э. С.* Московская икона XIV—XVII веков. Л., 1988.
- Смирнова Э. С.* «Спас Вседержитель» XIII в. в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Вопросы атрибуции // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988. С. 244—261 (А).
- Смирнова Э. С.* Икона Богородицы Максимова: Возрождение русской художественной традиции в конце XIII в. // Древнерусское искусство: Проблемы атрибуции. М., 1993. С. 72—93.
- Смирнова Э. С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 1994.
- Смирнова Э. С.* «Спас Златая Риза»: К иконографической реконструкции чтимого образа XI века // Чудотворная икона в Византии и древней Руси. М., 1996.
- Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982.
- Смоленская художественная галерея: Русское и советское искусство. Каталог. Смоленск, 1988.
- Снегирев И. М.* Памятники московской древности. М., 1842—1845.
- Снесарева С.* Земная жизнь Богородицы и описание святых чудотворных ее икон. Ярославль, 1993.
- Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве. М., 1913.
- Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1945.
- Соколов И.* Краткие историко-статистические сведения об упраздненном Тверском Саввине монастыре на р. Тьме (Т. II). Материалы для истории тверских упраздненных монастырей: Астрагонского, Дудина, Гутанского в XVII в. Тверь, 1916.
- Сокровища Суздаля. М., 1970.

*Сорокатый В. М.* Московская икона начала XVI в. в Архангельском музее // ПКНО, 1977. Л., 1978.

*Сорокатый В. М.* Деисусный чин начала XV в. из Успенского собора в Дмитрове // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М., 1984. С. 243–252.

*Сорокатый В. М.* Псковская икона конца XIV — начала XV в. // Древнерусское искусство XIV–XV вв. М., 1984. С. 206–242 (А).

*Сорокатый В. М.* Новгородские иконостасы в XVI в.: Их состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл. М., 1993. С. 59–102.

*Сорокатый В. М.* Иконография Никиты и Иоанна Новгородских в XVI в. и взгляды Н. П. Кондакова на происхождение икон русских святых // «Охраняется государством»: 3-я Российская научно-практическая конф. СПб. фонд культуры. Программа «Храм» [К 150-летию со дня рождения Н. П. Кондакова: сб. материалов (ноябрь 1993 — июль 1994)]. СПб., 1994. Вып. 5. Ч. 2.

*Сорокатый В. М.* О стиле росписи Покровской (первоначально Троицкой) церкви Александровской слободы // Александровская слобода: Материалы научно-практической конф. Владимир, 1995. С. 54–68.

*Сорокатый В. М.* Новооткрытая новгородская икона Николы Чудотворца первой трети XVI в. // Древнерусское искусство: Балканы, Русь. СПб., 1995 (А).

*Сорокатый В. М.* Иконостас новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб., 1997.

*Сорокатый В. М.* Двусторонняя серебряная чеканная икона XI–XIII вв. из Грузии в собрании музея имени Андрея Рублева // Сакральная топография средневекового города. Изв. ИХКС. М., 1998. Т. 1. С. 199–206.

*Сорокатый В. М.* О датировке росписи собора Чуда Архангела Михаила в Хонех московского Чудова монастыря // Материалы и исследования Государственного истори-

ко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». [Сборник в честь Н. А. Маясовой]. М., 1999. С. 181–198.

Сочинения преподобного Максима Грека в русском переводе. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1911. Ч. 1–3.

Спаси и сохрани / Сост. Г. Баранова, Л. Спирина. М., 1993.

Списки населенных мест Российской империи. Т. 43: Тверская губерния. СПб., 1862.

Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь: Каталог выставки. XVIII Международный конгресс византинистов. Москва, 8–15 августа 1991 г. М., 1991.

*Стасов В. В.* Заметки о древней русской катапетазме // Изв. имп. Археологического общества, 1863. Т. 4.

*Степанов М. П.* Храм-усыпальница Великого князя Сергея Александровича во имя Преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре в Москве. М., 1909.

*Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877.

*Толстая Т. В.* Успенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1979.

*Толстой М. В.* Святыни и древности Пекова. М., 1861.

*Толстой М.* Святыни и древности Великого Новгорода // Русские святыни и древности. Ч. 3: Великий Новгород. М., 1862.

*Толстой М.* Указатель Великого Новгорода, с приложением новгородского месящеслова. М., 1862 (А).

*Томаш-де Муро В.* Српске иконе у цркви св. Николе у Барију, Италија // Зборник за ликовне уметности, 2. Нови Сад, 1966.

Требник. М., 1658.

*Трифонов А. Н.* Иконостас Рождественского собора новгородского Антониева монастыря (XVI–XVIII вв.): Выставка. Новгород, 1988.

*Трифонов А. Н.* Русская икона из собрания Новгородского музея. СПб., 1992.

«Троица» Андрея Рублева: Антология / Сост. Г. И. Вздорнов. М., 1981 (изд. 2-е — М., 1989).

*Трутнева Н. Ф., Шведова М. М.* Русские мастера живописи и гравюры XVI—XVIII вв.: Каталог выставки. М., 1989.

*Успенский Б. А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982. С. 16. Ил. III.

*Фельми К.-Х.* О вытеснении эсхатологического аспекта литургии историческим и его последствия // Журнал Библейско-богословского общества имени апостола Андрея, 1996. № 3. С. 65—73.

Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий в копиях художника Н. В. Гусева: Каталог выставки. М., 1987.

*Филатов В. В.* Русская станковая темперная живопись: Техника и реставрация. М., 1961. Ил. 51.

*Филатов В. В.* Фрагмент фрески церкви Рождества Богородицы в селе Городня // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 359—364.

*Филатов В. В.* Рязанская икона «Параскева Пятница» // СА, 1971. № 1. С. 173—200.

*Филатов С. В.* Иконостас и интерьер собора Ферапонтова монастыря (к проблеме организации внутреннего пространства) // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1.

*Филимонов Г. Д.* Иконописный подлинник сводной редакции XVIII в. М., 1876.

*Хорошев А. С.* Политическая история русской канонизации (XI—XVI вв.). М., 1986.

Церковь Покрова в Филях. Филиал музея имени Андрея Рублева. М. Б. г.

*Цируль Г. В.* Келейные иконы XIV—XV вв. из Ивановского монастыря // Древнерусское искусство: исследования и реставрация. ВХНРЦ. М., 1985.

*Чаврыков Г.* Болгарские монастыри. София, 1978.

*Черторицкая Т. В.* О составе минейных торжественников XI—XVI вв. // Сибирская

историография и источниковедение. Новосибирск, 1979.

*Чечулин Н. Д.* Города Московского государства в XVI веке. СПб., 1887.

*Шалина И. А.* Псковские иконы «Сошествие во ад»: О литургической интерпретации иконографических особенностей // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 230—269.

*Шенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // СИ. 81. М., 1982. С. 81—129.

*Шенникова Л. А.* Вопросы изучения соловещких икон XVI—XVII вв. // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. М., 1989.

*Шенникова Л. А.* Деисусный чин со «Спасом в силах» (Истоки иконографии) // Благовещенский собор Московского Кремля: материалы и исследования. М., 1999.

*Шепкин В. Н.* Новгородская школа иконописи по данным миниатюры // Тр. XI Археологического съезда в Киеве, 1889 г. М., 1902. Т. 2.

*Шепкина Н. В.* Миниатюры Хлудовской Псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. М., 1977.

*Ямщиков С.* Древнерусская живопись: Новые открытия. М., 1965 (изд. 2-е — Л., 1969).

*Ямщиков С.* Живопись древней Карелии: Каталог. М., 1968. Б. п.

*Ямщиков С.* Город-музей // Древний Новгород: История. Искусство. Археология. Новые исследования. М., 1983.

*Янин В. Л.* Некрополь Новгородского Софийского собора. М., 1988.

XVI—XVII. Századi orosz festészet a moszkvai Rubljov Múzeumból. Budapesti, 1980.

1000 Jahre Orthodoxe Kirche in der Rus. 988—1988: Russische Heilige in Ikonen. Ausst. Kat. Recklinghausen, 1988.

Altrussische Malerei des 15.—17. Jahrhundert aus der Sammlung des Andrej Rubljow Museums Moskau. Berlin, 1982.

*Anrich G.* Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texten und Untersuchungen. Bd. II. Leipzig; Berlin, 1917.

Antiche icone dai musei Sovietici. Firenze, 1985.

*Antonova V., Kamienskaia E.* Trésors de l'art Russe: Icônes du XIVe au XVIIe siècle. M., 1976.

*Babič G.* Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969.

*Bentchev I.* Handbuch der Muttergottesikonen Russlands: Gnadenbilder. Legenden. Darstellungen. Bonn; Bad Godesberg, 1985.

*Bentchev I.* Zur Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen // Russische Ikonen: Neue Forschungen. Recklinghausen, 1991.

*Bettini S.* La pittura di icone cretue-veneziana e i madonnieri. Padova, 1933.

Capodopere din colectia museului de artă veche rusă Andrei Rubliov din Moscova. București, 1983.

*Chatzidakis M.* Icônes de Saint-Georges de Grecs et de collection de l'Institut. Venise, 1962.

*Chatzidakis M., Djurič V.* Les icônes dans les collectiones Suisses: Catalogue. Genève, 1968.

Chefs-d'oeuvre de l'art russe restaurés. Première partie. Icônes Russes des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Paris, 1978.

Den ryska ikonerna 1000 år: Katalog / Red. U. Abel. Stockholm, 1989.

*Der Nersessian S.* Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks // DOP, 1960. V. 14.

*Elbah V. H.* Ikonen aus der frühchr.-byz. slg. d. Skulpturenabteilung. Berlin, 1970.

*Felmi K.* Die Verdrängung der eschatologischen Dimensionn der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihre Folgen // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Византиноведение. СПб., 1995. Т. 1.

*Galavaris G.* The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979.

*Grabar A.* Sur les sources des peintres byzantines des XIII-e et XIV-e siècles: Sur les icônes

bilaterales // Cah. Arch., XII. Paris, 1962. P. 366–371.

*Grabar A.* La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen-Age // L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Paris, 1968. Vol. 1. P. 51–62.

*Haustein E., Schroder A., Skrobucha H.* Ikonen-Museum Recklinghausen. Braunschweig, 1985.

*Haustein-Bartsch E.* Ikonen-Museum Recklinghausen. München, 1995.

Hommage au Millenaire du Baptême de la Russie. Icônes et merveilles. Mille ans de tradition chrétienne: Collections françaises et européennes. 26 Novembre 1988 — 19 Février 1989. Paris. Musée Cernuschi. Paris, 1989.

Icône Russe del Museo Andrej Rublev di Mosca: Catalogo della mostra. Genova, 1989.

Ikonen. Beograd, 1965. S. p.

Ikonen-museum Recklinghausen. Recklinghausen, 1965.

Ikoner fran Novgorod till ishavet. Umea, 1994.

*Kartsonis Anna D.* Anastasis The Making of an Image. Princeton, 1986.

Katalog over utenlandsk Malerkunst. Nationalgalleriet. Oslo, 1973.

*Kazhdan A., Maguir H.* Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art // DOP. Washington, 1993. V. 45.

*Kirschbaum E.* Lexikon der christlichen Ikonographie. Roma-Stuttgart, 1968. Bd. II.

Kunst uit Kazan: Catalogus. Zutphen, 1995.

L'iconostasi degli zar: Splendori del Monastero delle Vergini. Milano, 1992.

L'Immagine dello Spirito. Icone dalle terre russe — Collezione Ambroveneto. Milano, 1996.

L'Opera completa del Carpaccio. Milano, 1967.

*Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident. Bruxelles, 1964–1965. Vol. 1, 2.

*Lafontaine-Dosogne J.* Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin // *The Karye-Dmjami*. Princeton, 1975. Vol. 4.

L'art byzantin — art européen: Catalogue de l'exhibition. Athènes, 1964.

*Lasović M.* Trigerio-Zeniou. Musée d'art et d'histoire Genève. Berne, 1985.

Les icônes de Novgorod XII<sup>e</sup>–XVII<sup>e</sup> siècles. Leningrad, 1980.

Lexicon der christlichen Ikonographie / Hrsg. von E. Kirschbaum... Rome u. a. Herder, 1976.

*Loginova A., Jamshikov S.* Hellige billeder / Heliga bilder / Sacred Images: Rusisk ikonkunsts skatte fra det 14. til det 18. arhundrede. København; Oslo, 1988.

*Mattiae G.* Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Roma, 1967.

*Meyendorff J.* L'icôno-graphie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine // *Cah. Arch.*, 1959. № 10.

*Millet G.* La scène pastorale de Daira et l'Annonce aux bergers // *Syria*. Paris, 1926. V. VII. P. 142–151.

*Millet G.* Recherches sur l'icôno-graphie de l'Évangile aux XIV. XV et XVI siècles. Paris, 1916.

Musée National de Stockholm // *Le Monde des Grands Musées* / Publ. Hachette-Filippacchi. № 27. 1971. Fevr.

*Mylonas P.* Athos. Formes dans un lieu sacré. Athènes, 1974.

*Nelson R. S.* The Iconography of Preface Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980.

*Onasch K., Schnisper A.* Ikonen: Faszination und Wirklichkeit. Luzern, 1995.

*Pallas D. I.* Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild. München, 1965.

*Popova O.* Russian Illuminated Manuscripts of the 11th to the Early 16th Centuries. Leningrad, 1984.

*Popova O.* Les miniatures russes du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Leningrad, 1975.

*Radojčić S.* Icônes de Serbie et de Macédoine. Belgrade, 1962.

*Radojčić S.* Icônes de Serbie et de Macédoine. S. a., S. p.

*Schevchenko N.* The Life of Nicole of Mirra in Byzantine Art. Torino, 1983.

*Skrobucha H.* Ikonenmuseum Recklinghausen. Recklinghausen, 1981.

*Smirnova E., Yamschikov S.* Old Russian Painting. Latest Discoveries: Obonezhnye Painting 14th–18th Centuries. Leningrad, 1974.

Sophia la Sapienza di Dio. Milano, 1999.

*Ștefănescu I. D.* Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești. București, 1973.

*Stuart Jh.* Icons. London, 1975.

*Talbot Rice O.* The art of Byzantium. London, 1959.

*Temple R.* A Brief Illustrated History of Icons. London, 1992.

The Treasures of Mount Athos. Athens, 1974. Vol. I.

Trésors de l'art russe: Icônes du XIV au XVII<sup>e</sup> siècles: Каталог выставки Третьяковской Галереи в национальном музее Фернана Леже в Париже. Paris, 1976.

Uit het hart van Rusland. Ikonen en handschriften uit de 15de en 16de eeuw. Catalogus bij delijknamige tentoonstelling in Museum Catharijneconvent te Utrecht van 27 augustus t/m 14 november 1999. Utrecht, 1999.

*Δετοράκης T.* Μηνᾶς ὁ Μεγαλομάρτυς. Ὁ Ἅγιος τοῦ Μεγάλου κάστρου. Ἀγιολογικά — Ὑμνολογικά — Ἱστορικά. Ηράκλιον, 1995.

Ἐμπορικὴ τράπεζα τῆς Ἑλλάδος. Ἀθήναι, 1968. Β. π.

Ἡ Παλαιορωσικὴ τέχνη στὴ συλλογὴ τοῦ μουσείου Ἀντρεϊ Ρουμπλιόφ. (15ος–19ος αἰώνας). Ἀθήναι, 1988.

