

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

IX

ФИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Тезисы конференции

10 – 12 октября 2006 г.

МОСКВА
2006



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
им. АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Отдел «Церковь Покрова в Филях»

ФИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

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

10 – 12 октября 2006 г.

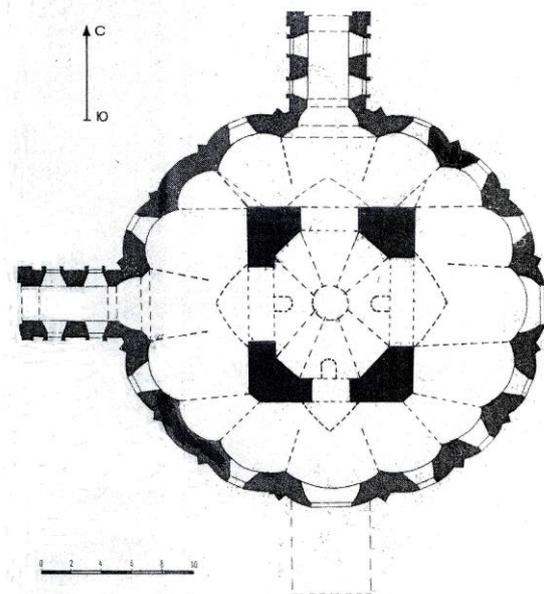
МОСКВА
2006

© ЦМиАР
Редактор-составитель Н.И.Комашко

КАЗАНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В СЕЛЕ КУРБА И РЕМИНИСЦЕНЦИИ «НАРЫШКИНСКОГО» СТИЛЯ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Село Курба расположено к юго-западу от Ярославля. Казанская церковь с двумя приделами Спасским (южным) и Тихвинским (северным) была построена в 1770 г.¹

Памятник представляет собой центрический 16-лепестковый в плане храм. Двусветный объем завершен вторым ярусом в виде низкого восьмерика с неравными гранями. Восьмерик увенчан пятью главами. Четыре боковые главы на круглых глухих барабанах расположены над широкими гранями восьмерика и покоятся на арках четырех люкарн, прорезающих свод. Поверхность барабанов оживлена несколькими валиками, в их основании виден ряд декоративных кокошников. Боковые главы сдвинуты к более крупной центральной, венчающей световой граненый барабан, и образуют компактное, слитное пятиглавие.



В интерьере четыре мощных пилон с помощью подпружных арок поддерживают восьмерик. Образованное за счет пилонов средокрестие перекрыто сомкнутым сводом параболического очертания, скрепленным металлическими воздушными связями. Лепестки перекрыты сложной системой сводов: четыре крупных лепестка, расположенных крестообразно по странам света, перекрыты конхами, остальные двенадцать – частями сферических сводов. При этом нагрузка равномерно распределена между четырьмя центральными и шестнадцатью стенными пилонами. Пилоны треугольного сечения, выступающие под углом 45 градусов, «закрепляют» сегменты лепестков. Симметрия композиционного решения храма снаружи подчеркнута

пилястрами, обрамляющими проемы на западе и востоке. Северное, южное и западное боковые крыльца пристроены позже.

Декоративное убранство фасадов носит барочный характер. Светотеневая игра построена на волнообразной поверхности стены, выступах пилонов и разных по рисунку наличниках. Окна первого яруса украшены наличниками с треугольными сандриками, замковыми камнями, ушами, фартуками и серьгами. Окна второго яруса

¹ *Крылов А.* Историко-статистический обзор Ростовско-Ярославской епархии. Ярославль, 1861. С. 151; *Краткие сведения о монастырях и церквах Ярославской епархии.* Ярославль, 1908. С. 71.

декорированы лучковыми сандриками и ушами. Углы восьмерика отмечены лопатками. В замках порталов использован белый камень.

В одном из клейм казанского цикла в росписи интерьера («Обретение иконы Казанской Богородицы») мы видим изображение Казанской церкви. Несмотря на плоскостность и схематизм рисунка, архитектурные особенности здания представлены достаточно обстоятельно. Читается грандиозный двусветный объем и венчающее пятиглавие, прорисованы выступы пилонов. Выписана волнообразная форма покрытия основного объема (в настоящее время кровля плоская), и, что немаловажно, прежняя форма покрытия соответствовала очертаниям сводов. Более того, изображение позволяет воссоздать утраченные постройки. Выясняется, что с запада к основному ядру примыкал небольшой притвор, а рядом с храмом изображена первоначальная колокольня. Утраченная колокольня была восьмигранной, завершалась шатром с двумя рядами слухов и венчающей луковичной главкой.

Возведение столь своеобразного храма могло быть связано с целенаправленным заказом. Н.С.Борисов¹ высказал предположение о причастности к строительству Нарышкиных, и, хотя документальных подтверждений об участии Нарышкиных в постройке церкви не обнаружено, эта версия не лишена оснований. Дело в том, что в 1743 г. часть Курбы приобрела вдова комнатного стольника Ивана Ивановича Нарышкина, Настасья Александровна², и на протяжении XVIII –XIX вв. Нарышкины владели частью села.

С другой стороны, строители храма могли ориентироваться на Спасскую церковь Толгского монастыря, датированную 1710-ми гг.³ Храм представляет собой тип «восьмерика на четверике», увенчанный двумя убывающими восьмериковыми ярусами с одной центральной и восемью боковыми главами. В отличие от Казанской, Спасская церковь бесстолпная и включена в комплекс больничных келий. Ее можно рассматривать лишь в качестве отдаленного прототипа исследуемого памятника.

Типологически храм в Курбе восходит к многолепестковым сооружениям конца XVII – начала XVIII вв. Однако, неумело выведенные своды, перекрывающие лепестки, а также использование тесаного, а не лекального кирпича в наличниках свидетельствует скорее о подражательном использовании форм. Подражание «нарышкинскому» стилю выражается также в лепестковом плане, симметрии фасадов, центричности и ярусности композиции.

В пределах Ярославско-Ростовской епархии подобный архитектурный тип больше не встречается. Тем не менее, Казанская церковь – далеко не единственный памятник в русской архитектуре второй половины XVIII в., обращенный к «нарышкинскому» барокко. В этот же типологический ряд можно включить построенную Рюминым Благовещенскую церковь (1752-1755) в селе Коленцы Рязанской области⁴. Одноглавый

¹ Борисов Н.С. Окрестности Ярославля. М., 1984. С. 93.

² Село Курба, отчина и родина князей Курбских // Москвитянин, 1852. Т. V, №17, кн. 1. С. 16-18.

³ Попадюк С.С. Церковь Спаса с больничными кельями Толгского монастыря // История и культура Ростовской земли 1997. Ростов, 1998. С. 141-148.

⁴ Вагнер Г.К., Чугунов С.В. Рязанские достопамятности. М., 1974. С. 114-115.

храм представляет собой два убывающих восьмерика, поставленных на двусветное основание в виде трехлепесткового многогранника.

В 1779 г. возведена Богоявленская церковь погоста Псовец (Торопецкий район Тверской области). Центрический восьмилепестковый четырехстолпный двусветный храм завершен низким световым восьмериком и главкой на круглом барабане. Г.К. Вагнер, рассматривая архитектурные особенности центрической Никольской церкви в селе Медведево Рязанской области, считает, что подобные сооружения «подготовили почву» для церкви погоста Псовец¹.

Многoleпестковые центрические храмы (в том числе и Казанская церковь села Курба) довольно подробно рассмотрены В.И. Плужниковым², который считает подобные церкви «типологическими предшественниками ротондальных зданий»³.

Что касается пятиглавия, венчающего восьмерик, то аналогичный тип завершения в ярославской архитектуре второй половины XVIII в. встречается достаточно часто. Это церковь Рождества Богородицы в селе Печелки Некрасовского района (1765), Покровская церковь в селе Ширинье Ярославского района (1772), Введенская церковь в деревне Зарницыно Романово-Борисоглебского района (1809); Троицкая церковь в селе Холм-Огарев Гаврилов-Ямского района (1814); Покровская церковь в селе Покровское на Лиге Борисоглебского района (1834). К началу XIX в. получают распространение не только пятиглавые восьмерики, но и пятиглавые ротонды (Преображенская церковь в селе Спас Пошехонского района (1810), Сергиевская церковь в селе Поддубное Ростовского района (1836, Ильинская церковь в селе Арефино Рыбинского района (1843)).

Казанская церковь в селе Курба занимает особое место в церковной архитектуре Нового времени. Но необходимо заметить, что в церковном строительстве XVIII в. довольно часто, хотя и не столь выразительно, происходило сочетание традиционной типологии, восходящей к образцам «нарышкинского» стиля, с ордерными мотивами новых стилей – позднего барокко и раннего классицизма. Здания имели декоративную обработку в этих стилях, однако композиционно и даже образно были связаны с более ранней эпохой. Во всяком случае, строительство церквей типа «восьмерик на четверике» на протяжении XVIII в. не прекращалось. И это явление можно расценивать не только как своего рода реинкарнацию «нарышкинского» барокко, но и как сохранение вплоть до начала XIX в. позднесредневековой художественной ментальности.

¹ Вагнер Г.К. Черты традиций и новаторства в рязанской архитектуре конца XVII – начала XVIII веков // Архитектурное наследие. Т. 12. М., 1960. С. 118.

² Плужников В.И. Типологическое сравнение памятников архитектуры // Вопросы охраны, реставрации и пропаганды памятников истории и культуры. Вып. IV. М., 1976. С. 174-196.

³ Там же. С. 188.

ПУЧЕЖСКИЕ ФРЕСКИ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ИХ МЕСТО В РОСПИСИ ЦЕРКВИ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА

В фондах ЦМиАР хранятся многочисленные фрагменты фресок церкви Воскресения Христова из поволжского города Пучежа. Построенная в 1717 году по благословию новгородского митрополита Иова, она была расписана в 1789 году замечательными ярославскими мастерами, чьи имена сохранила надпись на южной стене храма: «Подписывали сей святой храм греческим ...ым писмом... града Ярославля посацкие люди подрядчики Дмитрий Икоников з братом Петром Иконниковым Мастера Стефан Завязошников, Андрей Иконников, Семен Завяскин, Василий Сарафанников, Алексей Женихов, Платон Иконников».

Интерьер Воскресенской церкви украсили пышные барочные фрески на темы страстей Христовых, притч и сказаний, расположенные по стенам в несколько ярусов. На откосах дверей и окон размещались изображения отдельных святых. Нижний край росписей окаймлял орнамент (меандр). Основываясь на традиционных принципах иконографии, мастера все же внесли в росписи многие качества, присущие западноевропейскому искусству. В частности, некоторые композиции напоминают гравюры из Библии Пискатора.

В связи со строительством Горьковского водохранилища церковь была разобрана, и живопись ее сохранилась лишь фрагментарно трудами двух реставраторов из Центральной проектно-реставрационной мастерской Академии Архитектуры СССР: Николая Григорьевича Тилина и Сергея Сергеевича Чуракова. С.С. Чураков кратко описал архитектуру храма и систему его росписей, сделав важные выводы о единовременности создания фресок, включая трапезную палату и незначительных поновлениях 1920-1930-х годов в алтарной части храма. Как свидетельствует С.С. Чураков в отчете от 1954 года¹, всего было снято 80 кв. метров росписей. Уже в 1959 году большую их часть передали в ЦМиАР, однако основная работа по их реставрации началась в 1970-х годах..

Важным этапом в изучении пучежских фресок являлось определение места каждого фрагмента в системе росписей храма и в конкретной композиции, т.к. попав в разные реставрационные мастерские, многие из них получили неверные названия. Сравнение полевых номеров с названиями фрагментов, данными С.С. Чураковым, показало, что каждой композиции соответствовал не один, а группа номеров в следующей последовательности композиций:

1. «Раззарю житницы моя и созижду новыя большия...». Трапезная, южная часть западной стены. Эта сцена была разделена на шесть частей, полевые номера: №№ 1- 6. Из них: №№ 2, 3, 5 – КП 3980; № 1- КП 5172; № 6 - КП 5494; один не установлен.

¹ Архив ЦНРПМ: I № 57/96-106. 1954 г.

2. «Видение Иоанна Лествичника». Трапезная, южная часть западной стены, у двери. №№ 7-12. Из них: №№ 9, 12 – КП 4558, остальные не установлены.

3. «Лекарство душевное». Трапезная, западная стена, северная часть дверного проема. №№ 13-16. Из них: № 16 – КП 5493; № 13 – НВФ 412/1 (не реставрирован). Два фрагмента не обнаружены.

4. «Одесте мя...». Трапезная, северная стена, западная часть, у двери. № 17 – КП 4089.

5. «Накормите мя...». Трапезная, западная часть северной стены. Разделена на три части №№ 18-20. Из них: № 18 – КП 5276; № 20, на реставрации во ВНИИР; № 19 не определен.

6. «Напоите мя...». Трапезная, западная часть северной стены, у окна. №№ 21-27. Из них: № 21, 22, 26 – КП 4559; № 24 – КП 4857. Остальные части не найдены.

7. «Распятие с предстоящими». Трапезная, южная часть восточной стены. №№ 28-35. Как писал С.С. Чураков, эту сцену «полностью без утрат снять не удалось». Из них: №№ 30-33 - КП 3770; № 34 – НВФ 412/2 (не отреставрирован), № 35 не обнаружен.

8. «Богоматерь Ахтырская». Северная стена, свод западного окна; № 36 - КП 5495.

9. «Святой Филарет Милостивый». Южный откос западной двери; № 37 – КП 4091. Ошибочно был атрибутирован как «Иоанн Милостивый».

10. «Блаженный». Северный откос западной двери. № 38 - КП 4092.

Далее работа снова проводилась в трапезной палате.

11. «Иова, митрополит Новгородский». Трапезная, южный откос западной двери. № 39 – КП 4093.

12. «Страшный Суд». Западная стена, северная часть). №№ 45-52. При снятии пострадала фигура Сатаны с Иудой, сидящим на его руках в виде младенца, держащего мешочек с тридцатью серебряниками (№ 43). Из них: №№ 45, 49, 50-52 - КП 3769; № 40 - КП 5173; № 41 – КП 5169; № 42 – КП 5174; 3 44 – КП 5175; № 46 – КП 5171; № 47 – КП 5170; № 48 – КП 5490.

13. «Корабль веры». Северная стена, западная часть. №№ 53-59. Из них: №№ 54, 57 – КП 5275; №№ 58, 59 – КП 5274; № 53 – КП 4539; № 55 – КП 5492; № 56 – КП 4540.

14. «Преображение». Трапезная, распалубок свода западной стены. №№ 60-66: №№ 65,66 – КП 3984, № 62 – КП 5491, №63 – КП 5176; №№ 61,64 – НВФ 412/3,4 (не реставрированы); № 60 не установлен.

Известно, что со свода западного окна северной стены храма было снято изображение иконы «Богоматерь Грузинская» (№№ 67-69). Однако ее дальнейшая судьба остается неизвестной.

15. «Страшный Суд». Муки грешников. Южная часть западной стены храма. Из них: № 70 – КП 901; № 71 – КП 4087; № 72 – КП 4088; № 73 – КП 4090.

16. «Летопись» о мастерах». Южная стена храма, под восточным окном. №74 – НВФ 412/5 (не реставрирована).

17. Апокалипсис. Трапезная, северный свод. №№ 75 – 84. Из них: №№ 78, 81, 82, 83, 84 (на реставрации). Местонахождение других фрагментов неизвестно.

18. «Великомученица Екатерина». Северная стена храма, западный откос нижнего восточного окна. № 85 – НВФ 412/15 (не реставрирована).

19. «Неизвестная святая». Северная стена храма, восточный откос нижнего восточного окна. № 86 – КП 3981.

20. «Троица Ветхозаветная». Трапезная, распалубок свода восточной стены. №№ 87-92. Из них: № 86 – КП 3981; № 93 – КП 3983; №№ 87,88 – КП 3982. Другие фрагменты утрачены в процессе снятия.

Помимо названных фресок, в списке снятых композиций у С.С. Чуракова есть еще две сцены из Апокалипсиса, «Исцеление слепого», «Весы с предстоящей душой» и «несколько других незначительных фрагментов». Однако он не привел их полевые номера. Отдельные небольшие куски без полевых номеров хранятся в ЦМиАР под профилактической заклеивкой, из-за чего их идентификация пока невозможна.

В процессе снятия фресок реставраторы отдавали явное предпочтение наиболее значимым по содержанию и интересным в художественном отношении фрескам. Предельная осторожность и грамотность позволили им достаточно успешно провести эту работу. Большая часть фрагментов прошла реставрацию и может быть представлена зрителю.

М.В.Басова
(Санкт-Петербург)

РАМА ОТ ИКОНЫ «ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ» С АКАФИСТОМ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ

В собрании Государственного музея истории религии хранится рама от иконы «Похвала Богородицы» с Акафистом в 24 клеймах, датированная XVII в. (дерево, паволока, левкас, темпера; 143,8 x 97,5 x 3,5 см; инв. № А-7126-IV). Икона поступила в ГМИР из Центрального антирелигиозного музея (ЦАМ) в Москве после его ликвидации в 1946-1947 гг. В ЦАМ памятник был передан из закрытой московской церкви Успения в Котельниках на Покровке в 1935 г.

Церковь Успения на Покровке была построена в 1696-1699 гг., однако на этом месте церковь значилась еще с 1625 г. В ней было три престола – помимо главного, св. Петра митрополита в нижнем храме и Рождества св. Иоанна Предтечи на колокольне. Этот храм по красоте В.И.Баженов ставил ее в один ряд с собором Василия Блаженного. В 1706 г. в церкви был установлен барочный иконостас. В местном ряду иконостаса сохранились некоторые образы XVII в.

Акафистные сюжеты в XVII в. были если не обязательными, то широко распространенными и в монументальной и в станковой живописи. Возможно, что представленная икона находилась в местном ряду иконостаса. После уничтожения церкви в 1936 г. (ее здание выходило «за красную черту улицы»), ее иконостас одно время хранился в филиале ГИМа «Новодевичий монастырь», затем, после реставрации

был передан в действующую Успенскую церковь (1682-1687), расположенную на территории монастыря, рядом со Смоленским собором. Несколько икон остались в пользовании музея.