## Указатель произведений и сюжетов

(при указании на иконы слово «икона» опускается)

- Аввакум пророк, из пророческого чина иконостаса Успенского собора Богородицкого монастыря в Свяязске, 1560-е гг., МИТ — 198
- Аввакум пророк, из пророческого чина иконостаса Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря, 1595 г., КБИХМЗ — 198
- Аввакум пророк, из пророческого чина, конец XVI в., ЦМиАР — № 45; 34, 196—199
- Алексий митрополит с клеймами жития, конец XV — начало XVI в., ГТГ — 206
- Антоний Великий, Константин и Елена с Богородицею Знамение, Параскевой Пятницей и неизвестной мученицей, середина — вторая половина XV в., ГРМ — 142
- Беседа Иоакима и Анны, миниатюра, XII в., Гомилии Иакова Коккинобафского, Ватиканская библиотека, (gr. 1162) — 133
- Беседа Иоакима и Анны, фреска, 1313 г., собор Снетогорского монастыря — 133
- Благовещение — Феодор Студит, Феодосий Великий, Ефрем Сирий, конец XV в., НГИАМЗ — 231
- Благовещение, конец XV в., Музей икон Реллингхаузен — 147, 150
- Благовещение, около 1528 г., НГИАМЗ — 232
- Благовещение, около 1558 г., СИХМ — 190
- Благовещение, из праздничного ряда иконостаса ц. Николы со Усохи, середина XVI в., ПГИАХМЗ — 214
- Благовещение с клеймами земной жизни Богородицы, конец XVI в., СИХМ — 190
- Благодарственная молитва Анны, рельеф, VI в., колонна «А» кивория собора Сан Марко, Венеция — 133
- Благодарственная молитва Анны, миниатюра, XII в., Гомилии Иакова Коккинобафского, Ватиканская библиотека, (gr. 1162) — 133
- Богородица Одигитрия (Вратарница), первая треть XVI в., ЦМиАР — 95
- Богородица Одигитрия, первая треть XVI в., ЦМиАР — 95
- Богородица Агиосоритисса (Халкопра-тисса) — 57
- Богородица Агиосоритисса, XIV в., ГММК — 57
- Богородица Боголюбская, 1158 г., ВСГМЗ — 57
- Богородица Боголюбская с клеймами жития Зосимы и Савватия Соловецких, 1545 г., ГММК — 121, 127
- Богородица Великая Панагия, первая треть XIII в., ГТГ — 58
- Богородица Владимирская, первая треть XII в., ГТГ — 60
- Богородица Владимирская, около 1408 г., ВСГМЗ — 60
- Богородица Владимирская, первая четверть XV в., ГММК — 60
- Богородица Владимирская, первая треть XV в., СИХМЗ — 61
- Богородица Владимирская, первая половина XV в., ЦМиАР — *кат. № 4*; 59—62
- Богородица Владимирская, конец XV в., Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря — 61
- Богородица Владимирская, первая треть XVI в., ГММК — 60
- Богородица Владимирская с праздниками, 1549 г., ВОКМ — 216
- Богородица Владимирская, мастер Семион Яковлев, 1552, НГИАМЗ — 174, 177,

- Богоматерь Владимирская-Волоколамская, 1572 г., ЦМиАР — 68, 137
- Богоматерь Владимирская с клеймами чудес, вторая половина XVI в., ПГИАХМЗ — 214, 218
- Богоматерь Гора Нерукосечная, конец XVI в., СИХМ — 190
- Богоматерь Гора Нерукосечная, рубеж XVI—XVII вв., СИХМ — 199
- Богоматерь Гребенская — 157
- Богоматерь Грузинская, конец XV в., ВОКМ — 158
- Богоматерь Грузинская с Василием Великим, 1527 г., АМИИ — 158
- Богоматерь Грузинская, первая половина XVI в., ГРМ — 158, 168
- Богоматерь Донская — Успение, двусторонняя икона, около 1392 г., ГТГ — 54
- Богоматерь Знамение, вторая четверть — середина XVI в., ГТГ — 203
- Богоматерь Знамение со святыми на полях, вторая половина — конец XVI в., НГИАМЗ — 191
- Богоматерь Знамение, до 1613 г. (местонахождение неизвестно) — 80
- Богоматерь Знамение — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, 1531 г. (местонахождение неизвестно) — 49, 158, 160; 168
- Богоматерь Знамение — Чудо Георгия о змие, двусторонняя икона, первая половина XVI в., ГЭ — 153
- Богоматерь Иерусалимская — 157
- Богоматерь Иерусалимская, рубеж XV — XVI вв., СИХМЗ — 157
- Богоматерь Иерусалимская, 1558 г., НГИАМЗ — 157, 180
- Богоматерь из деисусного чина, 1387—1495 гг., ГТГ — 73
- Богоматерь из деисусного чина, конец XV в., частное собрание в Москве — 72, 73, 74, 75, 79
- Богоматерь Корсунская — 157
- Богоматерь Корсунская, XVI в. (?), НГИАМЗ — 157
- Богоматерь на троне, иконостас собора Новодевичьего монастыря, 1590—е гг. — 140
- Богоматерь Неопалимая Купина со святыми, шитая пелена, вторая половина XV в., ГРМ — 205
- Богоматерь Неопалимая Купина, XVII в., ЦМиАР — 92
- Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, конец XIV в., ГРМ — 49
- Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, середина XIV в., Хиландарский монастырь — 49
- Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, XIV—XVI в., архиепископский дворец на о. Родос — 49
- Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, первая четверть XV в., ЦМиАР — *кат. № 1*; 22, 47—51, 61, 62, 88, 94, 110
- Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, XV в., ГМЗРК — 49
- Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, начало XVI в., ЦМиАР — 49
- Богоматерь Одигитрия — Никола Чудотворец, двусторонняя икона, XVI—XVII вв., Ростовский музей — 49
- Богоматерь Одигитрия, начало XIV в., Византийский музей, Афины — 50
- Богоматерь Одигитрия, начало XIV в., Национальный музей, Охрид — 50
- Богоматерь Одигитрия, конец XIV в., ГРМ — 160
- Богоматерь Одигитрия, конец XIV — начало XV в., ГТГ — 49
- Богоматерь Одигитрия, конец XIV — начало XV в., ЯРИАХМЗ — 86



- Богоматерь Одигитрия, первая половина — середина XV в., СИХМЗ — 160
- Богоматерь Одигитрия, середина XV в., ЦМиАР — 13
- Богоматерь Одигитрия, вторая половина XV в., ВСГМЗ — 110
- Богоматерь Одигитрия, Дионисий, 1484—1485 гг., ЦМиАР — 67
- Богоматерь Одигитрия, около 1497 г., ГТГ — 78
- Богоматерь Одигитрия, конец XV в., ГТГ — 158, 160
- Богоматерь Одигитрия, конец XV — начало XVI в., КМИИ — 165
- Богоматерь Одигитрия, резная деревянная икона, конец XV — начало XVI в., ЦМиАР — 160
- Богоматерь Одигитрия, первая треть XVI в., ЦМиАР — 92
- Богоматерь Одигитрия, 1543 г., ГРМ — 168
- Богоматерь Одигитрия, первая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 35*; 32, 159—161
- Богоматерь Одигитрия, вторая половина XVI в., частное собрание, Москва — 137
- Богоматерь Одигитрия, последняя четверть XVI в., ГТГ — 140
- Богоматерь Одигитрия с клеймами жития, резная стеатитовая иконка, XII в., Берлинский музей — 131
- Богоматерь Одигитрия Смоленская — 49
- Богоматерь Одигитрия Смоленская, первая половина XV в., СИАМЗ — 49
- Богоматерь Одигитрия Смоленская, шитая пелена, 1460-е гг., ГММК — 160, 205
- Богоматерь Одигитрия Смоленская, конец XV в., ЦМиАР — 15
- Богоматерь Одигитрия Смоленская, около 1526 гг., ЦМиАР — *кат. № 14*; 93—95, 109
- Богоматерь Одигитрия Смоленская, вторая четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 19*; 89, 94, 108—110
- Богоматерь Палестинская, конец XVI в., ЦМиАР — 16
- Богоматерь Пименовская — Благовещение, двусторонняя икона, XIV—XVIII вв., ГТГ — 54
- Богоматерь Попская — Введение Богоматери во храм, двусторонняя икона, около 1370 г., Хиландарский монастырь — 54
- Богоматерь с младенцем, чеканная серебряная икона, XI в. (на обороте — свв. Марина и Варвара, конец XIII в.), ЦМиАР — 14
- Богоматерь с младенцем, XII—XIII вв., ЦМиАР — 16
- Богоматерь с младенцем, XV в., СИХМЗ — 106
- Богоматерь с младенцем — Никола Чудотворец, преподобный Евфимий, двусторонняя икона (не сохранилась) — 51
- Богоматерь с младенцем — Спас Нерукотворный, двусторонняя икона, около 1393 г., Новый Валаамский монастырь (?) — 51
- Богоматерь Толгская, XIX в., лицевая сторона двусторонней иконы второй четверти XV в., ЦМиАР — 53
- Богоматерь с младенцем — Успение, двусторонняя икона, XIV в. (?), из Успенского собора г. Коломны (местонахождение неизвестно) — 54
- Богоматерь с младенцем (в типе Иерусалимской), первая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 34*; 32, 155—159, 168
- Богоматерь с младенцем (в типе Грузинской), 1523 (?), г. ГРМ — 158, 168
- Богоматерь с младенцем и Никита Новгородский, вторая половина XVI в., ГТГ — 194
- Богоматерь с младенцем и Никита Новгородский, вторая половина XVI в., Музей икон Реклингхаузен — 194
- Богоматерь Скорбящая, последняя четверть XIII в., ГТГ — 75
- Богоматерь Страстная с клеймами жития, конец XVI в., Византийский музей, Афины — 132

- Богоматерь Тихвинская с акафистом, первая четверть XVI в., ПГИАХМЗ — 211
- Богоматерь Тихвинская с клеймами сказания, третья четверть XVI в., ЦМиАР — 137
- Богоматерь Толгская, конец XIII в., ГТГ — 58
- Богоматерь Толгская, 1314 г., ЯРИАХМЗ — 58
- Богоматерь Толгская, металлический оклад иконы, 1816 г., ЦМиАР — 55
- Богоматерь Умиление (Толгская Подкубенская), XV в., СИХМЗ — 62
- Богоматерь Умиление, вторая половина — конец XV в., ГРМ — 158
- Богоматерь Умиление, избранные святые, живописный складень, 1491 г., ГТГ — 205
- Богоматерь Ярославская, мастер Панфил Третьяк Андреев, 1564 г., Музей «Новодевичий монастырь» — 189
- Богоматерь, Архангел Михаил, начало XV в., ГТГ — 207
- Богоматерь, из деисусного чина, первая половина XV в., ЦМиАР — *кат. № 3*; 23, 55–58, 61, 62, 78, 94, 110
- Богоматерь, из деисусного чина, вторая половина XV в., ГТГ — 62
- Богоматерь, из деисусного чина, XV в., ГМЗРК — 106
- Богоматерь, из деисусного чина, вторая половина XV в., ГТГ — 80
- Богоматерь, из деисусного чина, первая треть XVI в., ТОКГ — 94, 110
- Богоматерь, Никола Чудотворец, каменный рельеф, XII в., Музей икон Реклинггаузен — 220
- Богоявление, фреска, около 1156 г., Преображенский собор Мирожского монастыря — 201
- Богоявление, фреска, 1199 г., Спасская церковь на Нередице — 201
- Богоявление, фреска, 1313 г., Рождественский собор Снетогорского монастыря — 201
- Богоявление, миниатюра, 1397 г., Киевская Псалтирь, РНБ (ОЛДП Ф6.)— 202
- Богоявление, вторая половина XIV — первая половина XV в., ГЭ — 201, 202
- Богоявление, около 1408 г., ГРМ — 203
- Богоявление, вторая четверть XV в., ГРМ — 58
- Богоявление, последняя четверть — конец XV в., ЦМиАР — *кат. № 46*; 39, 200–204
- Богоявление, около 1497 г., КБИХМЗ — 231
- Богоявление — Афанасий Александрийский, Кирилл Александрийский, Игнатий Богоносец, двусторонняя таблетка, конец XV в., НГИАМЗ — 202
- Богоявление — Сретение, двусторонняя таблетка, середина XV в., СИАМЗ — 202
- Борис и Глеб, конец XIII в., Киевский музей русского искусства — 21
- Борис и Глеб, конец XV — начало XVI в., ГТГ — 86
- Варвара, начало XV в., ГТГ — 80
- Варвара, конец XV в., СИАМЗ — 100
- Варлаам Хутынский, из деисусного чина, 1528–1531 гг., НГИАМЗ — 232
- Варлаам Хутынский, Иоанн Милостивый, Параскева и Анастасия, с Богоматерью Знамение, середина — вторая половина XV в., ГРМ — 142, 179, 191
- Василий Блаженный, рубеж XVI–XVII вв., СИЗМ — 199
- Василий Великий, из деисусного чина, первая половина XVI в., ТОКГ — 110
- Василий Великий, Царские врата (правая створка), третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 26*; 135–137
- Введение Богоматери во храм, около 1497 г., КБИХМЗ — 24, 78
- Введение Богоматери во храм с клеймами ее жития, вторая четверть — середина XVI в., ГТГ — 118
- Власий и Спиридоний, вторая половина XV в., ГИМ — 147

- Власий Севастийский, начало XVI в., ЦМиАР — 15
- Вознесение Христово, 1542 г., НГИАМЗ — 203
- Вознесение Христово, 1543 г., НГИАМЗ — 171
- Воскресение (Сошествие во ад), миниатюра Хлудовской Псалтири, IX в., ГИМ (Хлудов, № 129д) — 217
- Воскресение (Сошествие во ад), Сошествие Св. Духа, фрагмент темплона, XII в., ГЭ — 217
- Воскресение (Сошествие во ад), фреска, ц. Одигитрии в Пече, 1324–1327 г. — 216
- Воскресение (Сошествие во ад), саккос митрополита Фотия, шитье, середина XIV в., ГОП — 217
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), фреска, 1363 г., церковь Успения на Волотовом поле близ Новгорода — 171
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), конец XIV в., ГТГ — 170
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), конец XIV (или начало XV в.), ГРМ — 170
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), из праздничного ряда иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, начало XV в., ГММК — 170
- Воскресение (Сошествие во ад), оклад иконы Богоматери Владимирской, 1410–1430 г., ГОП — 217
- Воскресение (Сошествие во ад), шитая палица, 1439 г., ЦМиАР — 14, 217
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), из праздничного ряда иконостаса церкви Успения на Волотовом поле, вторая половина XV в. (НГИАМЗ) — 170
- Воскресение (Сошествие во ад), около 1497 г., КБИХМЗ — 231
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), конец XV в., ПГИАХМЗ — 202, 207
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), начало XVI в., Музей икон Реклингхаузен — 170
- Воскресение (Сошествие во ад), фреска, Благовещенский собор Московского Кремля, 1547–1551 г. — 216
- Воскресение (Сошествие во ад), миниатюра 1548 г., Псалтирь, ГИМ (Уваров, 592) — 217
- Воскресение (Сошествие во ад), первая половина XVI в., АМИИ — 216
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), первая половина XVI в., ГРМ — 170, 171
- Воскресение (Сошествие во ад), первая половина XVI в., ПГИАХМЗ — 211
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), вторая четверть — середина XVI в., ЦМиАР — *кат.* № 39; 29, 33, 169–173
- Воскресение (Сошествие во ад) из праздничного ряда иконостаса ц. Николы в Любятове, середина XVI в., ПГИАХМЗ — 216, 217
- Воскресение (Сошествие во ад), середина XVI в., КМИИ — 216
- Воскресение (Сошествие во ад), середина XVI в., старообрядческий собор на Рождском кладбище в Москве — 216
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), из праздничного чина иконостаса Спасского собора Нередицкого монастыря, середина XVI в., НГИАМЗ — 170
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), из праздничного чина иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках, 1558 г., НГИАМЗ — 170
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), 1560 г., из праздничного ряда придельного иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, ГММК — 170
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), из праздничного ряда иконостаса Рождественского собора Антониева монастыря, 1560-е г., НГИАМЗ — 170
- Воскресение Христово (Сошествие во ад), третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат.* № 50; 41, 215–218

- Воскресение Христово, с праздниками и избранными святыми, вторая четверть — середина XVI в., АМИИ — 170
- Воскрешение Лазаря, вторая половина XV в., Эшмолеан Музеум, Оксфорд — 75
- Вход в Иерусалим, XV в., Покровский старообрядческий собор на Рогожском кладбище в Москве — 78
- Вход во Иерусалим, около 1497 г., КБИХМЗ — 24, 78
- Вход во Иерусалим, конец XV — XVII в., ЦМиАР — 68
- Гавриил архангел, из деисусного чина, начало XV в., СХГ — 154
- Гавриил архангел, из деисусного чина, 1408 г., ГТГ — 107
- Гавриил архангел, из деисусного чина, мастер Аарон, 1438 г., иконостас Софийского собора в Новгороде — 154
- Гавриил архангел, из деисусного чина, первая половина XV в., ГРМ — 207
- Гавриил архангел, из деисусного чина, вторая половина — конец XV в., ГТГ — 154
- Гавриил архангел, из деисусного чина, вторая половина — конец XV в., ГРМ — 154
- Гавриил архангел, из деисусного чина, вторая половина — конец XV в., НГИАМЗ — 154
- Гавриил архангел, из деисусного чина, конец XV в., ГТГ — 154
- Гавриил архангел, из деисусного чина, конец XV — начало XVI в., ВОКМ — 107
- Гавриил архангел, из деисусного чина, первая треть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 33; 32, 153–155*
- Гавриил архангел, из деисусного чина, вторая четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 18; 106–108*
- Георгий с клеймами жития, около 1493 г., ЦМиАР — 12
- Георгий с клеймами жития, первая треть XVI в., ЦМиАР — 92
- Георгий с клеймами жития, первая половина XVI в., ГЭ — 152
- Георгий, из деисусного чина, вторая четверть — середина XV в., ГРМ — 92
- Георгий, из деисусного чина, вторая половина XV в., ГТГ — 92
- Георгий, из деисусного чина, около 1497 г., ГРМ — 92
- Георгий, из деисусного чина, около 1523 г., ЦМиАР — *кат. № 13; 79, 90–93, 95*
- Гравюры-иллюстрации Хроники Шеделя, 1491 г. — 104
- Даниил пророк, из деисусного чина ц. Бориса и Глеба в Твери, вторая четверть — середина XV в., ГРМ — 197
- Даниил пророк, из пророческого ряда иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках 1558 г., НГИАМЗ — 198
- Даниил пророк, из пророческого ряда иконостаса Рождественского собора Антониева монастыря 1560-х гг., НГИАМЗ — 198
- Даниил пророк, XVI в., Дом-музей П. Д. Корина — 198
- Даниил пророк, из деисусного чина иконостаса Горицкого монастыря, вторая половина XVI в., КБИХМЗ — 198
- Даниил пророк, из пророческого ряда иконостаса Троицкой церкви в Свияжске, конец XVI в., МИТ — 198
- Даниил пророк, из пророческого ряда иконостаса Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря, 1595 г., КБИХМЗ — 198
- Даниил пророк, из пророческого чина, конец XVI в., ЦМиАР — *кат. № 45; 34, 196–199*
- Дванадцатые праздники, настольные иконы, мастера брата Потоповы, 1697 г., ЦМиАР — 68
- Деисус, мозаика, VII–VIII вв., ц. (базилика) Св. Димитрия в Фессалониках — 57

- Деисус, мозаика, IX в., ц. Санта Прасседе в Риме — 57
- Деисус, первая треть XIII в., ГТГ — 57
- Деисус, XIII в., монастырь Св. Екатерины на Синае — 220
- Деисус, шитый покров на престол, конец XIV в., НГИАМЗ — 107
- Деисус, живописный складень, первая половина — середина XVI, ГТГ — 171, 206
- Деисус, середина XVI в., ЦМиАР — 15
- Деисус, избранные святые, ангелы, шитый воздух, 1389 г., ГИМ — 205
- Деисус, избранные святые, шитая катапетазма, 1556 г., Хиландарский монастырь — 192
- Деисус с избранными святыми, начало XVI в., КМИИ — 154
- Деисус с предстоящими Варварой и Параскевой, середина — вторая половина XV в., НГИАМЗ — 207
- Деисус. Чудо Георгия о змие. Св. Никита, побивающий беса (дверь иконостаса), XVI в., ГРМ — 117, 153
- Деисусный чин, третья четверть XIV в., Успенский собор Протата, Афон — 57
- Деисусный чин, третья четверть XIV в., Хиландарский монастырь — 57, 89
- Деисусный чин, первая треть XV в., Новгородский музей — 62
- Деисусный чин, мастер Аарон, 1438 г., Софийский собор г. Новгорода — 154
- Деисусный чин, шитый иконостас, середина XV в., ГТГ — 227
- Деисусный чин (Анисимовский), XV в., ГТГ — 61, 78, 89
- Деисусный чин, конец XV — начало XVI в., ГТГ — 206
- Деисусный чин, первая треть XVI в., ТОКГ — 118
- Деисусный чин, первая треть XVI в., КМИИ — 165
- Деисусный чин из ц. с. Юковичи, первая треть XVI в., ГРМ — 155, 160, 167
- Деисусный чин иконостаса Николо-Дворищенского собора, 1590-е гг., НГИАМЗ — 140, 194, 199
- Деисусный чин из иконостаса Покровской Долгослободской церкви близ Череповца, XVI в., ЧКМ — 172
- Димитрий Солунский, середина — вторая половина XV в., Музей икон Реклинггаузен — 142, 228
- Димитрий Солунский с клеймами жития, конец XV — начало XVI в., ГМЗРК — 118
- Димитрий Солунский с клеймами жития, первая половина XVI в., НГИАМЗ — 118
- Диптих (живописный), первая половина XIV в., Британский музей, Лондон — 82
- Диптих (мозаичный), начало XIV в., Музео дель Опера дель Дуомо, Флоренция — 82
- Евфимий Новгородский, шитый покров, 1549 г., НГИАМЗ — 156
- Ефрем Сирий, фреска, конец XIV в., ц. Федора Стратилата в Новгороде — 220
- Житийный богородичный и акафистный циклы, фрески, 1642 г., Успенский собор Московского Кремля — 134
- Житийный богородичный цикл — 131
- Житийный богородичный цикл, фрески, середина XVII в., Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря — 131
- Зачатие Иоанна Предтечи, фреска, конец XIV в., церковь Рождества на кладбище в Новгороде — 144
- Зачатие Иоанна Предтечи, вторая половина — конец XV в., ЦМиАР — *кат. № 29; 29, 30, 142–145, 168*
- Зачатие Иоанна Предтечи, XVI в., ГТГ — 144
- Знамение от иконы Богородицы (Битва новгородцев с суздальцами), первая половина — середина XV в., ГТГ — 191
- Знамение от иконы Богородицы (Битва новгородцев с суздальцами), XVI–XVII вв. (?), ГМИИ, Музей личных коллекций — 195

- Иаков Иерусалимский, Никола и Игнатий Богоносец, конец XV в., ГРМ — 167
- Иван Борисович руский князь, надгробная икона, 1503 г. (не сохранилась) — 67
- Иеремия пророк, конец XVI в., ЦМиАР — 92
- Избранные святые, шитая пелена, вторая половина XV в., ГРМ — 128
- Избранные святые и праздники, шитая пелена, 1499 г., СИХМЗ — 205
- Избранные святые с Отечеством и Богоматерью Знамение, 1581–1589 гг., НГИАМЗ — 140
- Избранные святые, вторая половина XVI в., ПГИАХМЗ — 214
- Икона основания — 121, 127
- Иконостас Успенского собора г. Дмитрова, первая четверть XV в., ДКМ — 91
- Иконостас церкви Бориса и Глеба в Твери (г. н. Кашинский), вторая четверть — середина XV в., ГТГ, ГРМ — 22, 67, 110, 228
- Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, около 1497 г., КБИХМЗ, ГТГ, ГРМ, ЦМиАР — 77
- Иконостас Рождественского собора Ферапонтова монастыря, 1502–1503 гг., КБИХМЗ — 91
- Иконостас Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле, 1550-е гг., ЯРИАХМЗ — 177, 177, 178
- Иконостас из церкви Петра и Павла в Кожевниках, 1558 г., НГИАМЗ — 177
- Иконостас Рождественского собора Антониева монастыря, 1560-е гг., НГИАМЗ — 194
- Иконостас Благовещенской церкви Соловецкого монастыря, 1590-е гг., ГММК, ГИМ — 199
- Иконостас Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря, 1595 г., КБИХМЗ — 199
- Иконостас Преображенского собора Спасо-Евфимиева монастыря, 1660-е гг., ЦМиАР — 16, 19
- Иконостас церкви Покрова в Филях, 1694 г., ЦМиАР (филиал «Церковь Покрова в Филях») — 17, 19
- Илья Пророк — 53
- Илья Пророк, середина XV в., ГТГ — 142
- Илья пророк, Никола и Анастасия с Богоматерью Знамение, середина — вторая половина XV в., ГТГ — 142
- Иоанн Богослов на о. Патмос, миниатюра, 1478 г., Евангелие, Гос. краеведческий музей Татарской АССР (№ 8772) — 70
- Иоанн Богослов на о. Патмос, миниатюра, рубеж XV–XVI вв., Евангелие, ГИМ (Барс. 54) — 150
- Иоанн Богослов, вторая половина XV в., ГРМ — 88
- Иоанн Богослов, Евфимий Великий, серебряная оправа к византийской камее, середина XV в., ГММК — 229
- Иоанн Златоуст, из деисусного чина, XVI в., ЦМиАР — 90, 92
- Иоанн Новгородский, 1547 г. (не сохранилась) — 192
- Иоанн Новгородский, 1549 г., шитый покров (не сохранился) — 192
- Иоанн Новгородский, 1559 г., металлическая рака, ГРМ — 192
- Иоанн Новгородский, из деисусного чина, вторая половина XVI в., КМИИ — 192
- Иоанн Новгородский — см. также: Никита и Иоанн Новгородские
- Иоанн Предтеча Ангел пустыни с клеймами жития, конец XIV в. (средник), ГТГ — 144
- Иоанн Предтеча Ангел пустыни с житием и избранными святыми, XVI в., ГТГ — 144
- Иоанн Предтеча Ангел Пустыни, около 1560 г., ЦМиАР — 35, 136
- Иоанн Предтеча, из деисусного чина, первая половина XV в., ЦМиАР — *кат. № 3*; 23, 55–58, 78
- Иоанн Предтеча, из деисусного чина, середина XV в., ЦМиАР — 227

- Иоанн Предтеча, из деисусного чина, вторая половина XV в., ГТГ — 80
- Иоанн Предтеча, из деисусного чина, около 1523 г., ЦМиАР — *кат. № 13*; 95, 90, 91
- Иоанн Предтеча из деисусного чина (оглавноного), 1570-е гг., ЦМиАР — 136
- Иоанн Предтеча с клеймами жития, XVI в. ЯРИАХМЗ — 144
- Иоанн Предтеча с клеймами жития, конец XVI в., ГИМ — 140
- Иоанн Предтеча, Иоанн Богослов — апостолы Петр и Павел, двусторонняя табличка, середина XV в., СИХМЗ — 227
- Иосиф Волоцкий, надгробная икона, XVI в., ЦМиАР — 68
- Кадило серебряное, 1469 г., ГОП — 91
- Кирилл Белозерский, XVI в., ЦМиАР — 12
- Кирилл и Афанасий Александрийские, Леонтий Ростовский, начало XVI в., НГИАМЗ — 146, 147, 158, 167
- Кирилл и Афанасий Александрийские, первая треть XVI в., ГРМ — 146
- Климент папа Римский и два святителя, конец XV — начало XVI в., ЦМиАР — *кат. № 30*; 30, 145—147
- Климент папа Римский, начало XVI в., ГРМ — 147
- Климент, Георгий и Мина, XV в., Государственные музеи Берлина (музей «Прусское культурное наследие») — 117
- Косма, Дамиан и Иаков Перский — Введение Богородицы во храм, двусторонняя табличка, конец XV в., ГТГ — 166
- Косма, Дамиан и Иаков Брат Божий, вторая четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 38*; 29, 32, 165—168, 180, 204
- Матфей евангелист и София Премудрость, спилки Царских врат, XV в., ГРМ — 71
- Матфей евангелист, миниатюра, начало XV в., Евангелие, РНБ (Кир.-Бел. 44/49) — 150
- Марк евангелист, миниатюра, первая треть XV в., Евангелие тетр, РГБ (ф. 247, Рогожск., № 138) — 231
- Марк евангелист, миниатюра, третья четверть XV в., Евангелие, РНБ, (Q. I. 14) — 231
- Марк евангелист, миниатюра, 1520-е гг., Евангелие апракос, БАН (13.1.26) — 231
- Марк евангелист, миниатюра, первая треть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 55*; 13, 34, 229—232
- Мина, фреска, 1465 г., ц. Успения в Мелетове — 117
- Мина, фреска, 1565 г., собор Спасского монастыря в Ярославле — 117
- Мина, фреска, вторая половина XVI в., Успенский собор Свяяжского монастыря — 117
- Мина с клеймами жития, вторая четверть — середина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 21*; 115 — 119
- Мина с клеймами чудес, вторая половина XVI в., ЧКМ — 117
- Мина с клеймами чудес, конец XVI — начало XVII в., Музей г. Сиракузы — 117
- Мина с клеймами чудес, мастер Эммануил Ламбардос, конец XVI — начало XVII в., ц. Сан Джорджо деи Гречи, Венеция — 117
- Миней годовая, вторая четверть XVI в., Музей икон Реклингхаузен — 188
- Миней на май, табличка, 1597 г., Дом-музей П. Д. Корина — 220
- Миниатюры (орнаментированные заставки), конец XV — начало XVI в., Евангелие, РГБ (ф. 113, № 31) — 85
- Миниатюры (орнаментированные заставки), около 1525 г., Апостол, начало XVI в., РГБ (ф. 113, № 79) — 86
- Миниатюры Апостола, 1480-е гг., ГИМ (Чертк. 167) — 231
- Миниатюры Евангелия, конец XIV в., Научная библиотека МГУ (2 Вг 42) — 71

- Миниатюры Евангелия тетр, 1490-е — начало 1500-х гг., РГБ (ф. 98, Егор., № 20) — 231
- Миниатюры Евангелия, 1495 г., БАН (24.4.26) — 144
- Миниатюры Евангелия апракос, около 1522 г., ЦГИА (ф. 834, Син., оп. 3, № 3958) — 232
- Миниатюры Евангелия, 1551 г., БАН (Солов. I) — 177
- Миниатюры Евангелия апракос, 1552 г., ГИМ (Муз. 334) — 174
- Миниатюры Евангелия учительного, 30-е — 40-е гг. XVI в., РГБ (Егоровское собр., ф. 98, № 80) — 104
- Миниатюры Жития Николая Чудотворца, 1570-е гг., РГБ (ОР. Ф. 37. Собрание Большакова. № 15) — 40, 42, 211, 214
- Миниатюры Космографии Космы Индикоплова, 1535 г. — середина XVI в., РГБ — 167
- Миниатюры Лествицы, первая четверть XV в., РГБ. (ф. 439, Десницкий, оп. 2, карт. 21, № 1) — 228
- Миниатюры сб. Слов на Великие праздники, конец XV — XVI в., ГАТО — 21
- Миниатюры Псалтыри 1548 г., ГИМ (Уваров, 592) — 128
- Минологий, фреска, 1317 г., Георгиевский собор монастыря Старо Нагоричино — 227
- Минологий, фреска, 1334—1342 гг., Успенский собор монастыря Трескавац — 227
- Минологий, фреска, 1348—1350 гг., Вознесенский собор монастыря Дечаны — 227
- Митрополит Алексей, из деисусного чина, вторая четверть — середина XVI в., ПГИАХМЗ — 206
- Михаил архангел, из деисусного чина, первая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 37*; 163—165
- Михаил и Гавриил, двери иконостаса, первая половина — середина XV в., ГТГ — 61
- Молящиеся новгородцы, 1462 г., НГИАМЗ — 154, 228
- Московские митрополиты Петр, Алексей, Иоанн, Филипп, XVII в., ЦМиАР — 92
- Мошевик серебряный, 1414 г., ГОП — 26, 59
- Не рыдай Мене, Мати..., фреска, 1380 г., церковь Спаса на Ковалево — 202
- Никита и Иоанн Новгородские, XX в., Темпл Гэллери, Лондон — 194
- Никита и Иоанн Новгородские в молении Богоматери Знамение, вторая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 44*; 30, 34, 190—196
- Никита и Иоанн Новгородские в молении Богоматери Знамение, конец XVI в., Музей икон Реклингхаузен — 194
- Никита Новгородский, фреска, 1547—1551 гг., Благовещенский собор Московского Кремля — 193
- Никита Новгородский, шитый покров, середина XVI в., НГИАМЗ — 193
- Никита Новгородский в молении перед митрополитом Петром, шитая пелена, начало XVI в., ГИМ — 193
- Никола Великорезский, конец XVI в., КГИАМЗ — 220
- Никола Можайский, первая половина XVI в., ГТГ — 86
- Никола Можайский, деревянная скульптура, XVII в., Псково — Печерский монастырь — 210
- Никола Чудотворец, X в., монастырь Св. Екатерины на Синае — 50, 64
- Никола Чудотворец, конец XII — начало XIII вв., ГТГ — 50
- Никола Чудотворец, мастер Алекса Петров, 1294 г., НГИАМЗ — 64
- Никола Чудотворец, первая половина — середина XIV в., ГТГ — 102
- Никола Чудотворец, середина XIV в., Вознесенский собор монастыря Дечаны — 50
- Никола Чудотворец, 1350—1360 гг., Галерея искусств, Скопле — 89
- Никола Чудотворец, конец XIV — ранний XV в., ГТГ — 202