Представленный памятник при визуальном осмотре можно датировать второй половиной – концом XVII в. Икона имеет записи, сделанные в разное время, в том числе и при известном поновлении в 1855 г. В частности, было перекрыто золото фонов клейм и нимбов, сделаны новые надписи с обозначением имен персонажей (вишневые и черные) и длинные киноварные (?) в клеймах догматического содержания, вероятно, представлявшие собой тексты иллюстрируемых кондаков и икосов (в настоящее время они стерты настолько, что не читается ни одна буква). Кроме того, фон был покрыт золотом, на котором изображены фигуры пророков со свитками. Справа, около фигуры пророка Даниила реставраторами была сделана пробная расчистка, и обнаружилось, что в нижнем красочном слое имеется изображение длинных вьющихся стеблей с листьями, которые окружают фигуру каждого пророка, заключая ее в круглую раму.

Средник иконы, на котором была представлена Богоматерь, отсутствует. Сохранились лишь фигуры пророков со свитками в руках. Изображены пятнадцать персонажей (слева направо сверху вниз): Авдий, Давид, Соломон, Моисей, Исая, Даниил, Илия, Елисей, Иеремия, Иезекииль Арон, Ездра, Аггей, Наум, Иона (?). Вверху в центре – изображение Отечества в окружении небесных сил в темно-зеленом круге и символов евангелистов в углах красного ромба.

Состав клейм иконы следующий. Первые четыре клейма (икос 1, кондак 2, икос 2, кондак 3) – Благовещение в различных иконографических вариантах, иллюстрирующих разные моменты события. (Первое Благовещение – «у кладезя», последнее – Сошествие св. Духа на Марию). Пятое клеймо (икос 3) – Встреча Марии и Елизаветы. Шестое клеймо (кондак 4) – Сомнение Иосифа (изображены не «упреки» Иосифа, а «смятение» Иосифа: «целомудренный Иосиф смятися»). Седьмое клеймо (икос 4) – Богоматерь в славе на престоле с младенцем Христом на коленях на фоне пещеры. Вверху ее окружают ангелы, внизу – предстоят пастыри с посохами. Восьмое, девятое, десятое клейма (кондак 5, икос 5, кондак 6) – Путешествие волхвов, Поклонение волхвов и Возвращение волхвов в Вавилон. Одиннадцатое клеймо (икос 7) – Христос указывает апостолам на лежащее на аналое Евангелие. Двенадцатое клеймо (кондак 7) – Сретение. Тринадцатое клеймо (икос 6) – Бегство в Египет. Эти клейма (кроме одиннадцатого – оно относится ко второй части Акафиста), основаны на канонических текстах и апокрифах, иллюстрируют исторические сцены. Иконография их сложилась в древности, была широко распространена, общеизвестна и встречается практически на всех иконных и фресковых акафистных циклах XVI-XVIII вв. Эти сюжеты повествовательны, но акцент на ранней новозаветной истории подчеркивает важность чуда Боговоплощения через Деву Марию и, следовательно, ее роль в деле грядущего Искупления и Спасения человечества.

Остальные клейма иллюстрируют вторую, догматическую, часть Акафиста. Их иконография сформировалась в более позднее время и не является столь неизменной – одну и ту же строфу могут иллюстрировать различные композиции. Легко узнаваемых сцен здесь немного, поскольку композиции призваны выразить абстрактные понятия –

они проникнуты символикой, сложными метафорами и выразительными образами-уподоблениями, объясняющими догматы и прославляющими Христа и Богоматерь. Четырнадцатое клеймо (кондак 8) – вверху в полукруге в окружении облаков Богоматерь Знамение, внизу – преподобные в молитвенном обращении. Пятнадцатое клеймо (икос 8) – Деисус, над ним – Ветхий Денми с изображением Св. Духа на груди. Шестнадцатое клеймо (кондак 9) – Спас Эммануил в Силах. Семнадцатое клеймо (икос 9) – на престоле, установленном на горке, Богоматерь без Христа с раскрытыми перед грудью руками. Справа и слева от нее сидят с книгами на коленях цари Давид и Соломон, внизу – поверженные витии, рядом с ними разбросанные книги и свитки. Восемнадцатое клеймо (кондак 10) – в центре Голгофский крест, к которому подвели Христа (слева). Человек, подведший Христа, и люди справа указывают на крест. Девятнадцатое клеймо (икос 10) – Богоматерь держит киноварный покров над преподобными девами. Двадцатое клеймо (кондак 11) – в центре икона Христа над престолом на фоне одноглавого храма. Слева к иконе обращаются царь с короной на голове и архиерей в саккосе и омофоре, оба – с нимбами (возможно, это император Ираклий и патриарх Сергий); справа – священники и дьяконы с книгами. Двадцать первое клеймо (икос 11) – в центре Богоматерь, стоящая на горке. В левой руке она держит длинную тонкую горящую свечу. Из адской бездны к ней взывают люди. Двадцать второе клеймо (кондак 12) – Сошествие во ад. Клеймо в настоящее время находится под заклеюкой, видна только левая часть композиции, в которой Христос, сокрушив «врата медные и верей железные», протягивает руку Адаму, восставшему из гроба. Двадцать третье клеймо (икос 12) – в центре на фоне трехглавого храма в круге изображение Богоматери с Младенцем. Слева – архиерей с книгой и царь, справа впереди группы дьяконов и преподобных, священник в фелони с прижатой к груди закрытой книгой.

Двадцать четвертое клеймо (кондак 13) состоит из двух композиций, размещенных друг над другом. Верхняя композиция – над престолом икона Богоматери Знамение на фоне одноглавого храма. На престоле закрытое Евангелие и крест. Слева – царь в короне с книгой (?) в вытянутой руке; за ним – архиерей в саккосе и омофоре и дьякон. Справа изображения практически не видно из-за заклеюки. Возможно, изображены всадники и преподобные, поклоняющиеся иконе Богоматери. Нижняя композиция – клеймо практически полностью заклеено, однако, можно увидеть, что изображена сцена поклонения иконе Богоматери Одигитрии (типа Казанской) на фоне трехглавого храма. Слева – впереди группы священников и монахов изображен архиерей. Фрагмент справа не читается.

Акафист («неседален») – византийский гимн, исполняемый на утрени праздника Похвалы Богородицы, отмечаемого в субботу пятой недели Великого поста (Суббота Акафиста). По преданию, это торжественное песнопение было написано после избавления Константинополя от осады аваров и персов в 626 г. при императоре Ираклии и патриархе Сергии. В древней «Повести о неседалном» рассказано, что после вынесения из Влахернского храма к городским стенам иконы Богоматери враги сняли осаду, а жители спасенного города всю ночь пели написанную Сергием благодарственную песнь, восхваляющую Богоматерь.

Самый старый известный акафистный цикл – фрески церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне (Греция) – относится к концу XIII в. В XIV в. фрески и миниатюры на тему Акафиста получают широкое распространение в странах византийского мира.

На Руси тексты Акафиста известны с XI-XII вв., однако широкую популярность гимн получает в XVI-XVII вв. – к этому времени относится большое количество рукописей, фресковых циклов и икон на сюжеты Акафиста. На Руси самой древней иконой с акафистными композициями является греческая икона из Успенского собора Московского Кремля, написанная в конце XIV в. По мнению ряда исследователей, она послужила иконографическим образцом для Дионисия во время его работы над фресками в соборе Ферапонтова монастыря (1500-1502). Акафистный цикл в Ферапонтове – древнейший из сохранившихся на эту тему. В XVI-XVII вв. именно дионисиевская интерпретация Акафиста была очень популярна на Руси и в станковой и в монументальной живописи. Представленный памятник, несмотря на некоторые иконографические отличия, в целом следует дионисиевской традиции.

Стилистика произведения соответствует московской живописи конца XVII в.: лаконичные легко читаемые композиции, изысканное нарядное и богатое цветовое решение, несуетливые величавые цветовые и линейные ритмы, вытянутые пропорции изящных фигур с маленькими ножками и ручками с длинными тонкими пальцами, несколько манерные жесты, танцующие походки. Мажорное звучание живописи соответствует характеру песнопения.

Т.С. Борисова
(Москва)

НОВЫЕ АРХИВНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ЖИВОПИСЦЕ ВАСИЛИИ ПОЗНАНСКОМ

В Государственном архиве древних актов среди столбцов Оружейной палаты хранятся два документа, которые ранее не привлекали внимание исследователей. Самым важным из них является челобитная, написанная самим Василием Познанским в 1678 г., в которой он указал, что был взят в Оружейную палату «во сто семдесят шестом году» (1667 – 1668 гг.). Эта дата ранее была неизвестна. К сожалению, пока по архивным источникам не удастся уточнить месяц, есть только косвенные основания полагать, что живописец был принят в Оружейную палату в начале 1668 г. В своей челобитной Познанский также указал, что ему было назначено жалованье «корму ... по два алтына по две денги на день». В документах Оружейной палаты, относящихся к раннему периоду работы Познанского, известно, что он был учеником живописного дела. Но назначенное ему жалованье не только превышало жалованье, которое давали вновь принятым в Оружейную палату ученикам, но даже было больше чем жалованье ученика живописного дела Ивана Безмина в 1667-1668 гг. Поэтому можно полагать, что Василий Познанский навыки живописного письма получил до поступления в Оружейную палату. Откуда он был родом, точно неизвестно. Исследователи связывают его происхождение с Польшей или с Литвой. На наш взгляд, о месте рождения

художника, по крайней мере, о месте его обучения грамоте свидетельствует его письмо. В нем можно видеть многочисленные и устойчиво повторяющиеся особенности, которые были характерны для украинской скорописи и отличают ее от русской скорописи второй половины XVII в.

В Оружейной палате Василий Познанский выполнял самые различные живописные работы, но в ранее известных документах среди них не упоминались парсуны. Этот пробел, очевидно, восполняет сведение, которое содержится в челобитной жены художника, относящейся ко времени ссылки его «под начал» в монастырь. «Катериница Григорьева дочеришка» в челобитной царям Иоанну и Петру жалуется, что ее обокрали и, в частности, упоминает о том, что из ее дома «пропало... живописного писма парсуна» царя Федора Алексеевича. Можно полагать, что, вероятнее всего, эта парсуна была написана ее мужем.

Таким образом, указанные архивные данные расширяют наше представление о творческой биографии живописца Василия Познанского.

И.Л.Бусева-Давыдова
(Москва)

ТЕМА «МОЛЕНИЯ О НАРОДЕ» В ИКОНОПИСИ XVII в.

Тема моления о народе (горожанах, заказчиках) в русской иконописи XVII в. занимает весьма заметное место. Мы имеем в виду не сюжет «Моление о народе», называемый также «Богоматерью Боголюбской», а повсеместную трансформацию самых разных композиций, направленную на усиление моленно-охранительного начала..

В XVII в. святые на иконах все чаще предстают в молении ко Христу, Св. Троице, Богоматери, показанным в верхней зоне. Фронтальная («прямоличная») поза святого уступает место трехчетвертному повороту фигуры, руки обычно простерты в молитвенном жесте. Поскольку святые нередко являются патрональными, несомненно, что они выполняют функцию посредников, ходатаев перед Спасителем за заказчиков иконы. В принципе это отличается от средневекового восприятия, где святой значительно более самоценен. Та же схема предстательства, ходатайства наглядно воплощается в новом изводе «Покрова Богоматери»: композиция становится асимметричной, Богоматерь направляется ко Христу в сопровождении сонма святых, присоединяющих свои моления к ее молитве.

Если обратиться к деисусной схеме, то в ней все чаще встречается изображение Богоматери Параклесис (Заступницы) – не просто с молебным жестом, но с развернутым свитком в руке. Согласно его тексту, Богоматерь обращается к Спасителю с прошением за род человеческий. Особой популярностью начинает пользоваться разновидность деисуса, в обиходе часто называемая «седмицей» - Спас с предстоящими и припадающими святыми. Учитывая, что текст в раскрытом Евангелии по-прежнему связывается со Страшным судом, наличие припадающих (помимо предстоящих) вносит оттенок усиленного моления за человеческий род или его

представителей в лице заказчиков. Примером может служить еще не введенная в науку ярославская икона из частного собрания, где Спасителю предстоит св. князь Феодор Ярославич, у его ног простираются ниц сыновья свв. Давид и Константин; с другой стороны предстоящим показан св. князь Василий Всеволодич, простершимся – его брат св. Константин. В данном случае большие размеры иконы (80 x 107 см) и выбор ярославских чудотворцев свидетельствуют о молении не за конкретного заказчика, а за всех жителей Ярославля.

Получает распространение и тип «Спаса Смоленского» - стоящего Христа с припадающими святыми. Изначально присутствовавшие в этой иконографии преподобные Сергей Радонежский и Варлаам Хутынский заменяются другими заступниками, в том числе и патрональными. Среди новых иконографических вариантов, ярко представляющих идею заступничества и покровительства, надо назвать «Богоматерь Всех скорбящих Радость», «Богоматерь Живоносный источник», «Споручница грешных» и т.д.

Показательны изменения жестов святых покровителей. В первоначальном варианте «Спаса Смоленского» (XVI в.) Христос указывал на Евангелие; затем его десница опустилась, благословляя припадающих святых, и, наконец, благословение оказалось обращенным к предстоящему перед иконой. Примерно таким же образом менялись жесты ангелов в «Троице»: благословление чаш – благословление Авраама – благословление молящегося. Взор среднего ангела при этом направлен на предстоящего, т.е. композиция размыкается, включая в себя человека. То же происходит и с оплечными деисусами, где взоры Богоматери и Иоанна Предтечи не устремляются к Спасителю, а обращаются на молящегося. Нередко изменяется направление взора Богоматери в традиционных богородичных образах. Таким образом, контакт между молящимся и Христом, Богоматерью, святыми стал значительно более тесным, а отклик святых на обращенные к ним просьбы – более наглядным.

Можно предположить, что икона, благодаря своеобразной экстериоризации связи между человеком и иконным изображением, приобрела в XVII в. еще большее значение, чем в культуре традиционного средневековья. Не случайно в это время появились композиции, где святые предостоят не Христу или Богоматери, но их иконам, несомым ангелами. Из этого предположения проистекает следующее: возможно, повышенное внимание к качеству письма икон, известное со «строгановской школы», объясняется возрастанием посреднической функции священного образа между «дольним» и «горним» миром.

Вдовиченко М.В.
(Москва)

УСПЕНСКИЙ СОБОР В СМОЛЕНСКЕ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Соборный храм Смоленска дошел до наших дней в облике XVIII века – с барочными наличниками и порталами, фигурным западным фронтоном и ярусными главами. Если свой декор собор получил в XVIII веке, то его плановая основа и

объемно-пространственная композиция принадлежат архитектурным традициям XVII века, а точнее – принципам соборного строительства по образцу.

Подготовка и строительство городского собора сопровождались длительной перепиской Москвы со смоленскими архиереями и воеводами. Документы хранятся в виде отдельного дела в Архиве древних актов и частично опубликованы в конце XIX – начале XX вв. По ним восстанавливаются обстоятельства постройки храма.

Существующий сейчас громадный Успенский храм располагается с небольшим смещением относительно места разборки древнего собора XII в., причем строительный материал домонгольского храма был широко использован в новом здании. Успенский собор был заложен смоленским архиепископом Симеоном после долгого подготовительного этапа в августе 1677 г., для чего из Москвы прислали подмастерье каменных дел Алексея Королькова. Начатый им собор имел неординарные габариты – такого большого церковного здания в XVII в. еще не строили, хотя тенденция к увеличению габаритов соборных храмов наметилась еще в середине столетия и к его концу приняла регулярный характер. В период подготовки к работам в Москве позаботились о том, чтобы предоставить строителям смоленского собора образец: в Александровскую слободу был послан чертежник из Оружейной палаты «учинить размер и чертеж» (в качестве образца имелся в виду, по всей видимости, Троицкий собор). Обмеры были сняты – по ним смоленский собор должен был быть более чем в два раза меньше. Судьба присланного из Москвы чертежа загадочна, но в итоге Александровский храм никак не повлиял на смоленский собор, который в качестве типологического образца имеет московский Успенский собор, но практически в полтора раза превосходит его по размерам. Заложенный в 1677 г. храм задумывался своими создателями как шестистолпный собор со свободными опорами, иконостасом у восточной пары столбов и традиционным членением фасадов: на четыре прясла по продольным и на три – по поперечным.

В 1679 г., когда здание было возведено на значительную высоту, абсиды храма отошли к востоку, образовав гигантскую щель. Все работы были остановлены и, по некоторым сведениям, возобновились лишь в 1712 г. с назначением в Смоленск митрополита Дорофея Короткевича. Далее строительство велось до 1740 г. За это время первоначальный облик храма претерпел серьезные изменения: абсиды были выстроены вновь с уменьшением их выноса на 3 м, средняя из них приобрела граненую форму, а в завершении храма было сооружено семь глав, две из которых при обрушении в 1760-х гг. уже не были восстановлены.

Из-за перекладки абсид в начале XVIII в. конструкция восточной части современного сооружения нетрадиционна для шестистолпного собора, а точнее: за алтарными столбами отсутствуют восточные компартименты, абсиды, таким образом, примыкают непосредственно к опорам, сокращая алтарное пространство на одно фасадное прясло. Такое устройство алтаря превращает храм в четырехстолпное сооружение с иконостасом у восточной стены, заставляя сомневаться в первоначальной шестистолпности композиции. Но в смоленском соборе сохранились некоторые признаки, позволяющие все же причислить его «первую редакцию» к типу больших кремлевских соборов.