- Никола Чудотворец, первая треть XV в., НГИАМЗ — 88
- Никола Чудотворец, фреска из ц. Рождества Богоматери, вторая четверть XV в., ТОКМ — 20
- Никола Чудотворец, середина — вторая половина XV в., ЦМиАР — *кат. № 28*; 29, 30, 141–142
- Никола Чудотворец, XV в., ЦМиАР — *кат. № 5*; 63–65, 88
- Никола Чудотворец, вторая половина XV в., музейное собрание, Хельсинки — 88
- Никола Чудотворец, конец XV в., ГРМ — 65
- Никола Чудотворец, конец XV — начало XVI в., ЦМиАР — *кат. № 12*; 87–90
- Никола Чудотворец, 1587 г., ГТГ — 196
- Никола Чудотворец, вторая половина XVI в., ТОКГ — 102
- Никола Чудотворец, вторая половина XVI в., ТОКГ — 102
- Никола Чудотворец, XVII в., ЦМиАР — 92
- Никола Чудотворец, деревянная скульптура — 210
- Никола Чудотворец «Стреидас», мозаичная икона, начало XIV в., монастырь Ставроникиты — 50
- Никола Чудотворец с клеймами жития, начало XIV в., ГТГ — 103
- Никола Чудотворец с клеймами жития, 1317 г., собор Сан Никола г. Бари — 220
- Никола Чудотворец с клеймами жития, первая половина XIV в., ГРМ — 85
- Никола Чудотворец с клеймами жития, конец XIV — начало XV в., НГИАМЗ — 86
- Никола Чудотворец с клеймами жития, начало XV в., ГТГ — 86, 89
- Никола Чудотворец с клеймами жития, первая треть XV в., ГММК — 102
- Никола Чудотворец с клеймами жития, вторая половина — конец XV в., ВСГМЗ — 65, 86
- Никола Чудотворец с 12 клеймами жития, конец XV — начало XVI в., ЦМиАР — *кат. № 11*; 82–87, 103
- Никола Чудотворец с клеймами жития, первая треть XVI в., ЦМиАР — 103
- Никола Чудотворец с 18 клеймами жития, первая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 16*; 100–104, 118
- Никола Чудотворец с клеймами жития, первая половина XVI в., ВОКМ — 102
- Никола Чудотворец с клеймами жития, первая половина XVI в., ПГИАХМЗ — 220, 221, 223
- Никола Чудотворец с клеймами жития, первая половина XVI в., ГЭ — 102
- Никола Чудотворец с клеймами жития, первая половина XVI в., ГТГ — 103
- Никола Чудотворец с 12 клеймами жития, 1560-е гг. (1561 г. ?), ТОКГ — 85, 103
- Никола Чудотворец с 12 клеймами жития, вторая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 51*; 210, 51, 218–221
- Никола Чудотворец с 16 клеймами жития, вторая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 49*; 40, 212–215
- Никола Чудотворец с 20 клеймами жития, 1551–1552 гг., ЦМиАР — *кат. № 40*; 34, 173–178, 180, 210
- Никола Чудотворец с клеймами жития, середина XVI в., ГТГ — 210
- Никола Чудотворец с клеймами жития, середина XVI в., НГИАМЗ — 176, 177, 210
- Никола Чудотворец с клеймами жития, середина XVI в., НХМ — 176, 210
- Никола Чудотворец с клеймами жития, середина — вторая половина XVI в., ПГИАХМЗ — 176, 211
- Никола Чудотворец с клеймами жития, 1563 г., НГИАМЗ — 210
- Никола Чудотворец с клеймами жития (из Мелетова), вторая половина XVI в., ГТГ — 214, 221

- Никола Чудотворец с клеймами жития, вторая половина XVI в., ГРМ — 176, 210
- Никола Чудотворец с клеймами жития, конец XVI — начало XVII в., НГИАМЗ — 176
- Никола Чудотворец (Зарайский) с клеймами жития, 1513 г., ЦМиАР — 15, 103
- Никола, Игнатий Богоносец и Иаков брат Божий, конец XV в., ГРМ — 146, 147, 166
- Никола, Илья Пророк, Параскева и Власий, середина — вторая половина XV в., ГРМ — 142, 147, 179, 228
- Никола, Иоанн Милостивый, Василий Исповедник — Покров Богоматери, двусторонняя таблетка, конец XV в., НГИАМЗ — 220
- Никола, Косма и Дамиан с житием Николы, первая половина XIV в., ГРМ — 85, 88
- О тебе радуется — 18
- О тебе радуется, последняя треть XV в., ГТГ — 183
- О тебе радуется, около 1497 г., ГРМ — 78, 183
- О тебе радуется, конец XV — начало XVI в., ГММК — 183
- О тебе радуется, фреска, Дионисий, Рождественский собор Ферапонтова монастыря, 1502–1503 гг. — 183
- О тебе радуется, первая треть XVI в., ГТГ — 185
- О тебе радуется, фреска, 1535 г., собор монастыря Хумор, Румыния — 185
- О тебе радуется, середина XVI в., ГРМ — 184
- О тебе радуется, середина XVI в., Дом-музей П. Д. Корина — 183
- О тебе радуется, середина XVI в., КБИХМЗ — 185
- О тебе радуется, 1558 г., НГИАМЗ — 184, 185, 193
- О тебе радуется, 1560-е гг., НГИАМЗ — 184, 185
- О тебе радуется, третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 42*, 33, 182–185
- О тебе радуется, вторая половина XVI в., Покровский собор на Рогожском кладбище в Москве — 185
- О тебе радуется, вторая половина XVI в., ЦМиАР — 15
- О тебе радуется, вторая половина XVI в., ГТГ — 185
- О тебе радуется — Спас Нерукотворный, двусторонняя таблетка, конец XV в., НГИАМЗ — 183
- Обитель Зосимы и Савватия Соловецких с клеймами жития святых, XVI в., ГММК — 127
- Обитель Савватия Тверского со сценами его жития, середина — третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 24*; 13, 124–129
- Онуфрий Великий, фреска из Вознесенского собора Оршина монастыря, 1567 г., ТОКМ — 20, 128
- Павел апостол, из деисусного чина, 1387–1495 гг., ГТГ — 74
- Павел апостол, из деисусного чина, Феофан Грек, 1392–1405 гг., Благовещенский собор Московского Кремля — 74
- Павел апостол, из деисусного чина, конец XV в., ЦМиАР — *кат. № 8*; 23, 72–75, 79, 82, 110
- Павел апостол, из деисусного чина, около 1497 г., КБИХМЗ — 92
- Параскева Пятница, XV в., Ташкентский музей изобразительных искусств — 180
- Параскева Пятница, вторая половина XV в., ВОКМ — 179
- Параскева Пятница, вторая половина XV в., старообрядческий Покровский собор на Рогожском кладбище в Москве — 179
- Параскева Пятница, конец XV — начало XVI в., ГЭ — 179
- Параскева Пятница, начало XVI в., ГИМ — 179
- Параскева Пятница, первая половина — середина XVI в., ПГИАХМЗ — 180

- Параскева Пятница, середина XVI в., частное собрание в Москве — 180
- Параскева Пятница, третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 41*; 34, 178–181
- Параскева Пятница, XVI в., ГРМ — 180
- Параскева Пятница, XVI в., ГТГ — 180
- Параскева Пятница, XVI в., ЧКМ — 180
- Параскева Пятница, конец XVI в., Дом-музей П. Д. Корина — 179
- Параскева Пятница, поздний XVI в., Стокгольмский национальный музей — 180
- Параскева Пятница, конец XVI в., ГТГ — 180
- Параскева Пятница, конец XVI — начало XVII в., Георгиевская церковь в Калуге — 180
- Параскева Пятница, деревянная скульптура — 39, 210
- Параскева Пятница с клеймами жития, конец XV в. — начало XVI в., ГИМ — 99, 203
- Параскева Пятница с клеймами жития, первая треть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 15*; 82, 89, 95–100, 103, 106, 108, 118, 124, 134, 179
- Параскева Пятница с клеймами жития, первая половина — середина XVI в., Стокгольмский национальный музей — 180
- Параскева Пятница с клеймами жития, первая половина XVI в., ДКМ — 99, 180
- Параскева Пятница с клеймами жития, первая половина XVI в., московский антикварный рынок — 180
- Параскева Пятница с клеймами жития, первая половина XVI в., ГТГ — 99
- Параскева Пятница с клеймами жития, первая половина XVI в., частное собрание в Москве — 99
- Параскева, Варвара и Ульяна, первая треть XV в., ГТГ — 179
- Параскева, Варвара и Ульяна с житием, первая половина XVI в., НГИАМЗ — 99, 179
- Параскева, Григорий Богослов и Василий Великий, первая половина — середина XV в., ГТГ — 179
- Параскева, Екатерина и Варвара — Воскрешение Лазаря, двусторонняя таблетка, середина XVI в., Национальная галерея, Осло — 179
- Параскева и Анастасия, середина — вторая половина XV в., ГРМ — 142, 179
- Параскева, Косма и Дамиан с Богоматерью Знамение, вторая половина XV в., СИХМЗ — 168, 179
- Параскева с Николой и Власием, конец XV в., ГТГ — 179
- Петр апостол, из деисусного чина (из Муромского монастыря), вторая половина XV в., ГРМ — 113
- Петр апостол, из деисусного чина, вторая половина XV в. (из ц. в Гавриковом пер.), ГТГ — 113
- Петр апостол, из деисусного чина, вторая половина XV в., ГТГ — 113
- Петр апостол, из деисусного чина, вторая половина XV в., НГИАМЗ — 113
- Петр апостол, из деисусного чина, около 1497 г., КБИХМЗ. — 92
- Петр апостол, из деисусного чина, первая треть XVI в., ГРМ — 113
- Петр апостол, из деисусного чина, вторая четверть — середина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 20*; 110–115
- Петр и Павел апостолы, вторая половина XI в., НГИАМЗ — 187
- Петр и Павел апостолы, XVI в., КМИИ — 142
- Петр и Павел апостолы, из деисусного чина иконостаса ц. Петра и Павла в Кожевниках, НГИАМЗ — 189
- Петр и Павел апостолы с клеймами деяний, 1550-е гг., НГИАМЗ — 187
- Петр и Павел апостолы с клеймами деяний, 1558 г., НГИАМЗ — 157, 187
- Петр и Павел апостолы с клеймами деяний, до середины XVII в., НГИАМЗ — 188

- Петр и Павел апостолы, в молении Богоматери Знамение, середина — третья четверть XVI в., ЧКМ — 188
- Петр и Павел апостолы в молении Богоматери Знамение, третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 43*; 34, 186—190
- Петр и Павел апостолы, в молении Спасу Емануилу, вторая половина XVI в., Национальный музей в Стокгольме — 188
- Петр и Павел апостолы, в молении Троице Новозаветной, вторая половина XVI в., ГИМ — 188
- Петр и Павел апостолы, преподобный Дий и мученик Трифон, в молении Богоматери Знамение, вторая половина XVI в., ГРМ — 188
- Петр и Феврония Муромские, конец XVI в., ЦМиАР — 15
- Петр митрополит, первая половина XV в., ГТГ — 205
- Петр митрополит, из деисусного чина, первая треть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 47*; 39, 204—207
- Петр митрополит с клеймами жития, конец XV — начало XVI в., ГММК — 206
- Петр митрополит, Леонтий Ростовский, Феодосий Печерский Вход во Иерусалим, двусторонняя таблетка, конец XV в., ГТГ — 206
- Поклонение веригам апостола Петра, 1558 г., НГИАМЗ — 184
- Покров Богоматери, вторая половина XV в., ГЭ — 202
- Походная церковь, третья четверть XVI в., ТОКГ — 113, 139
- Праздничный ряд иконостаса из ц. Николы со Усохи, середина XVI в., ПГИАХМЗ — 211, 214, 216
- Праздничный ряд иконостаса из ц. Николы в Любятове, середина XVI в., ПГИАХМЗ — 41, 218
- Праздничный ряд иконостаса из ц. Петра и Павла в Кожевниках, 1558 г., НГИАМЗ — 184
- Праздничный ряд иконостаса из Спасского собора Нередицкого монастыря, середина XVI в., НГИАМЗ — 176
- Праздничный ряд иконостаса из Успенского монастыря в Тихвине, третья четверть XVI в., ГЭ, ГРМ, частное собрание в Осло — 181
- Преображение, начало — первая половина XV в., Благовещенский собор Московского Кремля — 81
- Преображение, 1425—1427 гг., Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря — 81
- Преображение, 1490-е гг., ГММК — 77
- Преображение, около 1497 г., КБИХМЗ — 231
- Преображение, конец XV — начало XVI в., ЦМиАР — *кат. № 10*; 80—82, 124
- Преображение, 1540-е гг., НГИАМЗ — 171
- Причащение апостолов, сень надвратная, около середины XV в., ГТГ — 150
- Причащение апостолов со сценами жития Богоматери, шитый воздух, 1410—1413 гг., ГИМ — 150
- Пророческий ряд иконостаса, 1425—1427 гг., Троицкий собор Троице-Сергиева монастыря — 197
- Пророческий ряд иконостаса из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, 1497 г., КБИХМЗ — 197
- Пророческий ряд иконостаса из Никольского Гостинопольского монастыря, конец XV — начало XVI в., НГИАМЗ — 197
- Пророческий ряд иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, середина XVI в. — 176, 190
- Пророческий ряд иконостаса из придела Онуфрия Великого и Петра Афонского собора Антониева монастыря, 1560-е гг., НГИАМЗ — 189
- Рама с клеймами сказания о Богоматери Тихвинской, 60-е гг. XVI в., Благовещенский собор Московского Кремля — 121
- Распятие — 49

- Распятие, фреска, 1313 г., Рождественский собор Снетогорского монастыря — 202
- Распятие, конец XIV — начало XV в., ЦМиАР — 12
- Рождество Богоматери, фреска, 1313 г., Рождественский собор Снетогорского монастыря — 223
- Рождество Богоматери. Оборот двусторонней иконы. Вторая четверть XV в. ЦМиАР — *кат. № 2*; 22, 47, 52–55, 223
- Рождество Богоматери, первая половина XV в., Дом-музей П. Д. Корина — 223
- Рождество Богоматери, около 1497 г., КБИХМЗ — 24, 54, 78
- Рождество Богоматери, первая половина XVI в., частное собрание в Москве — 54
- Рождество Богоматери, вторая половина XVI в., СИХМЗ — 133
- Рождество Богоматери, фреска, 1563–1564 гг., Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле — 133
- Рождество Богоматери, конец XVI в., ЦМиАР — 16
- Рождество Богоматери, конец XVI в., ЦМиАР — *кат. № 52*; 42, 222–223
- Рождество Богоматери, фреска, XVI–XVII вв., собор Ступецкого монастыря (Болгария) — 133
- Рождество Богоматери, XVII в., ЦМиАР — 110
- Рождество Богоматери — Симеон Столпник, апостолы Иоанн Богослов и Филипп, двусторонняя таблетка, конец XV в., НГИАМЗ — 54
- Рождество Богоматери с клеймами жития, мастера Паисий и Феодосий, около 1485 г. (не сохранилась) — 132
- Рождество Богоматери с клеймами жития, шитая пелена, 1510 г., ГТГ — 132
- Рождество Богоматери с клеймами жития, середина XVI в., ЦМиАР — 132
- Рождество Богоматери с клеймами жития, третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 25*; 124, 129–135, 136, 139
- Рождество Богоматери с клеймами жития, XVI в., из Рождественского собора Ферапонтова монастыря (местонахождение неизвестно) — 132
- Рождество Иоанна Предтечи, первая треть XVI в., НГИАМЗ — 232
- Рождество Христово, миниатюра, середина XI в., Евангелие апракос, монастырь Дионисиу (cod. 587, fol. 131v) — 124
- Рождество Христово, фреска, 1363 г., ц. Успения на Волотовом поле — 123
- Рождество Христово, конец XV — начало XVI в., ГТГ — 106, 107
- Рождество Христово, конец XV — начало XVI в., коллекция банка Интеза (Амброзиано Венето), Виченца, Галерея в палаццо Леони Монтанари — 123, 203
- Рождество Христово, около 1500 г., ц. Сан Джорджо деи Гречи в Венеции — 124
- Рождество Христово, середина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 23*; 122–124, 136
- Рождество Христово, XVI в., ГРМ — 203
- Рождество Христово, XVII в., ЦМиАР — 124
- Рождество Христово, середина XVII в., ЦМиАР — 92
- Савватий Тверской, до XVIII в. (местонахождение неизвестно) — 121
- Савватий Тверской, надгробная пелена, до XVIII в. (местонахождение неизвестно) — 121
- Савватий Тверской в молении Кресту, вторая четверть — середина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 22*; 13, 119–121, 136
- Савватий Тверской в молении Кресту, чеканный серебряный оклад, 1805 г., ЦМиАР — 121
- Святые и праздники, шитая пелена, 1499 г., СИХМЗ — 228
- Сень Небесная, 1570-е гг. (?), ТОКГ — 192
- Сергий Радонежский, Никола Чудотворец, апостол Иродион и Варлаам Хутынский, с житием Николы, XVI в., ГРМ — 171