Во-первых, принцип расположения соборных глав (их смещение на одно прясло к востоку) свидетельствует о том, что они должны были возвышаться над шестистолпным храмом. Во-вторых, на южном фасаде остались следы первоначального арочного портала, ведущего в центральное подкупольное пространство, как принято в больших соборах. В-третьих, на продольных фасадах сохранились части крайних восточных прясел. Они должны были соответствовать алтарным компартиентам, сокращенным в перестроенном соборе XVIII в. Наконец, устройство восточной части современного храма имитирует традиционную алтарную композицию шестистолпного собора. В межабсидных стенках сохранены проходы, являющиеся рудиментом восточных пространственных ячеек шестистолпного храма. Сократив вынос абсид, а вернее – убрав восточные компартименты и соединив алтарные полукружия непосредственно со столбами, зодчим XVIII в. пришлось внести значительные несоответствия в облик и конструкцию изначально шестистолпного собора.

Замечательнейшим новшеством смоленского собора являются появившиеся здесь впервые в соборном строительстве верхние круглые окна. Ранее их связывали с влиянием украинской архитектуры и относили к последнему строительному периоду – 1730-м гг. Однако в опубликованных недавно записках П.А.Толстого, начавшего свое путешествие в Европу в феврале 1697 г., находим упоминание о недостроенном соборе, из которого становится ясно, что в это время круглые окна уже являлись частью фасадной композиции церкви: «В Смоленску соборная церковь зачата строить новая, зело велика и высока, имеет на себе в высоту трои окна, из которых одни круглые. От той церкви олтари отвалились, и стоит недостроена». Сомнительно, чтобы круглые окна могли появиться на фасадах смоленского собора в 1670-х гг., но нельзя также проигнорировать описание незавершенного храма, сделанное П.А.Толстым. Первые памятники, в композиции которых стали включаться круглые или восьмигранные оконные проемы, датируются самым концом 1680 - началом 1690-х гг. и связаны они, в основном, с Москвой. Возможно, появление их на фасадах смоленского собора связано с посещением города в 1690-е гг. царем Петром Алексеевичем. После его первого приезда в 1693 г. восьмигранные окна появляются на двух фасадах собора смоленского Вознесенского монастыря, где воспитывалась Наталия Кирилловна Нарышкина. Возможно, именно в эти годы предпринимались попытки достройки городского собора, в процессе которой в композицию фасадов памятника вошли круглые окна. Таким образом, история строительства смоленского Успенского собора может пополниться еще одним этапом, 1690-ми гг.

Успенский собор в XVII в. так и не был завершен. Стоящий на вершине Соборной горы грандиозный и необычный храм с отвалившимися абсидами производил впечатление величественной руины. После многочисленных этапов достроек храм освятили в 1740 г., затем он перестраивался еще несколько раз. Однако все своеобразие этого памятника было заложено в XVII в. Его оригинальная первоначальная композиция получила развитие в больших соборах Пскова, Тамбова, Рязани.

**ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ИЕРУСАЛИМСКАЯ»
ИЗ СОБРАНИЯ ЮРЬЕВЕЦКОГО ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
В КОНТЕКСТЕ КОСТРОМСКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ**

Юрьевец – один из древнейших городов России, основанный в 1225 г. Он ассоциируется с широко раскинувшейся Волгой, с необыкновенно красивым холмистым пейзажем, со старинными храмами, с особым духом места, освященным жизнью святых, подвижников, создателей монастырей.

С именем иконописца Кирилла Ивановича Уланова связано почитание иконы Богоматери Иерусалимской в Юрьевце и его окрестностях. По происхождению он считается выходцем из Юрьевца Повольского. Долгие годы (с 1688 по 1708 годы) Уланов был жалованным изографом иконописной мастерской Оружейной палаты, затем принял постриг в Свято-Троицкой Кривоезерской обители, находившейся у озера Кривое на противоположном от Юрьевца берегу Волги¹.

Храмовая икона «Богоматерь Иерусалимская», находящаяся ныне в экспозиции Юрьевецкого музея, написана неизвестным мастером в конце XVIII – начале XIX в., поступила в музей 2 января 1929 года². Данный образ схож с оригиналом, созданным Улановым в Кривоезерской обители в 1709 г., не только иконографически, но и стилистически. Памятник выполнен в «живоподобной» манере. Плавный очерк силуэтов придает образу лирический оттенок. Богоматерь изображена в легком развороте к сидящему на Ее правой руке Младенцу Иисусу. Лик Девы Марии слегка склонен к Сыну. Мафорий Богоматери светло-коричневый, с серебристо-белыми пробелами, без отворотов, украшен тремя белильными «звездами». Золотая кайма мафория условно декорирована двумя рядами жемчужной обниси по бокам, а в центре – мелким жемчугом, синими и белыми камнями. С внешней стороны кайма украшена белой кружевной оторочкой в виде полукружий, между которыми обозначен цветок лилии. С левого плеча мафория от нижнего края каймы с петелек свисает тонкими волнистыми и прямыми кистями с узелками белая бахрома. Внизу мафорий с белильной обводкой, мягко драпируясь, образует петлеобразную складку, по бокам которой виднеется синий с белильными пробелами испод. В углах каймы на складках очелья видна киноварная изнанка мафория. Чепец, орнаментированный белыми крестиками, звездочками и точками, и левый рукав хитона – синего цвета. Левое

¹По мнению В.Г. Брюсовой и С.С. Катковой Кирилл Уланов был костромичом (*Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 49; *Каткова С.С.* Вновь открытое произведение Кирилла Уланова в Костроме // *Филевские чтения.* В. III. М., 1993. С.29). Н.И.Комашко (Корнеева), опираясь на документы Троицкой Кривоезерской пустыни (1817 г.), хранящиеся в ГАИО, считает, что Кирилл Уланов происходил из Юрьевца (*Корнеева Н.И.* Кирилл Уланов в Поволжье // *Филевские чтения.* В. III. М., 1993, С. 56).

² Икона «Богоматерь Иерусалимская». К. XVIII – нач. XIX вв. Дерево, темпера. 115 x 52 см. Инв. № Ю-81. Реставрирована в 1999 г. в ГУП Костромареставрация». Реставратор С.В.Капустина. Происхождение неизвестно.

зарукавье заткано золотом и украшено с двух сторон жемчужной обнизью, а в центре в прямоугольнике – мелким жемчугом и драгоценными камнями. Вокруг головы Девы Марии – золотой нимб с двойной обводкой красного и белого цветов. Богомладенец в золотом крестчатом нимбе, с очерченной киноварью традиционной надписью «WON» представлен в пол-оборота к Богоматери. Десницей Он именованно благословляет, в шуйце держит белый свернутый свиток, лежащий на Его правом бедре. Хитон голубого цвета с серебристо-белыми пробелами на правом рукаве и с синими притенениями в складках. С правого плеча, мягко драпируясь, ниспадает алый гиматий с золотистым поясом. Личное написано светлой охрой по оливковому санкирю. Мягкие высветления на лбу, около глаз, по спинке носа, в уголках рта, на шее, на руках моделируют объем.

Над левым плечом Богоматери - надпись черного цвета скорописью: ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧУДОТВОР[Н]ІА ВБРАЗА ПРЕС[ВЯ]ТЯ Б (ОГОРОДИ) ЦЫ ІЕРУСАЛИМСКИ ІЖЕ МНОГА ЧУДЕСА ПОКАЗА W ИЗ[БАВ]ЛЕН[И]И ЦАРЯ ГРАДА WT ВОЕВАВШИХЪ СКИФЪ. В нижней части иконы в рамке на алом фоне белилами вписан текст молитвы, обращенный к Пресвятой Богородице.

По преданию, икона Иерусалимской Богоматери написана евангелистом Лукой в 15-е лето по Вознесении Иисуса Христа. Иерусалимской она стала называться по первоначальному происхождению первообраза из Иерусалима. Чудотворная икона Иерусалимской Божьей Матери, от которой по легенде Марии Египетской исходил глас, когда она пыталась войти в храм, находилась сначала в церкви Гроба Господня в Иерусалиме. Затем была перенесена в Константинополь византийским императором Львом Великим в 453 году и поставлена в храме Богородицы Пигии (греч. – «источник»). После победы над скифами Иерусалимская икона Божьей Матери установлена во Влахернской церкви. Иерусалимская святыня упоминалась паломниками: дьяконом Игнатием (1390 г.), дьяконом Александром, иеродьяконом Зосимой (1420 г.), которые видели этот образ в соборе Святой Софии у Великих Врат. Н.П. Кондаков считал, что это был список с чудотворной иконы более позднего времени (XI-XII вв.)¹.

Икона Иерусалимской Богоматери попала на Русь из Константинополя в 988 году. Согласно преданию, Великий князь Киевский Владимир Святославич, принявший крещение в покоренном им Корсуне (Херсонесе), получил эту икону в дар от византийского императора Льва VI Философа (866-912). Сначала Иерусалимская икона была привезена в Киев, а затем подарена князем Владимиром Святославичем, крестившимся в христианскую веру новгородцам и поставлена в Софийском соборе. В Новгороде она стала называться также Корсунской (т.е. принесенной из Корсуни), и оставалась в городе до покорения его царем Иоанном Васильевичем IV Грозным, который перенес святыню в Успенский собор Московского Кремля. Там икона находилась до 1812 года у одного из соборных столбов. Во время разорения Москвы армией Наполеона образ в числе других святынь был утрачен. На ее место поставлен

¹ Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т.2. СПб., 1915. С. 290-293; Сказание о чудотворных иконах Богоматери и ее милостях роду человеческому. Т.2. Коломна. С.645; Воскресенский А. Дар небесного милосердия Богоматери земле Костромской – чудотворная Иерусалимская икона в Троицкой Кривозерской пустыни. Одесса, 1913. С. 1.

список XVIII века, взятый из московской церкви Рождества Богородицы на Сенях. На полях этой иконы написаны святые апостолы: Петр и Павел, Иоанн, Лука, Симон, Филипп, Матфей, Марк, Иаков, Фома, Варфоломей и святые мученики: Прокопий, Георгий, Меркурий¹.

Образ Иерусалимской Богоматери особенно почитался в Новгороде, на русском Севере, в Москве, в Поволжье (в том числе и в Юрьевце).

В русском искусстве сложилось два варианта изображения Богоматери Иерусалимской, относящихся к типу Одигитрии: Богоматерь Иерусалимская (Корсунская) и Богоматерь Иерусалимская (Гефсиманская). В иконографии Богоматери Иерусалимской (Корсунской) Младенец сидит на правой руке Девы Марии со скрещенными голеньями, оборачиваясь к Ней и пророчески именованно благословляя десницей. Его левая нога выставлена вперед. В шуйце Он держит свернутый свиток. Голова Богородицы склонена к Сыну. Широкие отвороты Ее мафория окрашены в яркий цвет. В орнаментации белого хитона Младенца присутствует мотив креста в виде геометрических растительных форм, реже – треугольника из трех точек (или кружков). Клав и пояс символизируют архиерейское достоинство Христа. Гиматий охристого цвета. Лицам Младенца и Богоматери свойственна строгая, сдержанная интонация. Это иконографические черты древней иконы Богоматери Иерусалимской (Корсунской) из Софийского собора в Новгороде². Ее списки, как и обратные переводы, были широко распространены в Новгородских землях в к. XV - XVI вв.³

Юрьевская икона принадлежит к варианту Богоматери Иерусалимской (Гефсиманской)⁴, получившему распространение в Московских и Поволжских землях в XVIII веке. Написанная Кириллом Улановым в Кривоезерском монастыре в 1709 г. и освященная в 1711 году, икона Иерусалимской Богоматери являлась списком чуть меньшего размера (153 x 103) с первообраза из Московского Успенского собора⁵. Она стала главной святыней Троицкого Кривоезерского монастыря и прославилась чудотворением в 1781 году, вызвав тем самым широкое ее почитание в Костромских землях. С неё были сделаны многочисленные списки. Необходимо отметить, что Кирилл Уланов написал, по крайней мере, еще две иконы Иерусалимской Богоматери. Одна, созданная также в 1709 году, находилась в Иерусалимском храме Кривоезерского монастыря и была келейным чудотворным образом. Другая – выносная

¹ Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание Святых чудотворных ее икон. Ярославль, 1997. С.340-341.

² Стерлигова И.Л. Драгоценный убор древнерусских икон XI-XIV вв. Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000. Ил. 30.

³ Подробно об иконографии Богоматери Иерусалимской (Корсунской) см.: «Виктор Сорокатый «Икона Богоматерь Иерусалимская» в кн.: И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV-XX вв. Из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003. С. 150-154.

⁴ В Успенском соборе Московского Кремля находится поздняя реплика древней иконы Богоматери Иерусалимской (Гефсиманской). Ил. см. В кн.: Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика. Под ред. А.М. Лидова. М., 2000, ил. 14.

⁵ Историческое описание Троицкого Кривоезерского общежительного монастыря о всех достопамятных происшестввах, случившихся в нем. 1817-1876 гг. ГАИО. Ф. 893. Оп. 1. Д. 116. Л. 7 об.

икона, написанная в 1715 году, стояла в монастырской часовне Юрьевца¹. Оба списка также были чтимыми. А. Воскресенский в своей работе «Дар небесного милосердия Богоматери земле Костромской – чудотворная Иерусалимская икона в Троицкой Кривозерской пустыни», опубликованной в 1913 г., привел фотографию иконы Иерусалимской Богоматери в окладе, находившейся в Кривозерской обители². По ней трудно определить, изображена ли здесь чудотворная икона Иерусалимской Богоматери, или список с нее. Однако следует заметить, что оригинал образа в начале XX века пребывал в Кривозерском монастыре, и автор указанного сочинения вполне мог видеть его там. Известно, что в 1825 г. иеродьяконом Никоном (в схиме Нил Сорский) создан список с чудотворной иконы Богоматери Иерусалимской с изображением святых Иоакима и Анны на полях. В 1850 г. он был послан в дар Русскому Пантелеймонову монастырю на Афоне, и до сих пор находится в соборном храме Покрова Пресвятой Богородицы в киоте над царскими вратами.

Судьба же протографа печальна. По легенде, бытующей среди старожилов Юрьевца, икона была разбита об пол Троицкого собора после Октябрьской революции местным активистом Иваном Козловым, вернувшимся с царской политической каторги, и бывшим монахом Кривозерского монастыря попом-растригой по прозвищу Матренич. По другой версии, в 1930-е гг. по настоятельному требованию рабочих лесозавода «Красный Профинтерн» и заводских организаций решением Юрьеveckого райисполкома, подтвержденным Ивановским облисполкомом и Всероссийским центральным исполкомом Советов, Иерусалимская церковь Кривозерской общины закрыли, а иконы сожгли. По данным описи церковного имущества пять Иерусалимских святынь были написаны Корнилием Улановым³. Иконография Иерусалимской Богоматери из Юрьеveckого музея во многих чертах совпадает с композицией упомянутой выше иконы на иллюстрации из брошюры А. Воскресенского. Схожа она и с образом Иерусалимской Богоматери, находящимся ныне в Богоявленском храме Юрьевца⁴, где авторская живопись (возможно, Кирилла Уланова) находится под поздней записью.

Происхождение иконы Иерусалимской Богоматери из Юрьеveckого историко-художественного музея неизвестно. По всей видимости, она является одним из поздних списков с чудотворного образа, созданного Корнилием Улановым. Скорее всего, икона была написана для одного из храмов Юрьевца, не исключено, что для Входиерусалимского собора (1733 г., перестроен в 1806 г.)⁵. Колорит иконы отличается яркостью, интенсивностью, звучностью красок и создает праздничную атмосферу. Цветовые контрасты алого, небесно-голубого, светло-коричневого тонов с белильными пробелами и сильно разбеленным личным письмом позволяют отнести

¹ *Филумен, иеродьякон*. Исторические записки о Троицкой Кривозерской общежительной пустыни Костромской епархии. Составлены из подлинных монастырских бумаг в 1861 году иеродьяконом Филуменом. М., 1862 г., .41-42. ГАИО, ф.893, оп.1, д.116, л.13, л.19.

² *Воскресенский А.* Указ. соч. С. 3.

³ Там же. С. 3

⁴ Ранее находилась во Входиерусалимском соборе г. Юрьевца.

⁵ Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Ивановская область. Ч. 3. М., 2000 г. С. 707, 734-736.

живопись к костромской провинциальной традиции рубежа XVIII-XIX вв. Нежность, лиричность, задушевность образа напоминают об обаянии, исходящим от Богородичных икон, созданных Кириллом Улановым. Возможно, икона была исполнена юрьевецким мастером.

Образ Богоматери Иерусалимской из Юрьевецкого музея принадлежит к числу качественных и ярких произведений своего времени. Изобразительные приемы свидетельствуют о высокой художественной культуре автора произведения, использовавшего в своем творчестве как местные традиции, так и новые тенденции, имеющие общерусский характер. Икона привлекает своей глубиной и задушевностью, украшая экспозицию «Подвижники духа» Юрьевецкого историко-художественного музея.

А.В.Гамлицкий
(Москва)

БИБЛЕЙСКИЕ ГРАВЮРЫ ПЕТЕРА ВАН ДЕР БОРХТА: ОТ АНТВЕРПЕНА ДО ЯРОСЛАВЛЯ

Доклад посвящен нидерландским цельногравированным изданиям (увражам) на библейскую тематику, служивших образцами русского искусства и письменности XVII в.: так называемым Библии Борхта и Библии Борхта-Пискатора.¹ Рассматриваются история их возникновения, место в западноевропейской культуре, связь с крупнейшими художественными и духовными движениями своего времени – т.е. вопросы почти не привлекавшие внимание отечественных исследователей.

О Библии с гравюрами Петера ван дер Борхта, которая «в течение почти всего XVII в. была известна в мастерских наших иконописцев и граверов», впервые сообщил еще Ф.И.Буслаев², отмечавший ее своеобразную иконографию: маленькие фигурки людей среди пейзажа или архитектурных сооружений. К Библии Борхта обращались Н.Р.Левинсон, А.Г.Сакович, О.А.Белоброва.³ В собраниях России известны экземпляры двух типов с разными заглавиями и выходными данными 1) «*Imagines et Figurae Bibliorum... Villanus, Jacobus. 1581*» из 60 гравюр in 2^o к Ветхому Завету с латинским, французским и голландским типографским текстом на обороте (Научная б-ка ГЭ. РК 3.4.9, № 169288) 2) полный библейский цикл из 100 гравюр с латинскими стихами «*Emblemata sacra e praecipuis utriusque Testamenti... a Bernardo Sellio Noviomago. Lugduni Bat. ex officina Plantiniana. Anno 1593*» . (ГЭ №157959); «*Emblemata sacra ...edita a Nicolao Iohannis Piskatore. Anno 1639*» без текста (ОРИСК ГИМ, Меньш. 1880).