- Симеон столпник, Иоанн Богослов, апостол Филипп — Рождество Богоматери, двусторонняя таблетка, конец XV в., НГИИМЗ — 225
- Симеон Столпник, пророк Захария, Иоанн Новгородский, таблетка, первая половина XVI в., ГЭ — 192
- Снятие со креста, 1480–1490-е гг., коллекция банка Интеза (Амброзиано Венто), Виченца, Галерея в палаццо Леони Монтанари — 173
- Собор Богоматери, середина — третья четверть XV в., Дом-музей П. Д. Корина — 228
- Собор двенадцати апостолов, первая половина XV в. (около 1432 г.), НГИИМЗ — 228
- Сошествие во ад — см. Воскресение Христово
- Сошествие Св. Духа, около 1497 г., КБИХМЗ — 231
- Спас в силах — 112, 113, 115
- Спас в силах, Феофан Грек, 1392–1405 гг., Благовещенский собор Московского Кремля — 112, 138
- Спас в силах, Андрей Рублев, 1408–1410-е гг., ГТГ — 113
- Спас в силах, миниатюра, начало XV в., Евангелие, РНБ (Фп. 121) — 138
- Спас в силах, средник т. н. Анисимовского чина, XV в., ГТГ — 139
- Спас в силах, конец XV в., ЦМиАР — 13
- Спас в силах, начало XVI в., ЦМиАР — 15
- Спас в силах, первая треть XVI в., ТОКГ — 113, 139
- Спас в силах, вторая четверть — середина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 20*; 110–115, 139
- Спас в силах, XVI в. из с. Зборово), (местонахождение неизвестно) — 113, 139
- Спас в силах, конец XVI в., ЦМиАР — *кат. № 27*; 137–140
- Спас на троне, конец XV — начало XVI в., ЦМиАР — 15
- Спас на троне, середина XVI в., ЦМиАР — 15
- Спас Нерукотворный, третья четверть XIV в., ЦМиАР — 12
- Спас Нерукотворный, последняя четверть XIV в., ГТГ — 89
- Спас Нерукотворный, 1426–1458 гг. (местонахождение неизвестно) — 59
- Сретение, вторая четверть XV в., ГРМ — 58
- Сретение, середина XV в., Дом-музей П. Д. Корина — 13
- Сретение, около 1497 г., КБИХМЗ — 24, 78
- Страшный суд, начало XVI в., ГТГ — 231
- Сцены (клейма) жития св. Георгия, 1543 г. (?), ГРМ — 171
- Сцены жития Георгия Великомученика — 99
- Сцены жития Николы Чудотворца — 103, 176, 220, 221
- Сцены жития Николы Чудотворца (части кюта), середина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 48*; 39, 176, 208–212, 214
- Сцены жития Николы Чудотворца (часть кюта), вторая половина XVI в., ГЭ — 210
- Сцены из жизни св. Урсулы, серия картин (холст, масло), Карпаччо, XV в., Венецианская академия — 194
- Сцены из Одиссеи Гомера, серия гравюр, Михаэль Вольгемут — 90-е гг. XV в. — 104
- Таблетки из Новгородского Софийского собора, середина XVI в., НГИИМЗ — 123
- Таблетки из Суздальского Рождественского собора, середина — третья четверть XVI в., ВСГМЗ — 123
- Тверской князь Михаил Ярославич и его мать инокия Ксения, XVII в., ЦМиАР — 13
- Тимофей апостол и Иоанн Предтеча, середина — вторая половина XV в., ЦМиАР — *кат. № 54*; 30, 226–229
- Троица Ветхозаветная, XIV в., ВОКМ — 68
- Троица Ветхозаветная, Андрей Рублев, 1411 или 1425–1427 гг., ГТГ — 66, 76

- Троица Ветхозаветная, мастер Паисий, 1484 — 1485 гг., ЦМиАР — *кат. № 6*; 7, 65—68, 74, 77, 78
- Троица Ветхозаветная, XV в., ГММК — 76 79
- Троица Ветхозаветная, конец XV в., СИХМЗ — 77
- Троица Ветхозаветная, конец XV — начало XVI в., ЦМиАР — *кат. № 9*; 23, 75—80, 108
- Троица Ветхозаветная, начало XVI в., ГТГ — 78
- Троица Ветхозаветная, около 1513 г., ЦМиАР — 77 79
- Троица Ветхозаветная, первая треть XVI в., ГТГ — 38 225
- Троица Ветхозаветная, 1530 г., КБИХМЗ — 79
- Троица Ветхозаветная, первая половина XVI в., ГТГ — 79
- Троица Ветхозаветная, середина XVI в., ГТГ — 224
- Троица Ветхозаветная, середина XVI в., ГИМ — 77, 79
- Троица Ветхозаветная, 60-е гг. XVI в., ГТГ — 79, 134, 136
- Троица Ветхозаветная, конец XVI в., ГТГ — 224
- Троица Ветхозаветная, конец XVI в., ЦМиАР — 90, 92, 95
- Троица Ветхозаветная, конец XVI в., ЦМиАР — *кат. № 53*; 42, 223—225
- Троица Ветхозаветная — Богоматерь Одигитрия, двусторонняя таблетка, конец XV в., НГИАМЗ — 77
- Троица Ветхозаветная — Сошествие Св. Духа, двусторонняя таблетка, середина XV в., СИХМЗ — 66, 78
- Троица Ветхозаветная с 12 праздниками, шитый покровец, вторая половина XV в., СИХМЗ — 66
- Усекновение главы Иоанна Предтечи — мученики Прокопий, Никита, Евстафий, таблетка, конец XV в., ГРМ — 227
- Успение, фреска, ранний XV в., Успенский собор г. Звенигорода — 131
- Успение Богоматери (Голубое), конец XV в., ГТГ — 23, 24, 77, 78
- Успение, около 1497 г., ГТГ — 78
- Успение, около 1497 г., КБИХМЗ — 231
- Успение, конец XVI в., ЦМиАР — 68
- Федор Стратилат с клеймами жития, вторая четверть XVI в., ГРМ — 180
- Флор и Власий, вторая половина XV в., частное собрание, Москва — 145
- Флор и Лавр, первая половина XVI в., ЧКМ — 172
- Фрески Благовещенского собора Московского Кремля, 1547—1551 гг. — 176
- Фрески Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле, 1563—1564 гг. — 177
- Фрески собора в монастыре Николая Анапавсас (Греция), 1527 г. — 129
- Фрески ц. Пантанассы, около 1428 г., Мистра — 123
- Фрески ц. Перивлепты, третья четверть XIV в., Мистра — 123
- Фрески ц. Успения, 1465 г., с. Мелетово близ Пскова — 58
- Фрески ц. Успения на Волотовом Поле, 1363 г. — 71
- Фрески ц. Феодора Стратилата, конец XIV в., Новгород — 131
- Фрески (фрагменты) из собора Троицкого Макарьева монастыря, 1654—1655 гг., ЦМиАР, ГТГ, Музей архитектуры имени А. В. Щусева — 13
- Фрески (фрагменты) из собора Чудова монастыря Московского Кремля, 1632—1634 гг., ЦМиАР, ГТГ, Музей архитектуры имени А. В. Щусева — 13
- Фрески (фрагменты) из ц. Рождества Богоматери, вторая четверть XV в., ТОКМ — 20, 58

- Фрески (фрагменты), из ц. Николы с Гребли, первая четверть XV в., ГЭ — 202, 203
- Фрески (фрагменты) из ц. Спаса на Ковалеве, 1380 г. — 18
- Фресковый иконостас (фрагменты) из Благовещенского собора г. Юрьевец, XVIII в., ЦМиАР — 13
- Христос Вседержитель, камей на яшме, XII в. — 14
- Христос Вседержитель, первая половина XIII в., ЦМиАР — 12, 15
- Христос Вседержитель, конец XV в., ТОКГ — 72, 73, 74, 75, 79
- Царские врата, XIII в., монастырь Св. Екатерины на Синае — 71
- Царские врата, вторая половина XIII в., ГТГ — 71, 136
- Царские врата, 1425–1427 гг., СИХМЗ — 70, 150
- Царские врата, конец XV — начало XVI в., ГРМ — 150
- Царские врата, первая треть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 31*; 29, 147–151, 153, 168
- Царские врата, первая половина XVI в., ГИМ — 204
- Царские врата, первая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 36*; 12, 32, 161–163, 165
- Царские врата, середина XVI в., из тверского Саввина монастыря (не сохранились) — 70
- Царские Врата, XVI в., ЦМиАР — 15
- Царские врата (левая створка), вторая половина XV в., ЦМиАР — *кат. № 7*; 68–71, 85, 88, 103,
- Царские врата (медные с золотой наводкой), середина XIV в., ГРМ — 150
- Царские врата (правая створка), третья четверть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 26*; 89, 135–137
- Царские врата со сценами причащения апостолов, ГЭ, ГТГ, ГРМ — 150, 163
- Царские врата, фрагмент с изображением Богоматери, первая половина XVI в., ЦМиАР — *кат. № 17*; 104–106, 108
- Царь Константин, царица Елена и мученица Агафья, середина XVI в., Музей икон Реклингхаузен — 180
- Четырехчастная, первая половина XV в., ГРМ — 77
- Четырехчастная, 1547 г., ГММК — 211, 214
- Четырехчастная, XVI в., собрание Н. А. и С. Н. Воробьевых, Москва — 220, 225
- Сцены чудес св. Мины, миниатюры рукописи, IX–X вв., Британский музей, Лондон (Ог. 6885) — 117
- Чудо Александра Свирского, вторая половина XVI в., ГТГ — 127
- Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре, вторая четверть XVI в., ГТГ — 167
- Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре, Власий и Спиридоний, первая половина XVI в., ГРМ — 153
- Чудо Георгия о змие, фреска, XII в., церковь св. Георгия, в Старой Ладоге — 152
- Чудо Георгия о змие, XIV в., ГТГ — 152
- Чудо Георгия о змие, конец XIV в. — начало XV в., ГРМ — 152
- Чудо Георгия о змие, первая треть XVI в., ЦМиАР — *кат. № 32*; 32, 151–153
- Чудо Георгия о змие, середина XVI в., КМИИ — 153
- Чудо Георгия о змие, XVI в., ГРМ — 106, 107, 114
- Чудо Георгия о змие, оборот иконы Богоматерь Знамение, первая половина XVI в., ГЭ — 153
- Шестичастная с праздниками, конец XIV в., ГТГ — 82



**Указатель соборов, церквей, монастырей**

- Антониев — Николаевский Краснохолмский монастырь — 89, 143, 144
- Благовещенская церковь Соловецкого монастыря — 199
- Благовещенский собор г. Юрьевца — 13
- Благовещенский собор Московского Кремля — 54, 170, 176
- Благовещенский собор г. Сольвычегодска — 199
- Богоматери Казанской церковь в с. Чамерово — 72
- Богоматери Какопетрии церковь на Кипре — 216
- Богоматери Смоленской Новодевичий монастырь — 50
- Богоматери Смоленской церковь в с. Георгиевское — 87, 89
- Богоматери Халкопратийская церковь в Константинополе — 57
- Бориса и Глеба в Плотниках, церковь, Новгород — 191
- Борисоглебский монастырь в Торжке — 56
- Варваринская церковь в Угличе — 80
- Варлаам-Хутынская церковь в Пскове — 176
- Василия Великого церковь в с. Васильевское — 52
- Василия епископа Амасийского церковь в с. Васильевское — 47, 52
- Введения Богоматери во храм церковь в Микулине — 55
- Власия (?) церковь в Новгороде — 154
- Вознесенская (Большое Вознесение) церковь в Пскове — 218
- Вознесенская церковь в с. Новокотово — 143
- Вознесенский Оршин монастырь — 27, 120, 127, 128
- Вознесенский собор монастыря Дечаны — 51, 227
- Воскресенская церковь в Микулине — 55
- Воскресенская (позднее Казанская), церковь в с. Карельское Сельцо — 110, 169
- Воскресенский Горицкий монастырь — 117, 198
- Воскресенский собор г. Волоколамска — 132
- Воскресенский собор г. Кашина — 22
- Выгорецкий старообрядческий монастырь — 16
- Георгиевская церковь в с. Юковичи — 155
- Георгиевская церковь в Калуге — 179
- Георгиевская церковь в Коломенском — 127
- Георгиевская церковь в с. Хотеново — 170, 179
- Георгиевский собор монастыря Старо Нагоричино — 227
- Григория церковь в Хутынском монастыре — 127
- Гуслицкий монастырь — 206
- Двенадцати апостолов церковь в Новгороде — 227
- Димитрия церковь (базилика) в Фессалониках — 57
- Дмитровская церковь на погосте в Кострицкой волости — 148
- Дионисию, монастырь на Афоне — 124
- Дмитровский монастырь в Твери — 68
- Духовская церковь в Ламском погосте — 72
- Екатерины монастырь на Синае — 27
- Зачатия Иоанна Предтечи церковь в новгородском Десятинном монастыре — 144
- Зачатия Иоанна Предтечи церковь в с. Котово (Новокотово) — 143
- Зачатия Иоанна Предтечи церковь на Городище близ Коломны — 144

- Знаменская церковь в Савватиевском монастыре — 120, 125, 127, 128
- Зосимова пустынь — 120
- Ильинская церковь в Угличе — 80
- Ильинская церковь в Переславле-Залеском — 221
- Казанская (ранее Воскресенская) церковь в с. Карельское Сельцо — 110, 169
- Каллистрата монастырь близ Иерусалима — 131
- Кириллов монастырь близ Новгорода — 158
- Козмодемьянская церковь на Козмодемьяне улице в Новгороде — 167
- Козмодемьянская церковь на Холопьем улице в Новгороде — 167
- Козмодемьянская церковь в Ростове — 49
- Корнилиев-Комельский монастырь — 120
- Крестовоздвиженская церковь в Угличе — 80
- Лазаревская церковь в Кожевниках, Новгород — 189
- Луке евангелисту церковь в Новгороде — 229
- Машезерский монастырь — 49
- Мины, Виктора и Викентия церковь в Твери — 117
- Михайло-Архангельский монастырь близ устья Северной Двины — 163
- Муромский монастырь на Онежском озере — 154
- Нектарьева пустынь — 120
- Николая Анапавсас монастырь в Метеорах (Греция) — 129
- Николаевский Клобуков монастырь — 90
- Николо-Дворищенский собор в Новгороде — 140, 199
- Николо-Жабнинский монастырь — 93
- Николо-Песношский монастырь — 91, 115
- Николы «со Усохи» церковь в Пскове — 211, 214
- Никольская трапезная церковь в Отенском монастыре — 174
- Никольская трапезная церковь в Сырковой пустыни — 174
- Никольская церковь в г. Твери — 22
- Никольская церковь в Любятове — 216
- Никольская церковь в Савватиевском монастыре — 120, 127
- Никольская церковь на Гребле в Пскове — 202, 203
- Никольский Гостинопольский монастырь — 154, 197
- Никольский Клобуков монастырь — 160
- Никольский собор г. Калязина — 93, 95, 101
- Никольский собор г. Микулина — 22, 47
- Никольский собор Гостинопольского монастыря — 203
- Одигитрии церковь в Пече — 216
- Параскевы Пятницы церковь на Торгу в Новгороде — 179
- Петра митрополита церковь в Новгороде — 206
- Петропавловская церковь в Кожевниках, Новгород — 170, 177, 180, 184, 187, 189
- Петропавловская церковь в Никольском Белом монастыре — 187, 189
- Петропавловская церковь на Кунине, Новгород — 189
- Петропавловская церковь на Славне, Новгород — 187, 189
- Петропавловский монастырь на Синичьей горе, Новгород — 189
- Покрова в Филях церковь, Москва — 17
- Покровский (Троицкий) собор Александровской Слободы — 15, 79
- Покровский Глушицкий монастырь — 107
- Покровский монастырь в Суздале — 183
- Покровский старообрядческий собор на Рогожском кладбище в Москве — 78, 216
- Преображенская церковь Кирилло-Белозерского монастыря — 199