¹ Бусева-Давыдова И.Л. Новые иконографические источники русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М., 1993. С. 190-207.

² Буслаев Ф.И. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й. М., 1884. С. 137-138. (Общество любителей древней письменности. Вып. 82).

³ Левинсон Н.Р. Альбом «Книга Винуса» – памятник художественного собирательства в Москве XVII в. // Ежегодник ГИМ. 1961 год. М., 1962. С. 71-98; Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692-1695. М., 1983. С. 15, 26. (илл. 29, 30); Белоброва О.А. О древнерусских подписях к циклам библейских гравюр иностранных изданий // Очерки русской художественной культуры XVI-XX веков. М., 2005. С. 387-388.

Три экземпляра 100-листной серии сохранились с утраченными выходными данными (БАН, РНБ, ЯИАМЗ). Различия связаны с деятельностью нескольких издателей, использовавших гравированные доски Ван дер Борхта.

Еще одну Библию с гравюрами этого мастера обнаружила И.Л.Бусева-Давыдова (ОР РГБ ф. 178 № 3274). 115 изображений на 88 листах без текста in 4^o: «Biblia hos est vetus et novum Testamentum iconobus expressum... per Nicolaum Ioannis Piscatorem. Anno 1639.»¹. Первые 59 гравюр выполнены в манере, близкой предыдущему изданию, представляя еще более мелкофигурные сцены (иногда, до десяти сюжетов одновременно) среди пейзажа с постройками. Изображения «Страстей Христовых», Деяний Апостолов, Апокалипсиса (по два сюжета на листе) отличаются крупными размерами фигур. Издание опознано исследователем как самостоятельный, наиболее востребованный русскими стенописцами и иконописцами иконографический источник. Для отличия от уже известной Библии Борхта, увраж назван И.Л.Бусевой-Давыдовой «Библия Борхта-Пискагора». Второй экземпляр in 2^o, аналогичный по составу иллюстраций, но с пространственным голландским текстом и выходными данными: «Bibelse Figueren...door Hiël t'Amstelredam Gedruet bu Jacob van Royen...1673», выявила О.А.Белоброва² (Научная библиотека МИР ин-760).

Петер ван дер Борхт IV (Мехелен 1535/1545-1608 Антверпен) - гравер и ландшафтный архитектор, работал в Антверпене с 1664 или 1572 г.³ История возникновения и публикации библейских гравюр художника весьма запутанна, и даже в фундаментальном справочнике Холлстейна отражена не полностью.⁴ Современными зарубежными исследователями установлено, что их появление связано с деятельностью знаменитого антверпенского издателя Кристофа Плантена (1514-1590) и крупного деятеля Реформации в Нидерландах Хендрика Янсена Баррефелта (Hendrik Jansen Barrefelt. Ок. 1545-после 1585).⁵ Он был лидером антверпенских фамилистов (дом любви - huys der liefden, family of Love, familia caritatis) – одной из радикальных сект, проповедующих крайний религиозный индивидуализм, распространяющийся на истолкование Священного Писания. В 1573 г. Баррефелт откололся от основателя движения Хейнриха Никлаеса, объявил себя пророком, принял имя Hiël (от χιλιετος — тысячелетие) и создал «Второй дом любви». Баррефелт-Хийл вел активную

¹ Бусева Давыдова Указ. соч.

² Белоброва О.А. О Библиях с гравюрами в русских библиотеках второй половины XVII-начала XVIII в. // Очерки русской художественной культуры XVI-XX веков. М., 2005. С. 368.

³ Allgemeines Kunstler lexicon: Die Bildenden Kunstler aller Zeiten und Volker: Nachtrac. Munchen, Leipzig: Saur. 2000. Bd. 12. S. 677. Иногда мастера отождествляют с Петером ван дер Борхтом II. Буслаев ошибочно назвал местом рождения мастера Брюссель, что привело к появлению в отечественной литературе несуществующего брюссельского издания Библии Борхта (Сакович).

⁴ Hollstein F.W.H. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700. Vol. III. Amsterdam, 1950. P. 99. № 1-100; № 101-188.

⁵ Voet, L. The Plantin Press. 1555-1589: a Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden, Amsterdam: Van Hoeve, 1980-1983, 6 vols. № 101; Hamilton, A. From Familism to Pietism: the fortunes of Pieter van der Borch's biblical illustrations and Hiël's commentaries from 1584 to 1717 // Quærendo. Vol. 11. Afl.4. 1981. P. 271-301; Visser P. Broeders in de geest. De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtlijke literature in de zeventiende eeuw. 2 vols. Deventer, 1988; Visser, P. Jan Philipsz Schabaelje and Pieter van der Borch's etchings in the first and the final state: a contribution to the reconstruction of the printing history of H.J. Barrefelt's «Imagines et figurae bibliorum» // Quærendo. Vol. 18. Afl. 1. 1988. P. 35-76.

пропаганду своего учения, представляющего собой смесь взглядов анабаптистов, антиринитариев, антиномистов, суть которого сводилась к разделению спасения человечества на три века: до Христа, во главе с Христом, и 1000-летнее преддверие Царствия Небесного, естественно, во главе с самим Хийлом. Священное Писание «пророк» полагал лишь внешним откровением, так сказать подготовкой к откровению внутреннему, совершаемому в душе избранных. Поэтому создание собственного толкования Библии имело особое значение для предводителя фамилистов.

Плантен одно время был приверженцем Никлаеса и Баррефелта, издавал их сочинения. Благодаря чему Хийл лично руководил изготовлением иллюстраций, которые по его мнению должны «возбуждать духовный взор и воображение» читателя для индивидуального достижения Откровения - т.е. выполнять роль изобразительной части эмблемы, визуального фона для мистических пророчеств и дидактических наставлений.

В издательстве Плантамена успела увидеть свет только Библия Борхта – в 1580, 1581 гг. (Ветхий Завет 60 л.) и в 1582 г. (полный библейский цикл в 100 гравюр) под заглавием «*Imagines et Figurae Bibliorum*». Т.е. экземпляр ГЭ РК 3.4.9 является вторым антверпенским изданием.

После взятия Антверпена испанскими войсками в 1585 г. и восстановления католичества дальнейшая публикация здесь откровений Хийла становится невозможной. Дальнейшая история библейских гравюр Петера ван дер Борхта тесно связана с Реформацией в Голландии. Четвертое издание 1593 года *in folio* напечатано в северном Лейдене Франсом Рафеленгином, одним из преемников Плантамена, к которому перешли гравированные доски. Изменение заглавия: «*Emblemata sacra e praecipuis utriusque Testamenti histories... a Bernardo Sellio*», связано с тем, что при сохранении изобразительной части, сомнительные пророчества Баррефелта заменены латинскими стихами (экземпляр ГЭ №157959). Их автор Бернардо Селлио (Зееле) из Ниймегена принадлежал к более значительному направлению протестантизма – ремонтстрантам (арминианам), которые в то время вели ожесточенную борьбу с реформатской церковью в Голландии по поводу догмата о божественном предопределении¹.

С продолжением этой полемики, переходившей из религиозного в политическое русло, связано пятое издание Библии Борхта в 1613 г. *in folio* под тем же заглавием («*Emblemata sacra... Michaelis Collini*») со стихами Селлио. Его осуществил в Амстердаме один из лидеров ремонтстрантов Михел Колин, переселившийся сюда из Антверпена. Из этих изданий (1593 или 1613 гг.) происходит самый известный экземпляр Библии Борхта в России: 95 гравюр *in folio* с латинскими стихами без титульного листа в составе так называемой «Книги Винууса» (БАН 17.17.19, № 7429-

¹ *Alastair H, Heesakkers C. L. Bernardus Sellius Noviomagus (c. 1551-93), Proof-reader and Poet // Quaerendo. Vol. 19. 1989. P. 163-224; Dekoninck, R. Entre Réforme et Contre-Réforme: Les «Imagines et figurae Bibliorum» de Pieter van der Borcht et Hendrik Jansen van Barrefelt: contribution à l'étude du statut et des fonctions de l'image dans les livres édités par Christophe Plantin et Francois Raphelengien // Quaerendo. Vol.29. Afl. 2 (spring). 1999. P. 96-131.*

1723), где они соседствуют с рисунками Яна Ливенса, Руланта Северея, Яна ван де Велде и Якоба де Гейна II¹.

В 1613 году Михел Колин издал впервые Библию Борхта-Пискатора, купив гравированные доски у Ф. Рафеленгина («Figures de toutes les plus remarquables histoires et autres evenemrnts du viel et nauveen Testament. Amsterdam. Cher Michel Colin 1613»).

Пятое издание Библии Борхта и второе Библии Борхта-Пискатора в виде увражей, составленных только из иллюстраций с краткой латинской цитатой из Библии, выпустил в Амстердаме в 1639 г. Клас Янссон Висхер (1586-1652), хорошо известный в истории русского искусства под латинским вариантом своей фамилии: Николай Иоанн Пискатор (ОРИСК ГИМ. Меньш. 1880; ОР РГБ ф. 178 № 3274).

В середине XVII столетия творчество давно умершего Петера ван дер Борхта привлекло внимание Яна Филипса Шабалье (1592-1656) – поэта, главы общины меннонитов в городе Алкмаар. Последователи учения Симониса Меннона исповедовали духовную свободу и право личного общения с Богом, не ограниченное церковными институтами, отрицали политическую роль религии. Как и ранее Баррефелт, Ян Шабалье старался всячески распространять свое учение используя синтез слова и изображения. Идеолог менонитов видел в гравюрах более дешевую и индивидуальную альтернативу живописи, как развлекательного и полезного занятия для христиан. Восприятие библейских изображений и толкований к ним должно было служить дополнением к медитативным практикам, путем которых меннониты достигали личного общения с Богом (через нисхождение Св. Духа). Таким образом, Шабалье, хотя сам не интересовался изобразительным искусством, прекрасно сознавал его пользу.

Написанное Шабалье толкование Библии он обильно украсил оттисками гравюр, приобретенных у крупных издателей, в первую очередь Класа Янссона Висхера². В 1646 г. и 1650 гг. увидел свет альбом in 2^o с листами типографского текста, предваряющего каждую серию иллюстраций, под общим заглавием «Den Grooten Figuer-Bibel... Door J.P.S.[Jan Philipsz. Schabaelje] t'Alcmaer. Gedruet by Symon Cornelisz» (экземпляры: 1646 г. ГРМ Др/Гр 80; 1650 г. ГПИБ³), в основу которого положены гравюры увража «Theatrum biblicum hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti», изданного К.Висхером в 1639 и 1643 годах - т.е. Библии Пискатора. По-видимому, «Den Grooten Figuer-Bibel» не имел постоянного состава иллюстраций, так как в сохранившихся экземплярах встречаются разные комплекты гравюр. Голландский исследователь П.Виссер обнаружил 100 библейских гравюр Ван дер Борхта (приобретенных у Класа Висхера) в экземпляре «Den Grooten Figuer-Bibel» из Муниципального архива Алкмаара⁴.

¹ Левинсон. Указ соч.; Садков В.А. Голландский рисунок XVII века, эволюция и проблемы атрибуции. Автореф... доктор искусствовед. / РАХ. На правах рукописи. М, 1997. С.14; Белоброва О.А. О древнерусских подписях к циклам библейских гравюр иностранных изданий. С. 388.

² Visser. Op. cit.; Гамлицкий А.В. К вопросу о публикации Библии Пискатора в 1646 году // Филевские чтения. Тезисы конференции. М., 2003. С. 25-27.

³ Белоброва О.А. Библия Пискатора в собрании БАН // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР. 1985. Л., 1987. С.184, 188; ОРК ГПИБ "Издания Нидерландов XVII в." / Сост. Степанова В.П. Ч. 3, М., 1980, № 884.

⁴ Visser. Op. Cit. № 2.

В 1653 году Шабалье еще раз выпустил в свет свое толкование Священного Писания in 2^o, где в качестве иллюстраций вновь привлек 100 оттисков Петера ван дер Борхта – это стало уже седьмой их публикацией. Можно даже предположить, как это сделал П.Виссер, что Шабалье купил гравированные доски Петера ван дер Борхта на посмертной распродаже имущества Класа Висхера в 1652 г. Однако, это представляется маловероятным – дешевле и удобнее было приобретать оттиски у Николаса Классона Висхера, продолжившего издательскую деятельность отца.

Лидер меннонитов сохранил заглавие «*Emblemata sacra*», добавив лишь свою фамилию в титульный лист. Как и в "*Den Grooten Figuer-Bibel*» текст напечатан типографским способом на отдельных листах, иллюстрации помечены краткой латинской цитатой из Библии. Аналогичный вид имеют экземпляры без титульных листов (РНБ Э. Осн. 17-257-355. 99 л. и ЯИИМЗ 99 л.), которые можно отнести либо к изданию Висхера-Пискатора 1639 г., либо к публикациям Шабалье с утраченными листами текста. Последние предназначались для ограниченной аудитории: помимо самих меннонитов их учением интересовались лишь интеллектуалы и чудачи, вроде Рембрандта. Поэтому во второй половине XVII века несколько раз делались ограниченные (на заказ) тиражи гравюр Петера ван дер Борхта Борхта с комментариями Шабалье – под заглавием «*Emblemata Sacra*».

Шабалье продолжал популяризацию своих взглядов в 1654 г., объединив в альбом in folio, под заглавием «*Grooten Emblemata sacra*», типографские листы комментария, 100 гравюр Питера ван дер Борхта (восьмое издание) и еще более 300 иллюстраций Библии Пискатора и других источников. В предисловии автор заметил: «каждый должен выяснить для себя, в каком смысле он может извлечь пользу из листов», что отражает допущение свободного волеизъявления, характерного для меннонитов. Протестантское благочестие в целом явно отдавало предпочтение индивидуальной интерпретации Священного Писания, и по меткому выражению Э.Пановского, достигло своего высшего выражения более в сосредоточенности, чем в экстазе¹.

Ян Филипсон Шабалье выступая прямым продолжателем Хендрика Янсена Баррефелта, наследовал рационалистический взгляд на искусство, ожидание от него практической пользы в воспитании добродетельной личности, присущий нидерландским гуманистам XVI в. (Дирк Фолкерсон Корнхерт). Эта черта была с успехом усвоена голландской культурой XVII в., девизом которой может считаться высказывание самого популярного стихотворца того периода Якоба Катса об идеале поэзии: «*Tot Lering en Vermaak*» (для поучения и забавы).

Гравюры Петера ван дер Борхта полностью отвечали данным представлениям. Они носят характер некоей «библейской топографии», где правдоподобное обозначение места действия кажется важнее самого сюжета (впрочем, вполне узнаваемого). Элементы реального пейзажа с чертами национальной природы (излюбленного жанра голландского искусства) сочетаются с несуществующими

¹ *Panofsky E. Comments on art and Reformation//Symbols in transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation. Exh. cat. The Art Museum, Princeton University, 1969. P.14.*

зданиями в духе античности, которые сообщают ландшафту «археологическую» достоверность, также весьма ценимую голландцами.

Наряду с собственным опытом Ван дер Борхта в области садово-паркового искусства, композиционный строй и отдельные мотивы его библейских ландшафтов отражают воздействие пейзажей Питера Брейгеля Старшего. Изображения построек в античном и ренессансном духе находят близкие аналогии в произведениях Ханса Вредемана де Вриса – выдающегося перспективиста, теоретика зодчества, основоположника жанра архитектурной фантазии. Рисунки обоих художников тиражировались издательством Иеронима Кока в Антверпене, чья известная серия гравюр «Римские руины» также может быть отнесена к источникам вдохновения Питера ван дер Борхта.

Что же касается Библии Борхта-Пискатора, то ее «фигуративная» часть, являющаяся излюбленным образцом наших иконописцев и стенописцев, несомненно, возникла под влиянием популярнейшей графики Мартена ван Хемскерка (Деяния Апостолов), Альбрехта Дюрера и Ганса Гольбейна Младшего (Страсти и Апокалипсис).¹ Поскольку, как обнаружила И.Л.Бусева-Давыдова, «Апокалипсис» Питера ван дер Борхта был скопирован в Библии Пискатора, именно творчество мехеленского мастера оказало важное влияние на русскую апокалиптическую иконографию.

Вне всякого сомнения, популярность и универсальность конфессиональной интерпретации гравюр Питера ван дер Борхта связаны с их художественной формой, отвечавших специфике голландской культуры XVII в. Пророчества и толкования Баррефелта, хотя и были рассчитаны на самую широкую аудиторию, уже к началу XVII столетия могли заинтересовать лишь богословов – фамилизм практически ушел из жизни Нидерландов. То же можно сказать и о стихах Селлио – ремонстранты потерпели поражение на Додрехтском соборе в 1614 г., и только в 1630 г. получили относительную свободу исповедания. Следует заметить, что Клас Висхер принадлежал к протестантской общине кальвинистского толка, даже выполнял обязанности диакона. Поэтому его отказ от текстов Хийла и Селлио понятен – память о недавних ожесточенных спорах и преследованиях ремонстрантов была еще очень свежа. Со временем, стало возможным возобновление интереса к нетрадиционным интерпретациям Священного Писания, о котором свидетельствует экземпляр Библии Борхта-Пискатора с комментарием Хийла 1673 г. (Научная библиотека МИР ин-760)². Наконец, новое издание толкования Баррефелта-Хийла из Библии Борхта напечатал в 1717 году Изаак Эншеде («Bybelische Figuren») с уменьшенными копиями 100 гравюр Питера ван дер Борхта в качестве иллюстраций.

Таким образом история и содержание библейских гравюр Питера ван дер Борхта отражают бурную духовную жизнь северных и южных Нидерландов конца XVI-XVII вв. В них также преломились могущественные тенденции национальной художественной школы. Сказанное заставляет пересмотреть мнение о «заурядности» мехеленского мастера, высказанное И.Л.Бусевой-Давыдовой. В данном случае, следует

¹ Сакович. Указ. соч.