- Преображенский собор Мирожского монастыря — 201
- Преображенский собор Спасо-Евфимиева монастыря — 16, 51
- Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле — 117, 133, 177
- Преображенский Соловецкий монастырь — 115
- Пятницкий монастырь в Дмитрове — 92
- Ризоположения церковь в с. Бородава близ Ферапонтова монастыря — 24, 91
- Рождества Богоматери церковь в с. Городня — 20, 58
- Рождества Богоматери церковь в Твери — 69
- Рождества Богоматери церковь на Исаевце, в б. селе близ Твери — 130, 140
- Рождества на Кладбище церковь в Новгороде — 114
- Рождества Христова церковь в Калязине — 92
- Рождественский Антониев монастырь — 170, 176, 177, 184, 210
- Рождественский Лужецкий монастырь — 16
- Рождественский монастырь в Торжке — 55
- Рождественский Пафнутиев-Боровский монастырь — 16
- Рождественский собор Саввино-Сторожевского монастыря — 131
- Рождественский собор Снеогогорского монастыря — 133
- Рождественский собор Ферапонтова монастыря — 91, 183, 184
- Савво-Вишерский монастырь — 21, 120
- Сан Джорджо деи Гречи, церковь в Венеции — 117
- Сан Марко, собор г. Венеции — 133
- Сан Никола, собор г. Бари — 220
- Санта Прасседе, церковь в Риме — 57
- Смоленской Богоматери Новодевичий монастырь — 94
- Смоленской Богоматери церковь «под колокола» в Иосифо-Волоколамском монастыре — 67
- Софийский собор г. Новгорода — 28, 156, 157, 165, 174, 187, 190, 191, 206, 228
- Спас на Бору, церковь в Московском Кремле — 77
- Спасо-Андроников монастырь — 11,
- Спасо-Преображенский монастырь на Нередице близ Новгорода — 13, 170
- Спасо-Преображенский собор г. Твери — 13
- Спасский собор Андроникова монастыря — 16
- Сретенская церковь в Твери — 63
- Сретенский Савватиевский монастырь — 27, 125, 128
- Сретенский собор Савватиевского монастыря — 119
- Сретенско-Владимирский собор Сырковой пустыни — 174, 177
- Сретенско-Владимирский монастырь (Сыркова пустынь) — 174, 177
- Ставроникита, монастырь на Афоне — 50
- Ступецкий монастырь (Болгария) — 133
- Сыркова пустынь — см. Сретенско-Владимирский монастырь
- Троице-Сергиев монастырь — 47, 52, 77, 78, 106, 197, 227
- Троицкая (Белой Троицы) церковь в Твери — 78, 85, 134
- Троицкая Николопесоцкая церковь в Угличе — 76
- Троицкая трапезная церковь в Спасо-Нередицком монастыре — 170
- Троицкая трапезная церковь Колмова монастыря — 232
- Троицкая церковь в Свяжске — 198
- Троицкая церковь в Троицкой Дивногорской пустыни — 75
- Троицкий Афанасьев (Холопий) монастырь — 83, 86

- Троицкий Макарьев Калязин монастырь — 13, 16, 25, 79, 85, 87, 90, 93
- Троицкий монастырь в Угличе — 75
- Троицкий монастырь на р. Мсте — 59
- Троицкий собор Ипатьевского монастыря — 221
- Троицкий собор Макарьева Калязина монастыря — 90, 95
- Троицкий Стефано-Махрицкий монастырь — 16, 35, 79
- Тутонский монастырь — 120
- Успение с Пароменья, церковь в Пскове — 218
- Успенско-Покровская церковь в Москве — 114, 154
- Успенская церковь в с. Чернецкое — 72
- Успенская церковь в с. Мелетово близ Пскова — 58, 117
- Успенская церковь в с. Кондопога — 154
- Успенская церковь в Спасо-Каменном монастыре — 127
- Успенская церковь на Апухтинке в Москве — 12
- Успенский Иосифо-Волоколамский монастырь — 16, 21, 65, 67, 85, 87, 132
- Успенский Киево-Печерский монастырь — 192
- Успенский Ламский монастырь — 72, 83
- Успенский монастырь в Тихвине — 181, 232
- Успенский Отроч монастырь — 68, 71, 85
- Успенский Псково-Печерский монастырь — 210
- Успенский Симонов монастырь — 74
- Успенский собор г. Владимира — 60
- Успенский собор г. Дмитрова — 15, 91, 92
- Успенский собор г. Звенигорода — 131
- Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря — 12, 24, 78, 183, 197, 230
- Успенский собор Колмова монастыря — 232
- Успенский собор монастыря Трескавац — 227
- Успенский собор Московского Кремля — 60, 131, 157, 183, 205, 206
- Успенский собор Свяжского монастыря — 117, 198
- Успенский собор Протата в Карее на Афоне — 58
- Федоровский монастырь в Твери — 22
- Феодора Стратилата церковь в Новгороде — 132, 180
- Хиландарский Введенский монастырь на Афоне — 49, 192
- Чуда архангела Михаила собор в Московском Кремле — 13, 62
- Яковлевская церковь на Добрыне улице в Новгороде — 167
- Яковлевская церковь на Яковлевой улице в Новгороде — 167

## Указатель географических названий

- Александров, город — 16, 35, 77
- Александрова Слобода — 15, 77
- Аравия — 166
- Архангельск, город — 163
- Архангельская область — 11, 163
- Афины, город — 18
- Афон, полуостров, монашеская республика — 22, 133, 192
- Бари, город — 220
- Бежецк, город — 86, 87
- Бежецкая новгородская пятина — 26, 59, 110, 148
- Бежецкий Верх — 26, 83, 87, 89, 96, 108
- Бежичи (ист.), город — 82, 87
- Белое озеро — 3
- Белозерье — 83, 86, 172

- Бережная Дуброва, село в Архангельской области — 158
- Берлин, город — 18
- Бор, село в Ленинградской области — 168, 210
- Боровичи, город — 147, 148, 176
- Бородава, село в Вологодской области — 24
- Будапешт, город — 18
- Бухарест, город — 18
- Быстрокурье, село в Архангельской области — 168
- Варшава, город — 18
- Васильевское, село близ Старицы — 22, 47, 52, 94
- Венеция, город — 133
- Вертязин, город — 20
- Верхнее Поволжье — 15, 114, 134, 169, 172
- Весь Егонская (стар.), село на р. Мологе — 72, 80, 82
- Весьегонск, город — 72, 79
- Владимир, город — 15, 19, 205
- Владимирская область — 11
- Волга, река — 20, 79, 80, 100, 106, 172
- Волгоград, город — 18
- Воробьево, село в Карелии — 158
- Вышний Волочек, город — 137
- Гавшинка, село близ Ярославля — 12
- Генуя, город — 18, 103
- Георгиевское, село в Тверской области — 87, 89, 100, 135, 136, 137
- Григорково, село в Тверской области — 82
- Гуменец, село близ Ростова — 106
- Деревская новгородская пятина — 59, 110
- Дивная Гора, село близ Углича — 23, 75
- Дмитров, город — 15, 95, 184
- Дрюцкое, село в Тверской области — 94, 108
- Жабня, река — 93, 95
- Зарайск, город — 15
- Зборово, село в Тверской губернии — 113, 139
- Зубцов, город — 20
- Иерусалим, город — 105, 120, 127, 131
- Ильинское, село в Тверской области — 104
- Исаевец, село близ Твери — 130, 140
- Калязин, город — 20, 92, 93, 101, 103
- Каргачь погост — 88
- Каргополь — 158, 163, 170, 172
- Каргополье — 35
- Карелия — 165
- Карельское Сельцо, село в Тверской области — 59, 110, 111, 114, 169, 172
- Кашин, город — 20
- Кижы, погост в Карелии — 216, 217
- Кинерма, деревня в Карелии — 165
- Кипр, остров — 216
- Кожский погост в Архангельской области — 179
- Коломна, город — 170, 216
- Константинополь, город — 22, 49, 205
- Корсунь (ист.), город — 157
- Кострицкая волость — 148
- Кострицы, село близ г. Боровичи — 148, 153, 163
- Кострицы, усадьба близ г. Боровичи — 148
- Кострома, город — 221
- Костромская область — 11
- Краков, город — 18
- Кривое, село в Архангельской области — 136
- Крит, остров — 23, 117
- Кснятин, город — 20
- Кукасово, деревня в Заонежье — 153
- Ламский погост близ Весьегонска — 72
- Латвия — 145
- Литва, княжество — 23

- Лихославль, город — 106
- Локотцы, село в Тверской области — 104
- Луга, река — 163
- Любонь, село в Новгородской области — 86
- Любятково, село близ Пскова — 216, 217
- Лядинский погост, село в Архангельской области — 152, 163
- Малая Азия — 166
- Манихино, село в Ленинградской области — 152
- Марково, село близ Ростова — 136
- Машеозеро, озеро — 158
- Мелетово, село в Псковской области — 214, 221
- Мелеча, река — 87, 100
- Метеоры, местность — 129
- Микулин, город — 20, 22, 47, 53, 55
- Млево, село в Тверской области — 26, 59, 110, 114
- Могоча, река — 89
- Молога, река — 72, 80, 82, 83, 100
- Москва, город — 15, 17, 19, 26, 77, 83, 87, 94, 131, 133, 136, 157, 160, 170, 174, 179, 181, 183, 184, 188, 205
- Московская область — 11
- Мста, река — 59, 62, 110, 148
- Мстино, озеро — 172
- Муром, город — 15, 19
- Нарва (ист. Ругодив) — 193
- Нарова, река — 193
- Ненокса, село в Архангельской области — 216
- Нерль, река — 13
- Нижегородская (б. Горьковская) область — 11
- Нижнее Пошехонье — 172
- Нижний Новгород, город — 210
- Новгород, город — 16, 19, 26, 28, 29, 62, 83, 86, 87, 89, 114, 145, 148, 151, 157, 163, 172, 174, 176, 179, 181, 230, 231, 183, 187, 188, 232
- Новгородская область — 11
- Новококотово (Котово), село в Тверской области — 142, 143
- Новосибирск, город — 18
- Ободово, село в Тверской области — 23, 55
- Обонежье — 16, 153
- Озерово — село в Ленинградской области — 86, 88
- Озёры, село в Псковской области — 214
- Онега, река — 158,
- Онежское озеро — 154
- Опоки, город — 20
- Опочка, город — 203
- Орша, река — 120, 126
- Осень, река — 87, 89, 100
- Осло, город — 179, 181
- Островки, имение в Тверской губернии — 12, 161
- Палестина, область древней Иудеи — 49
- Париж, город — 18, 77
- Пасмурово, село в Вологодской области — 180
- Переславль-Залесский, город — 15, 19, 221
- Пирозеро, село в Карелии — 49
- Подвинье — 16
- Полоцк, город — 194
- Поля, село в Карелии — 165
- Поморье — 16
- Поречье, село в Тверской области — 95, 100
- Псков, город — 16, 19, 171, 172, 174, 176, 179, 203, 206, 207, 210, 211
- Пулозеро, деревня в Карелии — 165
- Ракомо, село в Новгородской области — 232
- Рига, город — 13, 145
- Рим, город — 166
- Родос, остров — 49
- Ростов, город — 12, 15, 19, 26, 83, 106

- Ругодив (ист.), город — 193  
 Рязань, город — 15, 17, 19, 180  
 Санкт-Петербург, город — 17  
 Свирь, река — 114  
 Северная Двина, река — 163  
 Северо-Восточная Русь — 59  
 Северо-Западная Русь — 172, 176, 183  
 Сергиев Посад — 17  
 Сиракузы, город — 117  
 Смоленск, город — 49, 94  
 Сольвычегодск, город — 170  
 Спасо-Георгиевский Млевский погост — 59, 62  
 Средняя Русь — 17  
 Старая Ладога, город — 152, 158  
 Старица, город — 20  
 Суздаль, город — 15, 26  
 Тверская (б. Калининская) область — 11  
 Тверца, река — 59  
 Тверь, город — 15, 17, 19, 20, 21, 22, 79, 83, 87, 106, 107, 114, 136, 137, 140, 160, 172, 181  
 Типица, деревня на Онежском полуострове — 153  
 Тихвин — 170  
 Торжок, город — 23, 55, 56, 140  
 Углич, город — 75, 79, 80, 106  
 Флоренция, город — 18  
 Холм, город — 20  
 Хотеново, село в Архангельской области — 170, 179  
 Чамерово, село в Тверской области — 72, 80  
 Череповец, город — 172  
 Чернокулово, село на Нерли — 13, 15  
 Шексна, река — 172, 180  
 Юковичи, село в Ленинградской области — 114, 115, 154, 160  
 Ямкино, село в Московской области — 136  
 Ярославль, город — 12, 19

## Указатель имен исторических лиц

(до 1900 г.; авторы — до 1700 г.)

- А. Б. (монограмма), чеканщик — 121  
 Аарон, пономарь — 156  
 Аарон, художник — 154  
 Авраам Степанович, новгородский посадник — 59  
 Аграфена (в иночестве Анна), микулинская княгиня — 52  
 Александр Свирский, основатель Свирского монастыря — 155  
 Алексей Михайлович, царь — 89  
 Алексей, митрополит Московский — 205  
 Анастасия Овинова — 192  
 Андреев Панфил Третьяк, художник — 189  
 Андрей Рублев, художник — 11, 16, 18  
 Андрей Тверитянин, священник — 80  
 Анна, волоцкая княгиня — 132  
 Анна, царица — 194  
 Антоний, основатель Антониева — Николаевского монастыря — 89  
 Арсений, архимандрит — 178  
 Арсений, епископ Тверской — 120  
 Арсений Коневский, основатель Коневского монастыря — 51  
 Афанасий, иеромонах — 155  
 Богданов Аким, пробирный мастер — 121  
 Борис Александрович, тверской князь — 23, 25, 93  
 Борис Андреевич, микулинский князь — 52

- Борис Годунов, царь — 16, 140
- Варсонофий Тверской, основатель Вишерского монастыря — 120
- Василий III, великий князь — 15, 58, 194
- Василий Андреевич, микулинский князь — 52
- Василий Васильевич, великий князь — 59
- Василий Поликарпов, владелец с. Васильевское — 47, 53
- Вассиан, епископ Тверской — 24
- Вассиан, художник — 67
- Владимир, киевский князь — 157
- Владимир, художник — 67, 132
- Вольгемут Михаэль, гравер — 104
- Воронцов Михаил — 25, 90, 93
- Вячеслав, великий князь — 58
- Гребеншиков А. П., купец — 145
- Даниил Борисович, нижегородский князь — 24, 59
- Дионисий, художник — 16, 18, 24, 67, 131, 183, 206
- Дмитрий Иванович, удельный князь — 15, 25, 90, 91, 93, 94, 103
- Досифей, инок Савватиевского монастыря — 127
- Досифей, художник — 67
- Дюрер Альбрехт, художник — 104
- Евсевий Александрийский, писатель — 170
- Евфимий, архиепископ Новгородский — 59, 156
- Евфросим, инок Савватиевского монастыря — 120, 127
- Евфросиния, инокиня, дочь микулинского князя — 54
- Епифаний, епископ Кипрский, писатель — 170
- Епифаний, инок Каллистратова монастыря, писатель — 131, 132
- Замыцкий Алексей Иванович, стряпчий — 89
- Зиновий Отенский — 193
- Зосима, основатель Зосимовой пустыни — 120
- Иаков Коккинобафский, автор Гомиллий — 133
- Иван III, великий князь — 83, 228, 229
- Иван IV (Грозный), царь — 16, 20, 53, 157, 192, 194
- Иван Калита, великий князь — 205
- Иван Михайлович Шуйский, князь — 192
- Иван, сын нижегородского князя Даниила Борисовича — 24, 59
- Иван, сын царя Ивана IV — 52
- Иоанн (Илья), архиепископ Новгородский — 191
- Иоанн Дамаскин, гимнограф — 183
- Иоанн, новгородский священник — 232
- Иоасаф, епископ Ростовский — 24
- Иоасаф, игумен Троицкого Калязина монастыря — 86, 87
- Иона Сысоевич, митрополит Ростовский — 75
- Иосиф Волоцкий, основатель Иосифо-Волоцкого монастыря — 24, 67, 120
- Исайя, игумен — 174, 177
- Карп Золотарев, художник — 17
- Карпаччо Витторио, художник — 104
- Кирилл Белозерский, основатель Кирилло-Белозерского монастыря — 83
- Кирилл Уланов, художник — 17
- Корнилий, основатель Богородичного Кормельского монастыря — 120
- Ксения, княгиня — 192
- Ксенофонт, основатель Тутонского монастыря — 120
- Ларион Леонтьев, художник — 133
- Лжедмитрий I, царь — 20
- Лихачев Н. П., коллекционер — 179
- Макарий, митрополит Московский — 39, 168, 193, 232
- Макарий, основатель Троицкого Калязина монастыря — 90, 93
- Максим Грек, инок, писатель — 133



- Максим, митрополит Владимирский — 205  
 Мария, великая княгиня — 205  
 Нектарий Тверской, основатель Нектарьевой пустыни — 120  
 Нелединские-Мелецкие, дворянский род — 144  
 Никита, епископ Новгородский — 192  
 Никон, патриарх — 16  
 Нифонт, игумен Иосифо-Волоцкого монастыря — 87  
 Паисий, художник — 22, 23, 25, 65, 67, 132  
 Парфений, инок Савватиевского монастыря — 127  
 Пасхалий I, папа Римский — 57  
 Пахомий Серб (Логофет), писатель — 191  
 Петр, митрополит Московский — 205  
 Пимен, архиепископ Новгородский — 193, 194  
 Плещеевы, боярский род — 130, 140  
 Постников Н. М., коллекционер — 163  
 Рябушинский С. П., коллекционер — 163, 179  
 Савва, архиепископ Сербский — 49  
 Савва Тверской, основатель Вишерского монастыря — 120  
 Савватий Тверской (Оршинский), основатель Савватиевой пустыни — 120  
 Савелий, заказчик иконы — 59  
 Сафонов Н. М., иконописец — 65  
 Семен Спиридонов, художник — 17  
 Семион Яковлев, художник — 174  
 Серапион I, архиепископ Новгородский — 232  
 Серапион II (Курцов), архиепископ Новгородский — 174  
 Сергей Александрович, великий князь — 62  
 Симеон Гордый, великий князь — 205, 228, 229  
 София Палеолог, великая княгиня — 205  
 Сырков Федор Дмитриев, новгородский гость — 174  
 Тамерлан (Тимур, Темир-Аксак), эмир, полководец — 60  
 Тенишева М. К., коллекционер — 154  
 Тихон, епископ Ростовский — 24  
 Третьяк Никитин, художник — 133  
 Федор Борисович, волоцкий князь — 132  
 Федор Зубов, художник — 17  
 Федор Никитин, художник — 133  
 Феодорит, ярославский князь — 86  
 Феодосий, архиепископ Новгородский — 192  
 Феодосий, художник — 16, 132  
 Феофан Грек, художник — 18  
 Фотий, митрополит Московский — 205  
 Ширинский-Шихматов А. А., коллекционер — 12, 62, 161  
 Эммануил Ламбардос, художник — 117  
 Юрий Васильевич, великий князь — 91

## Указатель имен реставраторов

- Акимова В. А. — 145  
 Баруздин М. П. — 14  
 Бетина Н. И. — 90, 108  
 Брягин В. Е. — 14, 63, 69, 107, 148  
 Брягина И. Е. — 14, 65, 125, 212, 215, 222  
 Ватагина И. В. — 14, 65, 119, 125, 169  
 Вернер Е. Б. — 196  
 Веселовская А. С. — 14, 154  
 Гребенюк Т. Е. — 14, 152, 224  
 Гурьянов В. П. — 161, 163  
 Егорова М. В. — 14, 47, 111, 141, 159, 204, 219  
 Еремин Б. П. — 14, 94

- Жаренков Г. В. — 178  
 Каширин П. А. — 137  
 Каширина И. В. — 137  
 Кириков А. В. — 14, 56, 72, 76, 80, 83, 87, 93, 96, 101, 104, 130, 143, 165, 178  
 Кириков В. О. — 14  
 Киселев А. А. — 111  
 Кулакова Г. П. — 90  
 Овчинникова Л. Н. — 14  
 Ратников С. Н. — 14, 60  
 Терентьев А. С. — 90  
 Тихомирова К. Г. — 14, 47, 53, 63, 65, 108, 148, 200, 208  
 Финогенова Ю. С. — 104, 155, 228  
 Чугреева Н. Н. — 111

## Список сокращений

- |         |   |        |   |
|---------|---|--------|---|
| АЕ      | — Археографический ежегодник  | ГРМ    | — Государственный Русский музей   |
| АМИИ    | — Архангельский областной музей изобразительных искусств                        | ГТГ    | — Государственная Третьяковская галерея   |
| БАН     | — Библиотека Академии наук  | ГЭ     | — Государственный Эрмитаж   |
| ВВ      | — Византийский временник  | ДИ     | — Древнерусское искусство   |
| ВОКМ    | — Вологодский областной краеведческий музей                                     | ДКМ    | — Дмитровский краеведческий музей-заповедник  |
| ВПНРК   | — Всесоюзный производственный научно-реставрационный комбинат                   | ИХКС   | — Институт христианской культуры средневековья  |
| ВСГМЗ   | — Владимиро-Суздальский государственный музей-заповедник                        | КБИХМЗ | — Кирилло-Белозерский историко-художественный и архитектурный музей-заповедник          |
| ВЦНИЛКР | — см. ГосНИИР   | КГИАМЗ | — Костромской государственной объединенной историко-архитектурной музей-заповедник      |
| ГАТО    | — Государственный архив Тверской области  | КМИИ   | — Музей изобразительного искусства Карелии  |
| ГИМ     | — Государственный Исторический музей  | ЛГУ    | — Ленинградский государственный университет   |
| ГМЗРК   | — Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»                          | МАО    | — Московское археологическое общество   |
| ГМИИ    | — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина            | МиАР   | — см. ЦМиАР   |
| ГММК    | — Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»      | МИТ    | — Музей искусств Татарстана   |
| ГОП     | — Государственная Оружейная палата  | НГИАМЗ | — Новгородский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник |
| ГосНИИР | — Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ранее ВЦНИЛКР) | НИАМЗ  | — Нижегородский историко-архитектурный музей-заповедник                                 |

НИС	— Новгородский исторический сборник	ТОДРЛ	— Труды Отдела древнерусской литературы
НХМ	— Нижегородский художественный музей	ТОКГ	— Тверская областная картинная галерея
ПГИАХМЗ	— Псковский государственный историко-архитектурный художественный музей-заповедник	ЦГИА	— Центральный государственный исторический архив СССР
ПКНО	— Памятники культуры: Новые открытия	ЦМиАР	— Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева
ПСРЛ	— Полное собрание русских летописей	ЧКМ	— Череповецкий краеведческий музей
РГБ	— Российская Государственная библиотека	ЧОИДР	— Чтения в Обществе истории и древностей российских
РНБ	— Российская Национальная библиотека	ЧОЛДП	— Чтения в Московском обществе любителей духовного просвещения
СА	— Советская археология	ЯРИАХМЗ	— Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
СИ	— Советское искусствознание		
СИХМЗ	— Сергиевпосадский историко-художественный музей-заповедник		
СИХМ	— Сольвычегодский историко-художественный музей		
СХГ	— Смоленская художественная галерея	Cah. Arch.	— Cahiers Archéologiques
		DOP	— Dumbarton Oaks Papers

# ANDREY RUBLEV CENTRAL MUSEUM OF ANCIENT RUSSIAN CULTURE AND ART

COLLECTION CATALOGUE

THE ICONS SERIES

ISSUE 1

ICONS OF TVER, NOVGOROD AND PSKOV

15th–16th CENTURIES

Compiled by L. M. Evseeva and V. M. Sorokaty

Edited by G. V. Popov

Reviewed by E. S. Smirnova and I. A. Kochetkov

## SUMMARY

L. M. EVSEEVA

Old Russian Paintings in the Andrey Rublev Museum: A History of the Collection and of Its Study

The Andrey Rublev Museum was opened for the public in 1960 — the same year that was proclaimed by UNESCO the Year of Andrey Rublev in homage to the great Russian artist. The museum was housed in what used to be the premises of the former Spaso-Andronikov Monastery where Rublev had lived as a monk. Prior to the opening of the museum, renovations had been made in the buildings, and the museum's collection had been started.

The bulk of the icon collection was built up in the 1950's–70's. The early acquisitions were individual items from provincial museums. The cornerstone of the collection consisted of more than 1000 works found by the museum's expeditions in various oblasts (autonomous provinces) of Russia, including those centred on Moscow, Kalinin (presently Tver), Novgorod, Kostroma, Gorky (presently Nizhny Novgorod), Vladimir and Archangel.

A special acquisition to the collection was 60 old icons sent from the Leningrad Museum of History of Religion and Atheism where they had been moved from the churches and Old Believer's meeting-houses closed down in the 1930's. Among those icons were the unique «Holy Face» dating back to the third quarter of the fourteenth century, and the late fourteenth-early fifteenth century «Crucifixion».

The oldest Russian icon in the collection, «Christ Pantocrator» produced in Yaroslavl or Rostov in the first half of the thirteenth century, is a gift from Moscow artist Vasilii Sitnikov. The fifteenth-century Rostov icon with Christ in Majesty was donated by Yuri Repin of Moscow. The art collector Georgi Kostaki gave the museum over 50 icons dating from the sixteenth through the eighteenth century, two fragments of a 1199 fresco from the Spas na Nereditse Church near Novgorod, as well as some embroidered liturgical cloths. Other notable contributions were made by the painter Nikolai Romadin, art collector Dimitri Apatzidis of Moscow, and from some church communities; for example, the Old Believers in Riga sent in several valuable icons including a rare mid-fifteenth-century Greek icon with the Virgin Hodegetria.

The collection also comprises a number of icons purchased from individual owners; among them are Rostov paintings of the fifteenth-sixteenth centuries, the graveside icon of Saint Sabbatius of Tver (of Orsha) dating from the middle to the third quarter of the sixteenth century, with a picture of the monastery founded by the saint and events of his life (*cat. no. 24*), and the Novgorodian miniature of the first third of the sixteenth century (*cat. no. 54*).

Quite a few valuable works were obtained through the USSR governmental organisations, particularly the KGB, the Ministry of Internal Affairs, and the Customs. They included such true rarities as the

late-seventeenth-century icon from the treasury of the Spassky Cathedral in Tver, picturing Prince Mikhail Iaroslavich of Tver with his mother Xenia, and the small mid-sixteenth-century ceil icon with Saint Sabbatius of Tver worshipping the Cross (*cat. no. 22*).

Other additions to the collection provided by governmental organisations included fragments of wall paintings from cathedrals that had been pulled down during the 1920's–30's, namely, frescoes of 1633–34 from the Monastery of the Miracle of Archangel Michael at Chone in the Moscow Kremlin, and frescoes of 1654–55 from the Abbot Macarius's Monastery of the Trinity at Kalyazin. There were also 45 very large fragments of eighteenth-century fresco iconostasis of the Annunciation Cathedral at Yur'evts erected in 1700. In 1950, the cathedral was pulled down, in accordance with a scheme devised by the authorities to submerge the town.

At present, the museum's collection comprises over 4000 icons dating from the thirteenth through the twentieth century; about 100 mural fragments dating from the twelfth through eighteenth century; and about 3000 works of the applied arts, the latter group including an eleventh-century Byzantine icon of embossed silver with the Virgin and Child, a twelfth-century jasper cameo with Christ Pantocrator, and an embroidered epigonation (a rhomboidal piece of cloth worn as a part of the priest's garb) donated to the Spaso-Andronikov Monastery in 1439. The museum also has a collection of about 1000 early printed books and several manuscripts dating back to the fourteenth–sixteenth centuries.

Although the museum's collection of Russian icons is smaller than those of such «old» museums as the Tretyakov Gallery and the State Russian Museum, it has a clear advantage in that there is documentary evidence in regard to most of its items.

The bulk of the collection consists of icons from centres in Russia's heartland, such as Moscow, Tver, Rostov, Vladimir, Suzdal, Pereslavl'-Zalesski, Ryazan, Murom, as well as from towns located along the upper Volga, and from various lesser-known provincial places.

Exceedingly valuable is the collection of Tver icons dating from the fifteenth–sixteenth centuries (*cat. nos. 1–27*). The Rostov and Yaroslavl paintings cover a longer period of the thirteenth through the sixteenth century. The numerous and diverse Moscow icons dating from the fifteenth to the seventeenth century were produced in such major workshops of that time as Dionisy's (the late fifteenth — the early sixteenth century) and his son Theodosius, the Tsar's Workshops of Ivan the Terrible and Boris Godunov, the workshops of the Kremlin Armoury, and the Patriarch's Workshops.

Although the icons from Novgorod and Pskov are fewer and somewhat less important, they provide an insight into history of these icon-painting centres (*cat. nos. 28–54*).

The regions east of the Volga River are represented both by individual works and groups of icons whose origin, too, can be accurately established. The museum has only a few paintings from the North of Russia including regions located around Lake Onega (Zaonezhye), along the North Dvina River (Podvinye), and along the North Sea shore (Pomorje); they date back to the sixteenth–seventeenth centuries. There is also a collection of eighteenth-to-twentieth-century icons, in which especially interesting are icons of Old Believers.

As the museum's collection, like any other collection of Old Russian art, comprises solely anonymous works, the main goal of the Catalogue is dating and ascription. Thus all the works in the collection have been classified according to time and place of production. The Catalogue will include several issues. It is expected that after this first issue the following editions will appear: «Moscow Icons of the 14th–16th Centuries», «Icons from Icon-Painting Centres in Russia's Heartland: Rostov, Yaroslavl, Pereslavl'-Zalesski, Murom, Ryazan. 13th–16th Centuries», «Iconostasis from the Transfiguration Cathedral of the Spaso-Euthemius Monastery. 1660's», «Iconostasis from the Virgin's Mercy Church at Fili», and «Icons of the 17th century».

A special issue will deal with the fragments of wall paintings from the museum's collection.

L. M. EVSEEVA  
Tver Icons of the 15th–16th Centuries

Located along the upper Volga River, the city of Tver was, for over 250 years, the capital of a large independent principality. During the fourteenth and the fifteenth centuries Tver vied with Moscow for

the position of the capital of all Russian lands. The political battle was won by Moscow, who eventually annexed the principality of Tver in 1485.

Over centuries Tver was ravaged and devastated, which resulted in massive destruction of the local art. At present, there exist about 90 Tver icons dating back to the thirteenth through the sixteenth centuries, 30 of which are in the museum's collection.

The most important Tver paintings in the museum's collection are the early-fifteenth-century icons representing the main trend of the period in which art flourished in Tver. Two of them are bilateral icons on poles, produced for the cathedral at Mikulin (*cat. no. 1, 2*). Both of them repeat earlier Byzantine works. «The Virgin» and «John the Precursor» (*cat. no. 3*) are part of the Deesis with half — length figures from a monastery church at Torzhok. In these icons, the Palaeologan and the local traditions are intricately interwoven, producing one original style.

Greek impact upon Tver art survived till the fourth quarter of the fifteenth century. At that time, under the last Prince of Tver, a refined, courtly style was cultivated. This trend is represented by the Deesis icon with a half — length figure of Saint Paul (*cat. no. 8*) and «The Trinity (after the Old Testament)» (*cat. no. 9*), both produced in the late fifteenth century.

Another, different trend that evolved during the fifteenth and the sixteenth centuries reflected the taste of the townsfolk. Artists of that style inclined towards the archaic, as can be seen in the second-half-sixteenth-century painting with the Evangelists on the Royal Doors from the Otroch Monastery in Tver (*cat. no. 7*) and in the first-third-sixteenth-century «Paraskeva Pyatnitsa with Scenes from Her Life» from a church in the village of Porechye (*cat. no. 15*).