² Это издание не учтено в известной нам справочной литературе.

оценивать произведение не с формально-эстетических позиций, а с точки зрения значительного места, которое оно заняло в культуре Фландрии и Голландии.

В данном контексте, абсолютно не случайным представляется распространение библейских гравюр Петера ван дер Борхта в России XVII в. Несмотря на «диссидентское» происхождение, для голландцев они составляли привычный репертуар иллюстраций Священного Писания, и по-видимому, не были редкостью в багаже приезжих или находящихся на русской службе иностранцев (А.А.Виниуса). Экземпляр МИР имеет запись XVII в. о принадлежности Антониево-Сийскому монастырю. Увраж из ЯИАМЗ сохранил следы продажной записи XVII в. С Ярославлем, вероятно, с архиерейской библиотекой, связан экземпляр ГИМ – для его реставрации в XIX в. использована служебная переписка священников ярославской епархии.

Художественный язык гравюр, созданных в переломную эпоху в истории Нидерландов, обладал рядом качеств, оказавшихся созвучными переходному периоду в культуре и искусстве России.

Ю.Н. Звездина
(Москва)

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ИЛЬИНСКАЯ ЧЕРНИГОВСКАЯ» 1696 ГОДА – ДАР ПЕТРУ I В ПАМЯТЬ АЗОВСКОЙ ПОБЕДЫ

В 1696 г. настоятель Троице-Ильинского монастыря в Чернигове Лаврентий Крщонович «с братиею» поднес Петру I список иконы «Богоматерь Ильинская Черниговская» в меру чудотворного образа, помещенного в среднике, и большими полями, украшенными аллегорическими композициями, прославляющими Богородицу, уподобленную плодоносным деревьям маслины, кедра, пальмы, а также кипариса. На нижнем поле иконы был представлен план военных действий у Азова, с символическим изображением льва-победителя, повергающего полумесяц – символ побежденных турок. Многочисленные надписи сообщают об этих событиях и содержат прославление монарха.

Не известно, где находится, и сохранился ли этот образ 1696 г. Значение его оказалось столь велико и многогранно, что сделанные с него списки, безусловно, и впредь будут привлекать к себе внимание исследователей, пытающихся постичь особый смысл иконы. На сегодняшний день известны три списка – в собрании ГТГ, в ГМИР (оба датируются первой третью XVIII в.) и в Ризположенской церкви близ Донского монастыря, возведенной в 1701 – 1716 гг. (Пуцко В.Г. Мазепина срібна шата в Чернігові // Родовід. Чернігів, 1996. № 2 (14). С. 112 – 120).

Образ отразил некоторые особенности почитания главной черниговской святыни, отмеченной чудесами – «истечением слез» перед набегом татар на город и его окрестности, спасением монахов во время набега, многочисленными исцелениями. «Богоматерь Ильинская Черниговская» явлена здесь и как защитница украинских земель, покровительница в борьбе с постоянно угрожавшими южным землям турками и

крымскими татарами. Следует специально отметить даты, совпадающие с широким развитием поклонения «Ильинской Черниговской» иконе. В 1658 г. она была написана. В 1662 г. состоялось нападение татар на Чернигов. В 1677 г. вышла первая книга свт. Димитрия Ростовского «Чуда Девы Марии», посвященная чудесам иконы и содержащая гравированный образ.

В 1680 г., в год трехсотлетия Куликовской битвы, было опубликовано третье издание «Киевского синопсиса», написанного архимандритом Киево-Печерской лавры Иннокентием Гизелем (первое изд. 1674). Здесь рассказывается, вслед за древней историей, о делах совсем недавних – событиях под Чигирином и «приходе многочисленных сил царских и войск запорожских к Киеву» в 1677 – 1679 гг., отраженных с яркими страницами повествования о Куликовской битве.

Главной святыней – защитницей русского войска и Русской земли – явилась икона «Богоматерь Донская». Вполне понятно, что в 1670 – 1690-е гг. оба чудотворных образа, древняя Донская и недавно отмеченная чудесами Ильинская Черниговская, вместе отразили тему защиты южно-русских земель и победы над врагами-иноверцами. Эта тема должна была сказаться в связи с крымскими походами, в которые с войском была «отпущена» покровительница русского войска икона Богоматери Донской, и с Азовским сражением.

«Богоматерь Ильинская Черниговская» – образ, в котором заключен неразрывный синтез истории и художественно-смыслового строя. Списки, в точности воспроизводящие многочисленные аллегорические детали и обширные тексты памятника 1696 г., свидетельствуют о насыщенности этого смысла. Особенности сложного сочетания аллегорий на полях иконы невозможно понять без обращения к другому произведению – серебряной ризе на чудотворный образ «Ильинской Черниговской». Она была вложена гетманом Иваном Мазепой в Ильинскую церковь, где хранилась святыня 1658 г., перед событиями 1696 г. Живописные аллегорические клейма с образами Девы Марии и священных деревьев соответствуют медальонам со сценами из жизни Богоматери на серебряных пластинах подарка Мазепы. Внизу на ризе был изображен герб знаменитого гетмана, окруженный прославителем арматурой, слева – показан воинский лагерь под луной, справа – город, освещенный солнцем. Исследователи ризы В.Л. Модзалевский и П.Н. Савицкий отметили, что «лагерь разбит по правилам тогдашней фортификации... киот исполнен местным мастером, но по немецким образцам» (Цит. по: Пуцко 1996. С. 112). Отметим, что композиционно нижняя часть ризы соответствует «казачьим» иконам, сочетающим святой образ с поклоняющимися ему заказчиками и гербом с арматурой (или гербовым щитом). Традиция сохранялась на протяжении долгого времени, как, например, в иконе «Покров пресвятой Богородицы с запорожцами» 1905 г. из собрания Днепропетровского исторического музея (копия более раннего памятника).

Это созвучно изображению на нижнем поле иконы 1696 г., где по центру был помещен российский герб с образом «Богоматерь Азовская», слева – план военных действий и лев с полумесяцем, справа – освещенный солнцем вид Троице-Ильинского монастыря с крестным ходом. Прославление монарха было выражено языком символов и метафорических уподоблений: под гербом изображен квадрат камня (обыграно

значение имени Петр – камень). Аллегорическая фигура Времени высекает на камне план крепости Азов.

Сложные аллегорические композиции на списках образа «Богоматерь Ильинская Черниговская» 1696 г. соответствуют культуре барокко, ярко проявившейся в литературе, живописи, декоративно-прикладном искусстве, музыке. Вполне вероятно, что программа образа была составлена самим Лаврентием Крщоновичем (возможно, «с братиею»), который был автором ряда аллегорических текстов, украшенных эмблемами и гербами. Насыщенность символов, украсивших образ, практически совпадает с традицией текстов, создававшихся в Чернигове представителями ученого духовенства. В качестве параллели можно вспомнить большой поэтический опус Иоанна Максимовича «Богородице Дево», изданный в Чернигове в 1707 г. и украшенный гравюрами с аллегорическими композициями. Автор прославляет Богоматерь, в первую очередь, в образе «Ильинской Черниговской».

Икона «Богоматерь Ильинская Черниговская» до сих пор хранит немало загадок. Так, в Черниговском областном художественном музее сохраняются медные доски с композициями прославительных клейм, украшающих боковые поля образа. До недавнего времени они не связывались с иконой 1696 г., а воспринимались как серия самостоятельных композиций (идентификация принадлежит автору). В определенном смысле, это возможно. Мы готовы представить себе серию гравюр, которая могла использоваться многогранно – и как образец для клейм иконы 1696 г., и как цикл листов, в аллегорических композициях прославляющих Богоматерь. В 1908 г. оттиски с вновь обнаруженных досок были опубликованы с датировкой серединой XVIII в. в «Трудах Черниговского предварительного комитета по устройству XIV-го археологического съезда в г. Чернигове». (С. 179 – 180. Приложения. Сердечно благодарю за указание на эту публикацию и помощь в работе главного хранителя Черниговского областного художественного музея С.М. Куроч. Выражаю также искреннюю благодарность за необходимую консультацию О.И. Травкиной, главному хранителю Музея-заповедника «Древний Чернигов».).

Неизвестный автор сообщения о медных досках предположил, что они были созданы в период начавшихся гонений на местные монастыри, а также памятники с сомнительными иконографиями, то есть представил их, в некотором смысле, плодами противостояния этим гонениям. В том отношении, что к середине следующего столетия подобные композиции были отвергнуты официальной церковью, и их для сохранности приходилось прятать, данное предположение верно. Однако доски были созданы намного раньше. Они, в связи с образом «Богоматерь Ильинская Черниговская» 1696 г., знаменуют собой другой период в истории русско-украинских отношений, не гонения, а время первого триумфа царя-победителя и защитника южных российских земель, как это представлено в панегирических текстах и символических образах на фоне и нижнем поле иконы.

ИКОНА «СВЯТОЙ НИФОНТ С ЖИТИЕМ» И БОРЬБА СО СКОМОРОХАМИ
(иконологический анализ памятника из коллекции Пермской
государственной художественной галереи)

Один из раритетов коллекции ПГХГ – икона «Св. Нифонт с житием» конца XVII – начала XVIII в. Сюжетная основа ее – «Повесть о святом Нифонте». По мнению исследователя Костомарова, эта повесть известна в России с XIII века. В XVI в. «Житие» вышло отдельным изданием, но особо актуальным стало в переломном XVII веке и имело определенное влияние на сложение народных верований и представлений.

Этот литературный памятник не входил в круг церковных сочинений, но он бытовал в народном чтении, повесть находилась в кругу апокрифических сочинений. Особое значение имели те страницы повести, в которых описывается, как бес украл из кармана скomorоха монету и понес ее сатане. Эти страницы вошли во многие рукописные и печатные сборники под названием «Слово Нифонта о русалиях». Они печатались в сборниках «Измарагд», «Златоуст» и др. и были чрезвычайно популярны. Так один из рукописных сборников «Измарагд» второй половины XVII века некогда принадлежал простому человеку – мещанину г.Чердыни далекой Пермской губернии. Он был обнаружен экспедицией Пермского областного краеведческого музея во второй половине XX века.

Автор иконы, вслед за литературным источником, делает упор на борьбу Нифонта с бесами – скomorохами. Подпись по нижнему полю иконы – это поучение о греховности игр, музыки, танцев, мирских развлечений: «Проклять тотъ человекъ иже оставитъ церковь Божию ипойдетъ кскомрахомъ тако истъ игра бесовска отсамого сатаны акто христиане дасть скомрахомъ темъ имена написыюще беси ксатане посылаху глаголющее иже христиане причасницы твои иснами будутъ вовеки мучитися». Это своего рода запретительный манифест. Автор ратует за чистоту духовного бытия.

В восьми клеймах изображены сцены жития святого, рассказ о Нифонте, его жизни и борьбе с бесами. Учителству Нифонта посвящены пять сюжетов, три из них – борьбе с бесами и скomorохами. Одно из самых ярких клейм – проповедь против скomorохов, переодетых дьяволов.

В иконе совместились традиции и новшества – западные влияния, которые пришли и в церковное искусство. Западные влияния подчинены языку иконописи. В то же время клеймо с изображением скomorохов – самое яркое, здесь много праздничного яркого красного цвета. В какой-то мере дух народной праздничности, который сопутствовал скomorошьям игрищам, прорывается сквозь назидательную и вероучительную суть изображения.

Скоморохи как наследники языческих культов всегда преследовались церковью. В древнерусском искусстве произведения с изображением скomorохов чрезвычайно редки. Во-первых, это фрески Киевской Софии, в которых изображены музыканты,

плясуны, шуты. У музыкантов видны трубы, сопели, арфа, гитара, сурмы, тарелки. Однако Д.С.Лихачев считал, что это не русские скоморохи, а изображение увеселений императорского двора в Константинополе. Уникальное изображение скомороха в монументальной живописи обнаружено в 1925 г. на стене Успенской церкви с. Мелетово под Псковом, расписанной в 1465. Сюжет фрески восходит к повести о скоморохе, публично «хулившем» Богоматерь, за что был наказан отсечением рук и ног. Затем скоморох раскаялся, получил исцеление и благодать. Исследователь Л.В.Бетин полагал, что смысл композиции – направить скоморохов в русло христианского вероучения.

Изображения гусяров, игрецов впервые появляются в инициалах рукописных книг. Иногда художник (переписчик) искусно вплетает в заглавную буквицу текста стилизованного скомороха в шутовском наряде, с бубенчиками, гудком или гусями. В иконах «Страшный суд» изображали муки скоморохов, подвешенных над адским пламенем за пуп или лежащих на гвоздях, или чертей с трубами, дующих огонь в уши грешников, любящих слушать музыку.

Встречается упоминание о том, что на Севере существовала икона святого скомороха, может быть, это было своеобразным отражением былины «Вавилоскоморох» или народных представлений о скоморохах, как о людях не простых, а святых. Исследователям эта икона не известна. Естественно, что в народных лубочных картинках скоморохи появлялись особенно часто.

Изображение скоморохов в иконе Пермского собрания конца XVII – начала XVIII века беспрецедентно. В более поздних иконах – это уже не такое единичное явление.

В иконе «Святой Нифонт с житием» сюжет, возможно, подсказан, с одной стороны борьбой с ересями, западным обездуховлением, с другой – историческими событиями времени – обострением борьбы со скоморошеством во второй половине XVII века. Указ царя Алексея Михайловича 1648 г. упразднял скоморошество, и предписывал выслать скоморохов «в крайны города за опалу». Сибирь, Урал, Север стали местами их последнего пребывания.

О пребывании скоморохов на Урале есть много свидетельств. Показательна сказка «Куда глаза глядят», записанная уральским фольклористом В.П.Бирюковым: «Жил в одной деревне скоморох. Женился скоморох. Накопил семью... совсем плясать забыл». В 1920-х гг. П.Богословский на берегах р. Вильвы записал обряд крестьянской свадьбы, где участвует скоморох. В Ольховском районе Курганской области записана песня: «Уточка моховая, где ты ночешь ночевала? – Под мостом, под мосточком, под круты бережочком, шли прошли скоморошки, высекли по пруточку, сделали по гудочку...». Игра «Скоморох» сохранялась в Соликамске, Лысьве, Новом Усолье и в XIX веке. В топонимике Прикамья встречаются названия улиц – Веселая, деревня Веселковая, жители которой отличались склонностью к играм. Нередкая фамилия Скомороховы.

Пермская фольклорная традиция сохранила редчайшие произведения народной поэзии – скоморошины. В Прикамье записан местный вариант скоморошины: «Скоморох идет по улице, скоморох идет по широкой...». Икона « Святой Нифонт с

житием» связана происхождением и бытованием с Пермским Прикамьем. Литературный памятник, легший в основу иконы, был распространен в народном чтении повсеместно, но только здесь появился иконописный аналог, своего рода церковный манифест с проклятиями скоморохам и все тем, кто им потворствует.

Икона со столь необычным сюжетом происходит из Воскресенской Рождественской церкви г.Соликамска, одного из древнейших городов Пермского Прикамья. Вероятно, мы никогда не узнаем ни имени заказчика, ни имени мастера. Во всяком случае, нам неизвестно имя иконника этого времени, который бы работал в Соликамске, и мог написать произведение такого качества. Но Соликамск в те времена был крупным экономическим и административным центром, был настоящей «солеварней» России, давал более половины всей соли, реализуемой в стране и, естественно, многими нитями, в том числе и культурными, был связан с центральной Россией. Специальный указ повелевал посылать в различные отдаленные города «добрых иконописцев» для развития местного иконописного дела.

Родом из Соликамска был один из замечательных мастеров Оружейной Палаты Федор Зубов (1610/15 -1689) Отец его – Евтихей Зубов был дьяконом Стефановской церкви. Два сына – Федор и Осип стали иконописцами. Гипотетически икону мог написать и Зубов в последние годы жизни.

Икона могла быть заказана мастерам Оружейной Палаты, где были объединены «добрые иконники» из Ярославля, Костромы и других городов. Письмо «не по переводу», иконографическое и композиционное решение, выдают мастера искусного, образованного и начитанного, художника столичного, который вслед за заказчиком выступает духовным наставником и вероучителем в «век потерянного равновесия».

В.А.Ковригина
(Москва)

ИНОЗЕМЕЦ Я. А. ГАССЕНИУС И ЕГО ВКЛАД В ЧАСОВОЕ ДЕЛО МОСКВЫ (КОНЕЦ XVII – НАЧАЛО XVIII ВВ.)

В последней четверти XVII в. в Оружейной палате Москвы работало не более 3 иноземных часовых мастеров, которые ремонтировали часы из царских хором. Но в 1698 г. Великим посольством был приглашен в Россию мастер Е. Гарноль, который должен был изготовить в Москве башенные часы с колокольной музыкой наподобие тех, что Петр I увидел в Амстердаме. Гарноль был принят в службу 20 февраля, отправлен из Амстердама 7 мая на корабле в Нарву и прибыл в Москву 5 июня. Здесь он выполнял работу вместе с часовым мастером-иноземцем – Яковом Гассениусом, о котором в литературе известно только то, что во время пребывания Петра в Лондоне, у него были куплены «малая мартышка» и «двое часов». Имя Гассениуса не упоминается ни в одном из известных историкам списков специалистов, нанятых Великим посольством, и поэтому было неясно каким образом он попал в Россию и чем

занимался в Москве. Нам удалось собрать архивный материал, который позволяет внести некоторую ясность в эти вопросы.

Я.Гассениус был принят в Оружейную палату в качестве «часовника» по царскому указу 1 апреля 1698 в Лондоне Ф.А.Головиным с годовым жалованьем в 150 руб. После 29 апреля он покинул Дептфорт, получив на дорожные расходы 20 руб., т.к. ему было поручено доставить в Россию часы, приобретенные для Петра I в Англии. Как видно из росписи, составленной самим Я.Гассениусом о затратах, – он перевез часы по Темзе на лодках из Дептфорта в Лондон, где на своем дворе упаковал в специально заказанные ящики, затем отвез их на Лондонскую таможню, и выполнив все формальности, погрузил на корабль. Он сопровождал ценный груз до Архангельска, доставил его с корабля до берега и передал его русской стороне. Возможно, он сопровождал часы до самой Москвы, т.к. явился в Посольский приказ только 10 августа. Таким образом, Яков Гассениус оказался тем человеком, кому была доверена доставка в Россию часов, купленных Петром I в Англии, и поэтому он не попал в число иностранных специалистов, которые были отправлены на кораблях из Амстердама в Нарву и Архангельск.

В Москве Як. Гассениус присоединился к Е.Гарнолю, с которым занимался изготовлением башенных часов «с танцы» сначала на дворе Соковнина, затем (с мая 1699 г.) на дворе, принадлежавшем И.И.Головину (в прих. ц. Николая Чудотворца, что в Столпах), а с мая 1700 г. - на дворе И.А.Головина (в Белом городе за Ильинскими воротами, близ Златоустовского монастыря). При этом Я.Гассениус руководил ремонтом дворовых построек и их приспособлением под нужды «часового дела»; отвечал за организацию работ по изготовлению часов, за перевозку инструментов, припасов и готовых деталей, ходил по делам в приказы, тогда как Е.Гарноль отвечал за техническую сторону дела.

Такое «разделение» обязанностей объяснялось тем, что Я. Гассениус владел русским языком и не нуждался в отличие от Гарноля в помощи толмача для общения с русским кузнецами, работниками и приказными служителями. Он довольно грамотно и красиво писал по-русски не только свое имя («Яковъ Андреевъ Гасениуось»), но фразы и небольшие деловые записки, поскольку являлся уроженцем Москвы. Его дед приехал в Россию в 1616 г. в качестве придворного аптекаря, отец – служил при царской аптеке, брат – был полковником русской армии, сын и внук которого также стали российскими офицерами, сестра – являлась женой известного «московского гостя» Томаса Ивановича Келлермана. Когда Я.Гассениус появился в Англии и сколько прожил здесь, – пока не известно, но, скорее всего, он, как и многие другие сыновья «московских иноземцев», приехал в Англию для получения образования и профессии.

Помимо участия в изготовлении башенных часов, Я.Гассениус занимался ремонтом столовых и зепных (карманных) часов, которые к нему присылали из Оружейной палаты, а также делал новые карманные часы «из стали плоской и четырёхугольной», используя «наковальни с носом... большую.. и малую», «струнки толстые и тонкие».

В 1699 г. энергичный и предприимчивый Я.Гассениус стал известен всей Москве как организатор неслыханного ранее в России развлечения – лотереи (!),

получив на нее одобрение самого Петра I. В своих «Дневных записках» (от 17 ноября 1699 г.) стольник И.Желябужский дословно привел текст объявления о лотерее и объяснение правил, по которым она должны была проходить. Местом проведения лотереи был назван двор И.И.Головина, где в это время располагалась «часовая мастерская» Гассениуса и Гарноля. Сам Я.Гассениус вкладывал в лотерею собственные деньги, продавал лоты (лотерейные билеты), а в день публичного розыгрыша получил право при выдаче выигрышей высчитывать в свою пользу по 1 копейке с гривны.

В феврале 1702 г. Я.А.Гассениусу было отказано от службы. Он был исключен из штата мастеров Оружейной палаты, а Е.Гарноль и Ш.Терий – оставлены. К этому времени прошло 3 года, в течение которых Е.Гарноль обязан был изготовить башенные часы, но не исполнил обязательств. На то было множество объективных причин, в том числе нехватка помощников – кузнецов и работников, которых то присылали в помощь иноземным часовым мастерам, то отзывали; мешали делу и переводы всего «часового дела» с одного двора на другой, надолго останавливавшие производство. Вслед за увольнением Я.Гассениуса, 1 марта 1702 г. Е.Гарноль со всем башенным «часовым делом» снова был переведен на новое место - двор дозорщика Оружейной палаты Коровина на Мясницкую улицу. Возможно, в это время у Петра I появилась новая идея – закупить пару готовых башенных часов в Амстердаме, в разобранном виде привезти их в Москву, здесь собрать и установить с помощью нанятых новых 4 голландских мастеров. Для осуществления этого плана в 1703-04 гг. были привлечены голландские коммерсанты А.Брант и И.Любс. Однако Ф.А.Малиновский утверждал, что к этому проекту помимо них государь привлек и «Гассения» (sic!). Но история установления в Москве этих двух башенных часов остается плохо изученной, и роль Гассениуса в ней неизвестна, впрочем, как и его деятельность после 1702 г.

Последнее упоминание о Я.А.Гассениусе, которым мы располагаем, относится к 1715 г., когда часовой мастер был упомянут в имущественной тяжбе между вдовой доктора А.Т.Келлермана – Анной Сноу и его племянником – И.И.Келлерманом. Я.Гассениус тогда взял на поруки «природную англичанку» А. Сноу, в то же время сохранив доверие со стороны И.И.Келлермана. Из этого дела следует, что в 1715 г. Я.А. Гассениус оставался часовым мастером, который жил в Немецкой слободе Москвы, сохранив свои «английские привязанности». Подобные находки позволяют надеяться, что дальнейшие архивные изыскания позволят восполнить пробелы в биографии этого часового мастера, с именем которого были связаны изготовление в Москве башенных часов «с боем», а также доставка из Англии часов, приобретенных Петром I.

Л.В.Ковтырева
(Москва)

К ПРОБЛЕМЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Вопрос о творческой индивидуальности в иконописи второй половины XVII века, как правило, рассматривается искусствоведами в аспекте потенциальной

возможности характеристики авторской манеры письма, что представляется очевидным в связи с появлением большого количества подписных икон. Однако, по мнению ряда исследователей, дело осложняется тем, что существует, явное стремление иконописцев к унификации письма, что связано с формированием и утверждением единого стиля Оружейной палаты. Другим препятствием в установлении своеобразия авторской манеры многим представляется сохранение коллективного метода работы.

На наш взгляд, это не может являться препятствием в поиске характеристик авторской манеры письма уже в силу того, что степень «овладения» новым арсеналом изобразительных средств у иконописцев, игравших главную роль в становлении складывающегося стиля Оружейной палаты, весьма различна. В «Беседе о почитании икон святых» Симеон Полоцкий, достаточно определённо высказался по поводу художественного принципа «живоподобия» икон, который совсем не возводился в абсолют, как иногда представляется.

Так, сложившаяся ситуация предполагала возможность «мирного сосуществования» разных вариантов написания икон, определявшихся как уровнем владения навыками иконописания, так и замыслом художника, соотнесённого с пожеланиями заказчика.

Коллективный или артельный характер труда во второй половине XVII века часто предоставляет возможность наглядно убедиться в своеобразии манеры того или иного мастера и самобытности его произведения. Это связано со своеобразным характером «артельности», когда каждый иконописец, входящий в артель, создаёт образ, выполняя всю работу от начала до конца индивидуально. Пример тому комплекс из семи сохранившихся икон праздничного чина Покровской церкви в Братцево, построенной старанием боярина и оружейничего Богдана Матвеевича Хитрово. Каждая икона этого чина имеет авторскую подпись. Авторы, жалованные иконописцы Оружейной палаты, выполняли его заказ по оснащению церкви иконами.

Наличие авторской подписи на иконе праздничного ряда, на наш взгляд, может рассматриваться и как свидетельство осознания заказчиком ценности авторского начала, когда каждая икона, исполненная одним мастером-изографом, так или иначе, отражала своеобразную систему изобразительных и выразительных средств художника.

Самостоятельность иконописцев проявляется, прежде всего, в особенностях выбора иконографии, в создании самого рисунка, построении композиции, масштабе, ритме, особенностях изображения пространства, так или иначе отраженных временных характеристиках. При единой артельной красочной «палитре» каждый мастер выявляет свои собственные колористические пристрастия и предпочтения, составляя «оригинальные» цвета, расставляя те или иные акценты, добиваясь художественной выразительности, в той степени, как он её себе представляет.

Тем не менее, сложилась, в некотором смысле, парадоксальная ситуация: с одной стороны личностное начало в искусстве этого времени выражено достаточно ясно, и с этим трудно спорить, но с другой стороны, в целом «проблема персоналий» оказывается трудноразрешимой.

Корень проблемы, как нам кажется, кроется в том, как мы сегодня понимаем «личностное начало» в искусстве средневековья, в том числе и позднего, как интерпретируем и исследуем творческий метод иконописца.

Если мы ставим вопрос об индивидуальности в древнерусском изобразительном искусстве, то что мы имеем в виду? Достаточно ли в этом случае выявления технологических особенностей авторской палитры, характеристики общего стиля эпохи, фиксации признаков, лежащих в области декоративного орнаментального своеобразия произведения?

Традиционно поиск элементов авторского стиля лежит, в основном, в области этико-эстетических изысканий, а также стилистического анализа, часто имеющих на деле отвлечённый или обобщающий характер.

Однако, актуализация той или иной художественной формы, определяется художником интуитивно в соответствии с его аксиологией, а значит большей или меньшей причастностью к православной традиции, которая, по утверждению Л.А.Успенского, выдвигает на первый план критерий литургичности образа.

В связи с этим, одним из важнейших критериев подхода к произведению иконописи при исследовании авторского стиля для нас видится соотношение творческого продукта художника с преданием, традицией, так как она понимается в каноническом православном искусстве, целью и назначением которого является обожение человека и путеводительство его в богопознании. Весь строй произведения подчинялся именно этому в классическом иконописном искусстве. Отход от этой цели или, скажем, «убывающий идеал» этой цели, который был связан с утверждением иных ценностей, а значит, и иных мировоззренческих ориентиров, сопровождался возникновением и упрочением в иконописи тех акцентов, которые свойственны иному (светскому) по задачам искусству.

Данная проблема рассматривается на примере икон праздничного чина Братцевской церкви.

Комашко Н.И.
(Москва)

РУССКИЕ ИКОНЫ XVI-XVIII ВЕКОВ В РУМЫНИИ

С XVI века в восточно-христианские страны начинают проникать созданные в России иконы, литургические предметы, произведения декоративно-прикладного искусства и книги, которые, являясь по преимуществу вкладышами царей и высшего духовенства, отличались высоким художественным уровнем. Разбросанные по сей день по всему православному миру, русские памятники очень слабо выявлены и практически не изучены, хотя многие из них являются вехами в истории русской художественной культуры. В последнее время все более явственно обретает актуальность задача выявления, изучения и включения в научный оборот этих памятников.

Среди тех стран, куда с XVI века попадали русские художественные памятники, были Молдавия и Валахия. В музеях, монастырях и храмах современной Румынии хранится довольно много русских икон XVI-XVIII вв., которые наряду с книгами и литургическими предметами оказывались там различными путями. По-видимому, основным из этих путей были вклады, осуществлявшиеся русскими государями. Так, по крайней мере, относительно книг, крестов и литургических сосудов это известно доподлинно благодаря имеющимся на них вкладным надписям. Иконы, к сожалению, таких надписей не имеют. Общая не изученность этого вопроса, а также изолированность в работе румынских и российских исследователей нередко приводят к существенным ошибкам в атрибуции этих памятников.

Русские иконы XVI-XVIII вв. встречаются на всех исторических территориях Румынии, включая Трансильванию и Банат, но более всего их связано с Молдавией и Валахией.

Наиболее древние русские иконы, хранящиеся сейчас на территории Румынии, происходят из монастыря Путна, находящегося на территории Молдовы в Буковине, который был основан в годы правления Стефана Великого (между 1466-1469 гг.). К ним относятся икона «Вознесение Христово» в серебряном окладе 1568 г., трехчастный поясной Деисус строгановской школы рубежа XVI-XVII вв. в серебряном окладе с эмальями.

В XVII веке связи московских царей и молдавских господарей в художественной области заметно активизируются. В 1639 г. при Василии Лупу в Яссах была построена ц. Трех святителей, иконостас для которой был выполнен в 1641 г. четырьмя русскими художниками, иконописцами Оружейной палаты – Сидором Поспеевым, Яковом Гавриловым, Деем Яковлевым и Прокофием Никитиным. Неизвестно, писался ли иконостас в Москве, или мастера ездили в Яссы. Этот комплекс, к сожалению, не сохранился. Церковь неоднократно страдала от землетрясений, в которых почти полностью погибло ее первоначальное убранство. Тем не менее, практически в каждом яском храме до сих пор находятся русские иконы XVII – начала XVIII века: близкая по времени создания иконостасу церкви Трех святителей икона «Успение Богородицы» в Георгиевском храме монастыря Барнова, «Богоматерь Неувядаемый Цвет» в соборе монастыря Голия, большая неподписная икона пятифигурного ростового Деисус школы Оружейной палаты в музее храма Трех святителей и др.

Подписные иконы известных мастеров Оружейной палаты Кирилла и Василия Улановых 1708 г. находятся в местном ряду иконостаса ц. Пророка Илии на окраине Сучавы. Еще два памятника, созданные одним из лучших мастеров Оружейной палаты, находятся в домовом храме Румынского патриарха в Бухаресте. Это «Богоматерь Смоленская» и «Спас Вседержитель», которые установлены в местном ряду иконостаса этого крошечного храма.

В XVIII столетии в храмы и монастыри Румынии все также продолжают поступать иконные вклады из России, но помимо царей здесь активно участвуют и частные лица (иконы «Петр и Павел» и «Успение Богоматери» в иконостасе Успенского собора монастыря Путна, присланные из Петербурга в 1730-х годах).

Среди привозившихся из Российской империи в XVIII веке на румынские территории икон особую группу образуют произведения, связанные с Киевом и несущие в себе стилистические признаки, характерные для иконописной школы Киево-Печерской Лавры.

Естественно предположить, что русская икона, попадавшая в Молдавию и Валахию, могла оказать влияние на местную иконописную традицию, во-первых, на уровне иконографии, во вторых, на уровне стиля. Типично русские иконографические схемы встречаются как в иконах, так и стенописи Румынии уже с конца XVI в. (наружные росписи собора монастыря Сучевица 1595-1596 гг., включающие композиции «Покров» и «Явление Богоматери прп. Сергию Радонежскому»). XVII-XVIII века также дают здесь богатый материал («Богоматерь Молченская» 1665 г. работы мастера Григория в церкви святых Федоров в Яссах, «Богоматерь Тихвинская» начала XVIII века из монастыря Вератек, вложенная подарком Дмитрием Кантемиром и др.).

Проблема стилистического воздействия соседних художественных традиций на молдавско-валашское иконописание является весьма сложной и трудоемкой в своем решении. На протяжении XIV-XVIII вв. румынская икона испытала влияние едва ли не всех существовавших рядом школ, причем картина становится еще более сложной, если учесть, что влияния были различными относительно разных исторических румынских территорий. Кроме того, на румынских землях всегда работало много приезжих мастеров, которые едва ли не преобладали над местными, поэтому у самостоятельной румынской традиции вплоть до XVIII века, когда она проявила себя в народной иконе, говорить очень сложно. Валахия, испытавшая сильное воздействие Византии в XV в., продолжала находиться под воздействием пост-византийской греческой и, в частности, афонской традиции и в дальнейшем, а также восприняла влияние сербского иконописания. В Молдавии, где пост-византийская традиция также была очень сильна, серьезное воздействие было оказано западнорусскими землями, где развитие стиля пошло с конца XVI века совсем иным путем. На общем фоне этого многоголосья влияний ближайших соседей довольно трудно различить подражание русским образцам. Это тем более осложняется тем фактом, что русское живоподобие было, по сути, подражанием греческой манере письма того времени, которая имела хождение во всей юго-восточной Европе. Тем не менее, в некоторых случаях можно с уверенностью говорить о том, что русская живоподобная икона стиля Оружейной палаты была тем стилистическим образцом, на который ориентировался местный мастер («Троица Ветхозаветная» конца XVII в. из монастыря Негру воде в Кымпулунге, Национальный художественный музей в Бухаресте; парные иконы Богоматери (типа Иверской) и Спаса Вседержителя из ц. Успения в Жигорени (Молдавия) 1696 г.).

ДЕЛО ОБ ОСВИДЕТЕЛЬСТВОВАНИИ НИЖЕГОРОДСКИХ ИКОНОПИСЦЕВ В 1723 г.

В Центральном архиве Нижегородской области в фонде документов Духовной консистории хранится чрезвычайно любопытный документ¹, свидетельствующий о том, что освидетельствование иконописцев согласно известному Указу Петра I от 1721 года в русской провинции действительно имело место и даже доводилось до конца, как это произошло в Нижнем Новгороде. Разумеется, это скорее единичный пример реализации государственных постановлений в области иконописания на местах, обусловленный определенным стечением обстоятельств, таких, как присутствие в городе в 1721-1723 гг. при митрополичьем доме известного иконописца Кирилла (Корнилия) Уланова, бывшего изографа Оружейной палаты и друга митрополита Питирима, который мог произвести такое освидетельствование на самом высоком уровне. Кроме того, ситуация с расколом в Нижегородской епархии была настолько острой, что контроль над канонической «правильностью» местного иконописания был одной из самых актуальных задач нижегородских церковных властей.

Дело об освидетельствовании нижегородских иконописцев включает в себя, в-первых, черновик Указа митрополита, составленного на основе императорского указа. Его текст стандартен и в основном повторяет императорский за исключением небольших фрагментов, касающихся местных реалий. В этих фрагментах как раз и упоминается имя Корнилия Уланова, а также конкретные задачи, стоящие перед ним. Оригинала митрополичьего указа в деле нет. Очевидно, все оригиналы были разосланы на места.

Далее к делу приложены отписки с мест, посланные на имя митрополита Питирима, и уже в Нижнем Новгороде переадресованные Корнилию Уланову в архиерейский Ивановский монастырь. Эти отписки дают представление о центрах иконописания Нижегородской епархии, существовавших в 1723 году. Кроме того, в них перечисляются имена местных иконописцев, которые должны были высылаться в Нижний Новгород на освидетельствование.