In the course of the fifteenth and the sixteenth centuries Tver art experienced a strong Moscow influence. This can be felt in the mid-fifteenth-century icon with Saint Nicholas the Miracle-Worker (*cat. no. 5*), in the works of Paisy (*cat. no. 6*) and the author of the late-fifteenth — early-sixteenth-century «Transfiguration» (*cat. no. 10*), as well as in the icons of the artists who in the 1520's produced for the Macarius's Monastery of the Trinity «John the Precursor» and «Saint George» (*cat. no. 13*), and «The Virgin Hodegetria» (*cat. no. 14*). The use of the Moscow pattern accounts for the originality of «The Virgin's Nativity with Scenes from Her Life» dating from the third quarter of the sixteenth century (*cat. no. 25*).

Tver art was always closely connected with Rostov-Suzdal culture, and, to a great extent, was inspired by it. The use of the Rostov-Suzdal pattern probably can be seen in the recently discovered Tver icon with the Virgin of Vladimir dating back to the first half of the fifteenth century (*cat. no. 4*). In the sixteenth century Tver icon painters tended towards the Rostov style, as is exemplified by the sawn-off fragment of the Royal Doors representing the Virgin (*cat. no. 17*) and «The Archangel Gabriel» from a Deesis (*cat. no. 18*).

Icons from the regions north of Tver display features of Novgorodian and Pskov paintings, particularly those produced in the provinces (*cat. nos. 11 and 12*).

By the end of the sixteenth century Tver art preserved much of the local tradition, as can be seen in the late-sixteenth-century icon with Christ in Majesty (*cat. no. 27*).

V. M. SOROKATY

Novgorodian Icons of the 15th–16th centuries

It was as early as in the tenth century that Novgorod began to play a prominent role in the political life of the Kievan state. At the beginning of the twelfth century Novgorod developed a republican form of government and became the centre of the so-called boyar veche republic. In the fourteenth century Novgorod's cultural ties with other principalities, that had been severed under the Mongol's rule, were restored. By the end of that century construction and arts flourished in Novgorod as never before. At that time the centre of spiritual life in Novgorod and Novgorodian lands was the Archbishop's court, or the Sophia House (so called after the name of the diocese's principal Cathedral of St. Sophia).

Novgorodian icons of the fifteenth century can be considered an outstanding achievement of the local tradition. After Novgorod had lost political independence and had been annexed to the Muscovian state in 1478, the new cultural links brought about new traits in Novgorodian paintings, intimately

related to those of Moscow art. However, the local tradition survived even in the sixteenth-century Novgorodian works.

The museum has a relatively small collection of Novgorodian icons, mostly of unidentified origin.

The oldest Novgorodian work in the collection are the small icons of middle — second half 15th century «The Apostle Timothy and John the Precursor» (*cat. no. 54*) and «Saint Nicholas the Miracle-Worker» (*cat. no. 28*). The latter is an insertion into a later panel and is probably a fragment of a larger icon representing Saint Nicholas among other chosen saints. Such icons were very popular in Novgorod in the fifteenth-sixteenth centuries.

«Conception of John the Precursor» (*cat. no. 29*) dating back to the second half — late fifteenth century is among the few fifteenth-century icons whose origin has been accurately established, allowing to trace the development of art in remote provinces of Novgorod.

The icon with Pope Clement and two bishops (*cat. no. 30*) is now being restored. It is a rare example of a search for a new style by Novgorodian icon painters of the late fifteenth — the early sixteenth century, who introduced their own modifications into the ideal standard of that time — the art of Dionisy and his circle. This style, in a simplified form, was very popular in the provinces; see, for example, the painting on the Royal Doors from the village of Kostritsy (*cat. no. 31*), «The Archangel Gabriel» of the first third of the sixteenth century (*cat. no. 33*), and «The Virgin Hodegetria» (*cat. no. 35*) dating back to the first half of the sixteenth century.

Iconographically, «The Virgin Hodegetria (so-called of Jerusalem)» (*cat. no. 34*) is a very close replica of the old Byzantine «Korsun» icon of the Virgin from the Cathedral of St. Sophia in Novgorod. Possibly, this masterpiece of Novgorodian icon painting was produced in the workshop of the Archbishop Macarius of Novgorod (who held the see from 1526). A quest for new ways in icon painting is clearly evidenced in the style of the monumental «Saint Nicholas the Miracle-Worker with 20 Scenes from His Life» (*cat. no. 40*) dating from 1551–52.

«The Lord's Brother James, Saints Cosmas and Damian» (*cat. no. 38*) reveals tendencies of further development of the Novgorodian pattern. This new phase is exemplified by «Paraskeva Pyatnitsa» (*cat. no. 41*) with its lucidity of style and subdued expressiveness of the imagery. Among the works typical of that period are the small third-quarter-sixteenth-century icon «Of Thee Rejoiceth» from Georgi Kostaki's collection (*cat. no. 42*) and «Saint Peter and Saint Paul Worshipping the Virgin of the Sign» from Vasilii Sitnikov's collection (*cat. no. 43*). Another small icon, «Saints Nikita and Saint John of Novgorod» (*cat. no. 44*) dating from the second half of the sixteenth century, is one of the earlier icons picturing these famous Novgorodian hierarchs. Since the second half of the sixteenth century this kind of icon has been a symbol of the Novgorod diocese.

«The Anastasis» (*cat. no. 39*) (from the village of Karelsky Selets by the Msta River) features a harmonious combination of Novgorodian stylistic traits and those typical of the centres located along the upper Volga River; it shows how the general Russian style evolved in a provincial workshop.

The Appendix to the Catalogue contains «Mark the Evangelist» (*cat. no. 55*), a Novgorodian miniature cut out of a manuscript and pasted upon an icon board in the nineteenth century. This work provides a new insight into the more aristocratic trend in Novgorodian painting of that time.

T. N. NECHAEVA

Pskov Icons of the 15th–16th Centuries

Originally, Old Pskov developed as a suburb of Novgorod. In 1348, a peace treaty was signed that established Pskov's political independence from Novgorod; ecclesiastically, however, the latter retained its supremacy. A feudal republic, Pskov lost political independence in 1510, when it was annexed to Muscovy. Happily unaffected by the Mongol's invasions, Pskov enjoyed a safe and continuous cultural development. The fourteenth and the fifteenth centuries were a period in which the distinct Pskov style of icon painting evolved and flourished. In the sixteenth century Pskov icons still retained the quality of life and variety, avoiding petrification of the tradition on the one hand, and assimilation with the general Russian style on the other.

The museum has several Pskov icons, most of which date back to the sixteenth century. Their ascription has been seriously hindered by the fact that there is no data in regard to their original locations.

The monumental «Epiphany» (*cat. no. 46*) is one of the oldest works in the collection. The original painting, which dates from the fourth quarter to the end of the sixteenth century, survives only in the central part of the icon, while the angels on the right date back to a later time, namely, the second quarter to mid-sixteenth century. Both the earlier and the later fragment reveal influence of Novgorodian art.

«The Metropolitan Peter» (*cat. no. 47*) is associated with the mainstream of Pskov artistic tradition which, however, underwent a change after 1510, owing to Moscow influence.

Among the works of a later period (the mid-sixteenth century) is the painting on the inner walls of an icon-case, picturing scenes from the life of Saint Nicholas the Miracle-Worker (*cat. no. 48*), intended for a wooden statue of the saint. Its style and imagery follow the pattern that is typical of icons produced in the Archbishop Macarius's Workshop in Novgorod. The less aristocratic style in icon painting of the second half of the sixteenth century, that conformed to the taste of the townsfolk is represented in «Saint Nicholas the Miracle-Worker with 16 Scenes from His Life» (*cat. no. 48*), «Descent into Hell» (*cat. no. 50*), and «Saint Nicholas the Miracle-Worker with 12 Scenes from His Life» (*cat. no. 51*). «The Virgin's Nativity» (*cat. no. 52*) follows the old iconographic pattern; however, stylistically, it belongs to the dominant trend in the art of icon painting of the sixteenth century.

### Introduction to Catalogue

All dimensions are in centimetres. Wherever two or more icons are from the same iconostasis range they have been included in one entry. All icons were painted on wood in egg tempera; the miniature from a manuscript (*cat. no. 55*) is egg tempera on paper.

### Catalogue

The Catalogue consists of 55 entries. Each entry is an article referring to a particular work (or works — see above) and including the material that has been broken down into the following sections: *Origin*; *Restoration*; *Condition*; *Description*; *Iconography*; *Dating and ascription*; *Exhibitions*; *Bibliography*.

## CONTENTS

G. V. Popov. Preface

L. M. Evseeva. Old Russian Paintings in the Andrey Rublev Museum: A History of the Collection and of Its Study

L. M. Evseeva. Tver Icons of the 15th–16th Centuries

V. M. Sorokaty. Novgorodian Icons of the 15th–16th Centuries

T. N. Nechaeva. Pskov Icons of the 15th–16th Centuries

### CATALOGUE

Introduction to Catalogue

#### TVER

1. The Virgin Hodegetria — Saint Nicholas the Miracle-Worker. Bilateral portable icon. First quarter 15th century. Tver (L. M. Evseeva)

2. The Virgin's Nativity. Reverse of a bilateral portable icon. Second quarter 15th century. Tver (L. M. Evseeva)

3. The Virgin; John the Precursor. Part of Deesis rang of iconostasis. First half 15th century. Tver (L. M. Evseeva)



4. The Virgin of Vladimir. First half 15th century. Tver (L. M. Evseeva)
5. Saint Nicholas the Miracle-Worker. Tver (L. M. Evseeva)
6. The Trinity (after the Old Testament). By Paisy. 1484–85. Tver (L. M. Evseeva)
7. Royal Doors. Left door. The Archangel Gabriel; the Evangelists. Second half 15th century. Tver (L. M. Evseeva)
8. Saint Paul. Part of Deesis rang of iconostasis. Late 15th century. Tver (L. M. Evseeva)
9. The Trinity (after the Old Testament). Late 15th — early 16th century. Tver (V. M. Sorokaty)
10. The Transfiguration. Late 15th — early 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
11. Saint Nicholas the Miracle-Worker with 12 Scenes from His Life. Late 15th — early 16th century. Provinces of Tver (L. M. Evseeva)
12. Saint Nicholas the Miracle-Worker. Late 15th — early 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
13. John the Precursor; the Great Martyr George. Part of Deesis rang of iconostasis. Ca. 1523. Tver (L. M. Evseeva)
14. The Virgin Hodegetria (of Smolensk). 1523–26. Tver — Moscow (L. M. Evseeva)
15. Paraskeva Pyatnitsa with Scenes from Her Life. First third 16th century. (L. M. Evseeva)
16. Saint Nicholas the Miracle-Worker with 18 Scenes from His Life. First half 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
17. Royal Doors. Fragment with figure of the Virgin. First half 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
18. The Archangel Gabriel. Part of Deesis rang of iconostasis. Second quarter 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
19. The Virgin Hodegetria (of Smolensk). Second quarter 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
20. The Saviour in Majesty; Saint Peter. Part of Deesis rang of iconostasis. Second quarter — middle 16th century. Tver — Novgorod (L. M. Evseeva, N. N. Chugreeva)
21. The Great Martyr Mina with Scenes from His Life. Second quarter — middle 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
22. Saint Sabbatius of Tver Worshipping the Cross. Second quarter — middle 16th century. Tver (E. A. Ozerskaya)
23. Nativity of Christ. Middle 16th century. Tver (?) (E. A. Ozerskaya)
24. Saint Sabbatius' of Tver Monastery with Scenes from His Life. Middle — third quarter 16th century. Tver (E. A. Ozerskaya)
25. The Virgin's Nativity with Scenes from Her Life. Third quarter 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
26. Royal Doors. Right door. Basil the Great. Third quarter 16th century. Tver (L. M. Evseeva)
27. The Saviour in Majesty. Central part of Deesis rang of iconostasis. Late 16th century. Tver (L. M. Evseeva)

## NOVGOROD

28. Saint Nicholas the Miracle-Worker (fragment). Middle — second half 15th century. Novgorod (E. M. Markina)
29. Conception of John the Precursor. Second half — end 15th century. Novgorod (E. M. Markina)
30. Pope Clement with Two Bishops. Late 15th — early 16th century. Novgorod (V. M. Sorokaty)
31. Royal Doors. First third 16th century. Novgorod (E. A. Ozerskaya)
32. Saint George Slaying the Dragon. First third 16th century. Provinces of Novgorod (Obonezhye?). (E. M. Markina, V. M. Sorokaty)
33. The Archangel Gabriel. Part of Deesis rang of iconostasis. First third 16th century. Novgorod (E. M. Markina, V. M. Sorokaty)
34. The Virgin with Child (so-called of Jerusalem). First half 16th century. Novgorod (V. M. Sorokaty)
35. The Virgin Hodegetria. First half 16th century. Novgorod (E. M. Markina, V. M. Sorokaty)
36. Royal Doors. First half 16th century. Provinces of Novgorod (E. A. Ozerskaya).

37. The Archangel Michael. Part of Deesis rang of iconostasis. First half 16th century. Provinces of Novgorod (V. M. Sorokaty)
38. The Lord's Brother James, Saints Cosmas and Damian. Second half 16th century. Novgorod (V. M. Sorokaty)
39. The Anastasis (Descent into Hell). Second half 16th century. Novgorod — upper Volga region (V. M. Sorokaty)
40. Saint Nicholas the Miracle-Worker with 20 Scenes from His Life. 1551–52. Novgorod (V. M. Sorokaty)
41. Paraskeva Pyatnitsa. Third quarter 16th century. Novgorod (?) (V. M. Sorokaty)
42. Of Thee Rejoiceth. Third quarter 16th century. Novgorod (V. M. Sorokaty)
43. Saint Peter and Saint Paul Worshipping the Virgin of the Sign. Third quarter 16th century. Novgorod (V. M. Sorokaty)
44. Saints Nikita and John of Novgorod Worshipping the Virgin of the Sign. Second half 16th century. Novgorod (V. M. Sorokaty)
45. The Prophet Daniel; the Prophet Abacum. Part of the Prophets' range of iconostasis. Late 16th century. Northern provinces of Novgorod (E. M. Markina, V. M. Sorokaty)

### PSKOV

46. The Epiphany. Fourth quarter — end 15th century. Pskov — Novgorod (L. M. Evseeva)
47. The Metropolitan Peter. Part of Deesis rang of iconostasis. First third 16th century. Pskov (L. M. Evseeva)
48. Parts of an Icon-Case with Scenes from Life of Saint Nicholas the Miracle-Worker. Middle third quarter 16th century. Pskov (T. N. Nechaeva)
49. Saint Nicholas the Miracle-Worker with 16 Scenes from His Life. Second half 16th century. Pskov (T. N. Nechaeva)
50. The Anastasis (Descent into Hell). Third quarter 16th century. Pskov (T. N. Nechaeva)
51. Saint Nicholas the Miracle-Worker with 12 Scenes from His Life. Second half 16th century. Pskov (T. N. Nechaeva)
52. The Virgin's Nativity. Late 16th century. Pskov (T. N. Nechaeva)
53. The Trinity (after the Old Testament). Late 16th century. Pskov (T. N. Nechaeva)

### APPENDIX TO CATALOGUE

54. The Apostle Timothy and John the Precursor. Middle — second half 15th century. Novgorod (L. M. Evseeva, V. M. Sorokaty)
55. Mark the Evangelist. Miniature from a manuscript. First third 16th century (V. M. Sorokaty)

Exhibitions

Bibliography

Index of Works and Subjects

Index of Monasteries and Churches

Index of Geographical Names

Index of Historical Persons

Index of Restorers

List of Abbreviations

Summary

Plates

Научное издание

**Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI вв.**

**Редакторы-составители**

**Л. М. Евсева, В. М. Сорокатый**

Печатается по решению Ученого совета  
Центрального музея древнерусской культуры  
и искусства имени Андрея Рублева

**Редактор**

*Т. А. Агапкина*

**Младший редактор**

*Н. Б. Стахеева*

**Корректор**

*Р. А. Агеева*

**Оформление, верстка и оригинал-макет выполнены**

*Б. Л. Бородиным*

**Издательство «Индрик»**

Директор *Н. А. Волочаева*

Главный редактор *Т. А. Агапкина*

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 70×100<sup>1/16</sup>. Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 23,22 + 10,32 вкл. Тираж 500 экз. Заказ № 1891

Электронный вывод и печать в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6