Анализ этих отписок дает интересную и отчасти неожиданную картину. Так иконописцы должны были приехать из городов Балахны, Вязников, Арзамаса, Вязниковской слободы, а также сел Лысково и Павлово. Существование устойчивой традиции иконописания в городах – явление естественное. Наличие же большого количества иконописцев в двух нижегородских селах объясняется тем, что Лысково, очевидно, развивало иконописный промысел в связи с близостью к Макарьеву-Желтоводскому монастырю, потребность которого в иконах (скорее всего, в раздаточных образах прп. Макария Желтоводского) местные мастера и удовлетворяли. В Павлове уже в первой половине XVII века имелось более десятка иконописцев,

¹ ЦАНО. Ф. 570 (Духовная консистория), о. 552, 1723 г., д. 100.

именно отсюда происходил известный изограф князей Черкасских, а затем и Оружейной палаты Никита Иванов Ерофеев Павловец.

Соотношение численности иконописцев в указанных центрах очень любопытно. Так в Балахне на момент освидетельствования реально находилось только двое иконописцев, происходящих из потомственных династий – Григорий Иванов Петров и Петр Григорьев Нехорошев. Отмечено, что отец первого ранее по митрополичьему указу был отозван к Архиерейскому дому в Нижний Новгород, а отец второго лежал болен. За неимением других местных мастеров, на освидетельствование посылался «пришлый» Матфей Алексеев – факт, свидетельствующий о миграции мастеров в это время.

Из Арзамаса посылались пять иконописцев, а из Вязников – десять. В отписке из Вязниковской слободы ни число, ни имена мастеров не указаны. Гораздо больше иконописцев в это время работает в селах. Так из Лыскова в Нижний Новгород направлялись пятнадцать человек (трое из них из соседних сел). В Павлове числилось семь иконописцев, но двое из них не могли быть освидетельствованы, поскольку были взяты в рекруты. Таким образом, очевидно, что в селах Лыскове и Павлове иконописание в первой четверти XVIII века было более активным, чем в старых и достаточно крупных городах Балахне и Арзамасе.

Во всех отписках среди мастеров прослеживаются родственные связи: это или отец с сыновьями, или братья. Многие из них принадлежат к известным по XVII столетию династиям.

Из текстов отписок со всей очевидностью следует, что иконописцы реально были отосланы в Нижний Новгород сразу по получению митрополичьего указа в мае 1723 года. Таким образом, освидетельствование местных мастеров царским изографом реально состоялось в то же время, однако документов, отражающих его результаты, в фонде Нижегородской Духовной консистории не сохранилось.

А.Ю.Кондратюк
(Киев)

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ БАРОЧНЫХ РОСПИСЕЙ КИЕВСКОЙ ШКОЛЫ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ АСПЕКТЕ

Необходимость применения в искусствоведении методологии других гуманитарных дисциплин сегодня очевидна. Подобный подход позволяет создать широкий историко-культурный контекст для определенного памятника, рассмотреть его в тесной связи с другими проявлениями культурной жизни. Необходимость анализа памятников религиозного искусства в богословском контексте сейчас также ни у кого не вызывает сомнений. Но в украинском искусствоведении к этой практике обратились сравнительно недавно. На протяжении десятилетий главными его методами были описательный, историко-источниковедческий и метод стилистического анализа. Лишь в 80-х гг. XX в. появляются искусствоведческие труды украинских ученых, интерпретирующие богословские программы отдельных памятников. Относительно

недавно появились публикации, раскрывающие иконологию памятников искусства украинского барокко. В сферу наших собственных научных интересов на протяжении ряда лет входило изучение барочных росписей киевской школы. Темой наших исследований были стенописи Троицкой надвратной церкви Киево-Печерской лавры 20-30-х гг. XVIII века – единственного полностью уцелевшего монументального ансамбля Киево-Печерской мастерской, а также сохранившийся в нескольких вариантах проект барочных росписей Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры [1; 2, с. 34-89]. На этих примерах мы стремились выявить типологические и специфические черты барочных росписей киевской школы.

Эти памятники мы рассматривали в контексте богословской проблематики эпохи, и, прежде всего, в контексте деятельности Киево-Могилянской академии – выдающегося центра православного богословия этого времени. Академия готовила кадры для Киево-Печерской лавры и поделила с ней славу своей просветительской деятельности. Творцы богословских программ Великой Успенской и Троицкой надвратной церкви были воспитаны именно в этой среде.

Нами был привлечен целый комплекс произведений украинской церковной литературы XVII–XVIII в. как богослужебной, так и ораторской прозы эпохи, во многом обусловившей тематику росписей Киево-Печерской школы. Многочисленные тексты, сопровождающие изображения стенописи Троицкой церкви и сопровождавшие, согласно проекту барочных росписей, композиции Успенского собора, в большинстве случаев имели аналоги в произведениях Петра Моглы, Феодосия Софоновича, Лазаря Барановича, Иоанникия Галятовского и других украинских теологов этого времени. Это нередко также были тексты литургических песнопений и молитв. Введение текстов, бравшихся из церковной литературы «повседневного использования» было характерной чертой барочных росписей киевской школы. В трудах ведущих украинских ученых было отмечено, что церковная литература, особенно ораторский проповеднический жанр обусловил не только тематику, но и принципы организации самой системы росписей монументальных ансамблей киевской школы [3, с. 18; 4, с. 28-29]. В частности, речь шла и о том, что росписи лаврской Троицкой надвратной церкви были уподоблены барочной проповеди [5, с. 308].

Наш собственный вариант интерпретации богословского замысла этого храма представлен в ряде публикаций [6, с. 34-40; 7, с. 222-228; 8, с. 133-141; 9, с. 323-330; 10, с. 136-144]. Это было также одной из тем нашей диссертационной работы, на основе которой была написана монография [11]. Монография была посвящена исследованию семантики и стилистических особенностей лаврского храма Св. Троицы. Стенопись церкви бала рассмотрена в контексте общеевропейского художественного процесса XVII – начала XVIII века. На примере этого памятника были выявлены типологические и специфические черты монументальных росписей киевской школы, раскрыто воплощение в стенописи принципов барочного синтеза искусств.

На этом конкретном примере можно сделать некоторые выводы, свидетельствующие о перспективности исследования памятников религиозного искусства в семантическом аспекте в целом:

Параллельный анализ семантики и стилистических особенностей монументальной живописи Троицкой церкви Киево-Печерской лавры дал фактическое и теоретическое обоснование употреблявшемуся в искусствоведении априорному отношению этого памятника к проявлениям стиля барокко в украинском искусстве.

Художественно-образное содержание искусства Гетманщины эпохи барокко было тесно связано с наиболее актуальными задачами духовной жизни. В монументальной живописи этого времени отражены ведущие тенденции не только искусства, но и теологической мысли. В барочных ансамблях киевской школы собственно живописным работам предшествовала выработка богословской программы при участии ученых теологов.

Метод комплексного анализа стенописи лаврской Троицкой церкви позволил сделать вывод, что монументальный замысел храма своими приемами организации системы росписей родственен строению барочной проповеди.

Использование в системе росписей барочных ансамблей киевской школы средств выражения, родственных принципам драматургии других видов искусства, и, прежде всего, ораторской прозы дало возможность создать художественную форму, отображающую сложный богословский замысел.

Анализ семантики и стилистики росписей Троицкой церкви позволил приблизиться к пониманию внутренней природы украинского искусства XVII – первой половины XVIII в., увидеть его принципиальное отличие от искусства предшествующих столетий. Монументальная живопись лаврской мастерской эпохи барокко окончательно не порывает с византийской традицией. Но в некоторых аспектах она выглядит как отрицание самих основ того, что было создано византийским искусством. Новые тенденции и традиция сосуществуют в национальном варианте барокко в сложном соотношении. Таким образом, росписи киевской школы мы можем считать вполне оригинальным явлением в истории европейской монументальной живописи.

«Память, что внутр великой святой печерской церкви изображенно почавши от самой главы и около по стенах». – Институт рукописей Национальной библиотеки Украины им. В.И. Вернадського. Ф. 1. № 5411.

Истомин М.П. Описание иконописи Киево-Печерской лавры // Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. 1898. Кн. 12. Отд.3. Приложение. С. 34-89.

Жолтовський П.М. Монументальний живопис на Україні XVII – XVIII ст. К., 1988.

Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII – початку XVIII століть. К., 1981; Кондратюк А.Ю. Стінопис притвору Троїцької надбрамної церкви // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. К., 2001. Вип. 2. С. 34-40.

Миляева Л.С. Иконография и красноречие украинского барокко. (росписи Надвратной церкви Киево-Печерской Лавры) // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 308-316.

Кондратюк А.Ю. Вівтарні розписи Троїцької церкви Києво-Печерської Лаври // Народознавчі Зошити. 2002. № 3-4. С. 222-228.

Кондратюк А.Ю. Чотири тематичні цикли розписів Троїцької надбрамної церкви // Collegium. 2002. № 13. С. 133-141.

Кондратюк А.Ю. Семантика деяких сюжетів Троїцької надбрамної церкви. (До питання про реконструкцію теологічного задуму) // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. Академії мистецтв України. К., 2003. Вип. 3. С. 323-330.

Кондратьюк А.Ю. «Незауважені» композиції Троїцької церкви Києво-Печерської Лаври // Collegium. 2004. № 14. С. 136-144.

Кондратьюк А.Ю. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Семантика. Стилїстика // Лаврський альманах. Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Вип. 13. Спецвипуск 5. К., 2004.

С.Н.Липатова

(Москва)

ФРЕСКИ СОБОРА СРЕТЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В МОСКВЕ: ИСТОРИЯ И ПРОГРАММА РОСПИСИ

Росписи собора Сретенского монастыря относятся к числу практически неизученных памятников монументальной живописи начала XVIII века. Одновременно с этим, фресковый ансамбль, сохранившийся практически полностью, является уникальным, единственным в Москве примером монументального искусства петровского времени.

Собор был расписан в 1707 году при игумене Моисее (Великосельском) на пожертвования боярина и стрелецкого полковника Семена Федоровича Грибоедова. Имена художников, участвовавших в росписи, неизвестны. По-видимому, в состав артели входили мастера из Ярославля и Костромы.

До 1892 года поновлениям подвергался только нижний ярус росписи. В 1892 году при архимандрите Дмитрие (Ключарева) поздние наслоения были удалены, вся стенная роспись промыта и «восстановлена» Н.М.Сафоновым, работавшим по поручению Московского Археологического общества.

На протяжении XX века, после закрытия монастыря, в соборе располагалось общежитие для служащих НКВД, а затем здание использовалось реставрационными мастерскими центра имени И.Э. Грабаря.

Первая научная реставрация фресок произошла лишь в 1960-х – начале 1970-х гг. К этому времени нижняя часть росписей основного объема храма была утрачена. Бригадой реставраторов под руководством С.А.Зиновьева были удалены обои и краска, в несколько слоев покрывавшие живопись, и записи XIX века.

После возрождения церковной жизни в монастыре встал вопрос о необходимости новой масштабной реставрации – фрески находились под плотным слоем копоти. Композиции верхних ярусов росписей не читались. Повсеместно наблюдались протечки и шелушения красочного слоя.

Дореставрационное исследование росписи и пробные удаления загрязнений показали, что поверхностные загрязнения при предыдущей реставрации были удалены не полностью, в связи с чем укрепление красочного слоя, а также тонирование живописи происходило не по первоначальному авторскому слою. В результате прошедших в 2005 году консервационно-реставрационных мероприятий был выявлен подлинный яркий авторский колорит стенописей, уточнены многие композиционные детали и сопровождающие надписи, некоторые из которых написаны виршами. После

проведенных работ стало возможно объективное исследование росписей, их программы, стилистических и иконографических особенностей.

Поскольку состав и программа росписи собора до настоящего момента не становились предметом специального исследования, остановимся на этом подробнее.

Программа росписи алтаря обусловлена его литургическим и символическим значением. В своде жертвенника представлена композиция «Се Агнец Божий». Тема искупительной жертвы Спасителя прослеживается и в других росписях жертвенника: на западной стене представлено Распятие, на северной – Жертвоприношение Авраама. В центральной апсиде – «Великий вход», ниже изображено Причащение апостолов (Евхаристия), на противоположной стене над Царскими вратами – Тайная вечеря. Диаконник украшен символической композицией – «Союзом любви связуемые апостолы», в своде – Моисей перед Неопалимой Купиной. В состав росписи алтаря включены поясные изображения первоиерархов русской православной церкви в медальонах, окруженных цветами.

На западной стороне восточной предалтарной стены – крупные по размеру образы Богородицы с Младенцем на троне, по сторонам – летящие ангелы со свитками.

В куполе первоначальная живопись утрачена. Фигуры Христа Пантократора в скупфе и четырех ангелов в простенках барабана восстановлены реставраторами по сохранившейся графье.

На сводах расположены Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Богоявление. В центральном подкупольном пространстве, над столпами представлены монументальные изображения двух архангелов – Егудиила и Селафиила. На подпружных арках находятся ростовые изображения апостолов с орудиями своих страстей.

На стенах собора сохранились три верхних регистра росписи. Первый ярус составляют сцены чудес, совершенных Спасителем во время Его земной жизни, и иллюстрации на евангельские притчи. Второй ярус росписи посвящен страстному циклу. Изображения семи Вселенских соборов располагаются в третьем, нижнем ряду росписи на южной и западной стенах. В четвертом, несохранившемся ярусе, по всей видимости, было изображено Сказание о чудотворной Владимирской иконе Божией Матери. В этом регистре на западной стене сохранились лишь два круглых медальона с текстом повести о Темир-Аксаке.

На столпах представлены избранные святые – мученицы и мученики, святые воины. В простенках верхнего яруса окон – монументальные фигуры преподобных Иоанна Дамаскина, Иоанна Лествичника, редко встречающегося святого Иоанна Колова, а так же одних из самых почитаемых на Руси святых – преп. Зосимы и Савватия, преп. Сергия и Никона Радонежских и других.

Главной темой росписи является установление Новозаветной Церкви – ее основание на земле Спасителем, свидетельство о ней апостолов и других мучеников, утверждение вероучения Вселенскими соборами.

Необходимо отметить, что в росписи западной стены отсутствует традиционная композиция Страшного суда – над выходом из храма располагается трехфигурный

поясной Деисус. Интерес для исследования представляет выбор сюжетов в двух верхних ярусах росписи, среди которых имеются редко встречающиеся.

Подбор сюжетов росписи свидетельствует о ее особой программе, продиктованной заказчиком, которым выступал, по всей видимости, игумен обители Моисей.

Я.В.Литвиненко
(Киев)

ПРОГРАММНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕМЫ ВСЕХ СВЯТЫХ В ИКОНОСТАСЕ 1741 г. ЦЕРКВИ ВСЕХ СВЯТЫХ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ

Лаврская церковь Всех Святых – пример синтеза искусства трех столетий в одном памятнике-храме: конца XVII в. (время постройки здания), XVIII-XIX вв. (установка, роспись иконостаса и поновление икон) и XVII-XX вв. (настенная живопись). Художественно-смысловую основу этого синтеза формирует, несомненно, иконостас. Несмотря на значительные утраты в его ярусах, символично-сюжетная программа храма даже сейчас воспринимается цельно, представляется зрителю полностью раскрытой.

Судить о первоначальной программе живописного ансамбля Всесвятской церкви следует с оговорками. Установленный сразу же после строительства храма иконостас просуществовал недолго. Предполагают, что в 1718 году во время печально знаменитого пожара в Лавре он сгорел. Новым иконостасом церковь смогла обзавестись лишь спустя двадцать три года. В нынешнем виде иконостас 1741 года имеет значительные утраты. В нем отсутствуют все иконы местного яруса, за исключением двух больших на дьяконских вратах, пятнадцать икон праздничного и три иконы цокольного ярусов.

Уцелевшие иконы условно можно разделить на две группы: неоднократно поновлявшиеся, но сохранившие свои первоначальные художественно-стилистические качества иконы XVIII века, и иконы, заново переписанные в XIX веке.

Следует считать, по крайней мере, удачей то, что уцелели главные в смысловом отношении иконы XVIII столетия, благодаря которым стала возможной интерпретация программного содержания всего иконостаса.

Обозначим цели нашей работы:

1) выявить роль икон 18 века в сложении символической программы Всесвятского иконостаса;

2) определить их художественный уровень среди произведений лаврской живописи середины 18 века.

Во Всесвятской церкви иконостас, следуя посвящению и названию храма, принимает на себя задачу прославления земной и небесной церкви в образе ее главных святых. Среди пяти ярусов иконостаса господствует четвертый, самый внушительный по размеру и количеству изображенных лиц. В центре его – икона «Собор архистратига

Михаила». В устоявшейся иконостасной схеме в этом ярусе и в этом месте должен был бы помещаться «Деисус» с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей. Однако к XVIII столетию на Украине традиция варьировалась, а то и нарушалась все чаще, и здесь перед нами – яркий тому пример – Деисус отсутствует. Вместо Христа с предстоящими изображен архангел Михаил. Он словно совершает смотр своего небесного воинства, среди которого – архангелы, ангелы, серафимы, херувимы парящие на облаках, власти, силы, начала (надписи на лентах помогают ориентироваться в замысловатом составе архангельского войска). Замыкает величественную композицию Троица, оберегаемая Собором и дающая Собору благословление.

«Хоровое», «многоголосное» начало, присущее центральному ярусу, характерно и для следующего за ним ряда с апостолами и пророками. Его иконы, переписанные в 19 веке, сохранили композиционные принципы (фигуры, сгруппированы по 2-3) и форму (круг) икон 18 века. С двух сторон подымаются они к иконе «Знамение», которая концентрирует в себе торжественность и завершенность, создаваемые этим размеренным ходом.

Нижняя часть иконостаса имеет значительные утраты. Между тем, в нижней части на дьяконских воротах сохранились иконные образы («Св. Владимир» и «Св. Константин»), наличие которых в нынешнем, неполном по составу иконостасе крайне важно, так как без них нельзя было бы утвердиться в его сюжетной программе.

Будучи центральной, ключевой иконой в живописной системе иконостаса, «Собор архангела Михаила» мыслится и трактуется, как звено в цепи – в неразрывной связи с другими иконами. Небесное воинство Михаила, сонмы святых вокруг него, наконец, князь Владимир и император Константин в нижней части иконостаса – все святые православной церкви славят Троицу и Богородицу-заступницу, распростершую руки над величественным Собором.

То обстоятельство, что на дьяконских воротах в иконостасе Всехсвятской церкви написаны Владимир и Константин, не является простым исключением из правил или вольностью мастеров-исполнителей, по причинам, о которых трудно судить, поместившим фигуры этих святых туда, где традицией отведено место для архангелов, ветхозаветных первосвященников, архиереев. Если исходить из общей программы иконостаса, то становится понятным, что образы князя Владимира и императора Константина на створках дьяконских дверей логически оправданы.

Традиционным, неизменно присутствующим в украинских иконостасах являлся ряд «праздников». В иконостасе Всехсвятской церкви он проходит посередине, как бы отделяя нижнюю часть от верхней.

В цоколе, как правило, в выборе икон допускалась большая степень свободы и разнообразия. Здесь перед нами несколько икон на евангельские сюжеты («Иоанн Предтеча в пустыне», «Встреча Марии и Елизаветы», «Чудесный лов рыбы») и апокалиптические («Две маслины пред богом стояли»).

Икона с названием «Духовная аптека» интересна тем, что, не имея прямого отношения к библейской и церковной истории, заключает в себе чисто моральное наизидание. В ней изображен монах, в раздумье сидящий перед полкой со снадобьями.

Непонятная и мудреная на первый взгляд икона делается совершенно простой для толкования, если известна ее литературная основа: «Некий старец пришел в лечебницу и спросил у врача, есть ли таковое былие, которое врачевало бы болезни душевные и грехи. Врач же ответил есть. «Приди и возьми корень послушания и правды, листвие упования и терпения, цвет красоты душевной и телесной, плод добрых дел; и изотри в сосуде сокрушения сердечного, просей в решете рассуждения, прилей воды от слез молитвенных и раствори горестью покаяния; потом воспламени себя божественной любовью, вложи в горнило ничтожества или смирения, и, осолив себя солию братолюбия, отвержай щедрую руку для милостыни... тогда будешь совершенно здрав».

Не ставя перед собой цели узнать корни происхождения иконографии «Духовной аптеки», мы не беремся сейчас судить о том, как сюжет, бывший в ходу у русских старообрядцев, мог найти применение в иконостасе церкви Киево-Печерского монастыря. Ясно то, что содержание иконы должно было отвечать принципам монастырской жизни и являться назидательным примером для прихожан храма Всех Святых.

Одной из задач, поставленных нами в начале работы, является определение художественной значимости икон Всехсвятской церкви в контексте живописи лаврской школы середины XVIII века.

Мы знаем имена резчиков Всехсвятского иконостаса, работавших над его созданием на рубеже 30-40 гг. XVIII века: Илларион Сповольский и Солофеил Никитич.

Имена резчиков первого иконостаса, а главное, облик его неизвестны. Однако представляется вполне реальным, что Сповольский и Никитич знали, как выглядел первоначальный Всехсвятский иконостас, и если не точно повторили (что маловероятно), то использовали в своем творении формы и отдельные черты его убранства.

Стоит подчеркнуть слово «отдельные», так как далеко не все в декоративном оформлении иконостаса архаично для середины XVIII века. Так, абрис иконы «Владимир» и «Константин» и очертание вершины царских врат составлены из характерных фигурных линий, легко находимых в произведениях архитектуры, живописи, графики, декоративно-прикладного искусства этого времени.

Поводя итоги, следует еще раз сказать, что Всехсвятский иконостас 1741 года создавался, скорее всего, как повторение в основных своих чертах архитектоники и декоративного убранства первоначального иконостаса 1698 года. Однако иконы его несут характер современной им живописи середины 18 столетия. Их уровень среди известных нам произведений лаврской художественной школы высок по своим живописным и идейно-смысловым качествам, благодаря чему сложилась единая для всего иконостаса программа. Она стала ядром, содержательной основой для программы росписи церкви в дальнейшем.

ПОРТРЕТ В БАРОЧНОМ ИНТЕРЬЕРЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА КИЕВО- ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ

В интерьере Успенского собора, восстановленного после пожара 1718 года, значительное место занимали портретные изображения, как представленные в настенных росписях, так и выполненные на отдельных холстах. В нижней части стен древнего ядра собора были изображены великие киевские князья, как времен Киевской Руси, так и Великого Литовского княжества, игумены и архимандриты Киево-Печерской лавры, некоторые украинские гетманы и российские цари. Эти изображения размещались в несколько регистров на северной, восточной и западной стенах центральной части Успенского собора. Портретная галерея, вероятно, входила в программу монументальных росписей Успенского собора еще до пожара 1718 г. и была возобновлена при новой росписи собора 1720-х гг.¹

В Успенском соборе также находились написанные на холстах и помещенные в рамы портреты духовных лиц, настоятелей и ктиторов Киево-Печерской лавры. Это собрание портретов складывалось на протяжении примерно столетия, начиная с 20-х гг. XVIII ст. и заканчивая первой третью XIX в. Эти хронологические рамки определены, с одной стороны, пожаром 1718 г., уничтожившим все художественное оформление Успенского собора, и, с другой стороны, запрещением Св. Синода в 1832 г. размещать портреты в храмах. В описании Киево-Печерской лавры 1886 г., составленном протоиереем Киево-Софийского собора и известным исследователем церковных древностей Петром Лебединцевым, упоминаются двадцать восемь портретов, хранившихся на тот момент в ризнице Успенского собора². Большая часть этого собрания находится сейчас в фондовой коллекции Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, четыре портрета оказались в коллекциях других киевских музеев. Внушительные размеры этих полотен, превышающие два метра в высоту и полтора в ширину, свидетельствуют об их предназначении для храмового интерьера.

Отдельную группу составляют девятнадцать портретов архимандритов Киево-Печерской лавры XVI-XVIII вв., начиная с Мелетия Хребтовича и заканчивая Зосимой Валкевичем, последним ставропигиальным настоятелем Лавры времен Екатерины II. Период настоятельства Мелетия Хребтовича, преставившегося в 1590 г., приходится на время формирования украинского портрета.

Композиционная схема изображений лаврских архимандритов типична для украинского барочного портрета. Портретируемые духовные лица изображены в полный рост, стоящими у столика с распятием и книгой на нем. Выше размещается герб в барочном картуше с аббревиатурой имени и титула духовного лица. Зеленый или красный цвет драпированной завесы, свисающей с противоположной стороны,

¹ *Ситкарьова О.В.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври. К., 2000. С.173-175, 208-209.

² *(Лебединцев П.Г.)* Киево-Печерская Лавра в ее прошедшем и нынешнем состоянии. К., 1886. С.50.

служил ярким акцентом в темной, почти монохромной цветовой гамме портрета. Величественные фигуры лаврских архимандритов с пастырским жезлом и четками в руках изображены в позе молитвенного предстояния, зрительным знаком которого является Распятие на столе. Статичность фигур и их внушительные размеры придают особую монументальность образам настоятелей Киево-Печерской лавры, которые воспринимаются зрительно как непоколебимые столпы святой Печерской обители. В лаконичной надписи внизу портрета указывается имя архимандрита, дата посвящения его в этот сан и дата смерти. Физиономично точно изображенные лица архимандритов с их характерными чертами производят впечатление прижизненных портретов, написанных с натуры.

В ряд этих полотен входят также изображения трех древних игуменов Печерского монастыря XI-XIII вв. Один из них – иконопортрет преп. Стефана, позднее епископа Владимирского и Берестейского, где образ преподобного включен в композицию парадного барочного портрета со всеми присущими ему аксессуарами, вплоть до герба в рокайльном картуше.

В Успенском соборе находились также портреты епископов и других духовных лиц, бывших жертвователями и благодетелями Киево-Печерской лавры. Интересны ктиторские портреты светских лиц, среди которых атаман войска Донского Данила Ефремов, фельдмаршал Б.Д. Шереметев и его сын С.Б. Шереметев.

В настоящее время трудно реконструировать первоначальное местонахождение портретов в интерьере Успенского собора. В украинских церквах XVII-XVIII вв. портреты создателей храма часто располагались рядом с местом их погребения. Так портрет Павла Конюсевича, митрополита Тобольского и Сибирского, находился в Стефановском приделе Успенского собора, в склепе которого покоилось тело святителя. Представляется вероятным, что и другие портреты могли размещаться в боковых приделах собора, как портрет донского атамана Данилы Ефремова в Иоанно-Богословском приделе. В соответствии с указом Св. Синода 1832 г. портреты надлежало убрать из богослужебного пространства Успенского собора. На архитектурных чертежах Ф.Г. Солнцева 1842 г., которые дают представление также о художественном оформлении интерьера храма, зафиксированы отдельные портреты на хорах Успенского собора¹. В церковных и ризничных описях Успенского собора второй половины XIX в. отмечается наличие в ризнице портретов выдающихся лиц. Конкретный перечень находящихся там портретов был приведен П.Г.Лебединцевым в описании Киево-Печерской лавры 1886 г. В 1898 г., после перемещений, связанных с ремонтом собора, часть портретов была передана в лаврскую библиотеку на хорах Успенского собора, а другая их половина – в иконописную школу лавры. Современный проект воссоздания Успенского собора предполагает восстановление барочного художественного и декоративного оформления интерьера в том виде, в каком он существовал в XVIII в. Хотелось бы увидеть в нем и портреты архимандритов Киево-Печерской лавры и других связанных с нею деятелей, которые, по словам П.Г.Лебединцева, составляют «особую драгоценность Киево-Печерской лавры и

¹ *Ситкарьова О.В.* Указ. соч. С.20-21

принадлежность скарбницы ее великой церкви..., по ним можно было бы всякому посетителю всегда видеть в лицах историю этого священного общественного учреждения».

Н.А.Майорова
(Тверь)

ИКОНОСТАС СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА В ТВЕРИ

В собрании Тверской областной картинной галереи хранятся иконы из иконостаса кафедрального Спасо-Преображенского собора Твери, уничтоженного взрывом в 1935 г. Это иконы деисусного, праздничного и праотеческого чинов, а также некоторые фрагменты распиленных икон (использованных в 1940-50-е гг. в качестве строительного материала для приспособления Воскресенского собора Твери под столовую и кинозал).

Иконы входили в состав иконостаса собора, выстроенного из Старицкого камня на месте старого здания XIII-XVII вв. архиепископом Сергием в 1689-1696 годах с приделом Введения Богоматери. Спасский собор Твери являлся повторением Московского Успенского собора по структуре основного пространства для молящихся, пятичастной плановой форме алтаря, близки были и габаритные размеры (тверской собор лишь немного уступал московскому). Строили храм московские мастера. Тверской Спас по этой причине обрел достаточно лаконичный внешний облик. В это же время были написаны иконы для иконостасов с серебряными вызолоченными венцами и басменными окладами на полях.

В состав иконостаса входил местный чин, праздничный из 16 икон двенадцатых праздников, деисусный чин, включающий 17 икон апостолов, пророческий из 17 икон пророков и праотеческий из 17 икон праотцев. Все иконы конца XVII вв. были обложены по фону и полям вызолоченными басменными окладами, которые сохранились фрагментарно.

Вопрос об авторстве мастеров, исполнивших иконостас Спасского собора, остается открытым. Стилистические особенности произведений позволяют сделать предположение о принадлежности икон к творчеству мастеров Оружейной палаты Московского Кремля. Об этом свидетельствует несомненно высокое мастерство исполнения, уверенное использование законов прямой перспективы и анатомии, объемная светотеневая моделировка ликов, находящая аналоги в многочисленных произведениях из московских соборов. Авторские подписи на произведениях не сохранились. Тщательные поиски сведений о создателях иконостаса в архивах РГАДА, ГАТО не увенчались успехом, неизвестные они были и А.И.Успенскому. Скорее всего, договорные грамоты на выполнение этих работ сгорели в городском архиве, уничтоженном пожаром в Твери 2 мая 1763 года.

В 1774 г. часть икон была поновлена и переписана, что хорошо видно на примере иконы «Введение Богоматери во храм», где вновь написана сцена «Воспитание Богоматери» на месте драпировок, дополнена группа подружек,

провожающих юную Деву во храм. В этой работе принимали участие мастера Тверского Архиерейского дома. В XIX веке иконы неоднократно поновлялись, о чем свидетельствуют сохранившиеся архивные документы. Одно из таких поновлений исполнено в 1852 году: иконы расчищены, серебряные венцы промыты, оклады на полях перезолочены крепостным живописцем Александром Михайловичем Озеровым по методу реставратора иконостасов Успенского собора Московского Кремля Н.И.Подключникова.

Сохранившиеся иконы Спасского собора Твери являются великолепными памятниками искусства конца XVII в. Впервые введенные в научный оборот, эти произведения значительно обогащают наше представление о малоизученных страницах тверской истории.

Л.К.Масиель-Санчес
(Москва)

СВЕТ ЛАВРЫ IN PARTIBUS INFIDELIUM: «УКРАИНИЗМЫ» В АРХИТЕКТУРЕ СИБИРИ ВТОРОЙ ТРЕТИ XVIII В.

Крупнейшим сибирским церковным деятелем XVIII в. был митрополит Филофей Лещинский, выходец из Киево-Печерской лавры. Этот неутомимый проповедник оставил архитектурное завещание – Тюменский Троицкий монастырь, построенный в формах архитектуры Левобережной Украины последней трети XVII – первой трети XVIII вв., а также две приходские церкви в Тобольске. Перерыв в каменном строительстве конца 1710-х – начала 1730-х гг. мог бы, казалось, прервать едва зародившуюся традицию, однако случилось иначе: украинский архитектурный язык не просто выжил, но и широко распространился.

В наибольшей степени украинской традиции следовала архитектура, связанная с Тобольским архиерейским двором, важнейшими памятниками которой были «теплая София» в Тобольске и комплекс в Абалаке. Эти постройки близки украинским образцам и в композициях, и в декоре.

Особую роль сыграл украинский тип кровель с изломами, начавший распространяться, вероятно, сразу же после возведения Троицкого собора в Тюмени; дополнительным «аргументом» в его пользу могла стать переделка в украинском варианте куполов тобольской Софии. Близкие по типу кровли появились не только в Западной Сибири, но также на Енисее и даже в Иркутске, относившемся к отдельной епархии.

В приходском строительстве Тобольска украинский тип храмов не удержался, а декоративный язык вступил в сложное взаимодействие с русскими архитектурными формами и породил своеобразный тип церковного здания, ставший доминирующим во всей Западной Сибири. Процесс его сложения прослеживается на показательном примере двух тобольских церквей – Богоявленской (1737–1744) и Михайло-Архангельской (1745–1749).

Наконец, целый ряд украинских форм появился в каменных храмах города Тюмени после возобновления их строительства в 1760-е годы.

Итак, распространение «украинизмов» в Сибири после перерыва в каменном строительстве происходило двумя путями. Они были популярны как чисто декоративный язык, ставший привычным и потому легко вступивший во взаимодействие с русской архитектурной «лексикой». Это путь, пройденный тобольским приходским строительством, и он оказался самым жизнеспособным: отдельные «украинизмы» дожили в Сибири до начала XIX в. «Украинизмы» могли также указывать и на почитаемый образец и стоящую за ним украинскую традицию. Это относится к постройкам тобольских митрополитов-украинцев, а также распространившимся по всей Сибири кровлям с изломами и украинским элементам декора барочных тюменских церквей.

Причина такого успеха видится в том, что архитектурное наследство митрополита Филофея было оставлено краю, не имевшему укоренившейся традиции каменного храмостроения, а привлекательность его форм подкреплялась персональным авторитетом неутомимого борца за чистоту веры, крестителя инородцев и просветителя «стран неверных».

Н.А.Мерзлютина
(Москва)

УСПЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В ВОРОНЕЖЕ (К ВОПРОСУ О ДВУСТОЛПНЫХ ХРАМАХ XVII ВЕКА)

Церковь Успения Богоматери, возведенная в Воронеже в самом конце XVII в., многократно опубликована в краеведческой литературе, в то же время ее архитектура остается неисследованной. Формально-стилистический анализ памятника и внимательное изучение опубликованных документов позволяет включить его в определенный круг построек и высказать предположения о заказчике, образце и более точной дате постройки.

Каменный храм был возведен на месте деревянной соборной церкви Успенского мужского монастыря при настоятеле игумене Тите. Известно, что Успенская церковь была освящена самим святителем Митрофаном – первым епископом Воронежской епархии – 27 декабря 1694 (или 1699) года. На наш взгляд, на опубликованном чертеже с видом церкви, выполненном осенью 1694 г., она изображена уже каменной. В 1700 г. по указу Петра Великого, развернувшего в Воронеже строительство верфи, Успенский монастырь был упразднен, а церковь превращена в адмиралтейскую. С 1711 г. храм стал приходским.

Успенская церковь представляет собой высокий двусветный четверик с широко поставленными главами и пониженным трехчастным алтарем. С западной стороны примыкают трапезная и колокольня, возведенные в 1808 г. Судя по чертежу 1694 г., трапезная при Успенской церкви существовала изначально. В интерьере расположены два столба, строго между которыми помещен единственный световой барабан

центральной главы. От столбов на стены перекинуты арки, образующие шесть компартиментов, перекрытых лотковыми сводами.

Декоративное убранство памятника характерно для эпохи позднего узорочья. Фасады четверика расчленены лопатками, по верху идет аркатурный фриз, образованный поребриком и валиками. Окна фланкированы простыми или наборными колонками и завершены кокошниками, помещенными также в основании барабанов.

Тип двустолпного храма с расположенной между столбами центральной главой впервые появляется в Благовещенском соборе Сольвычегодска, возведенном Строгановыми в 1560-1574 гг., а затем получает широкое распространение в XVII веке, особенно в костромских, вологодских землях и центральной России. Наряду с храмами, имеющими пять световых глав (церковь Лазаря в Суздале 1667 г., храм Николы во Владычной слободе в Вологде 1669 г., церковь Макария Макариева Унженского монастыря 1670-1674 и т.д.), появляются двустолпные церкви с центральной световой и четырьмя глухими главами. Самый ранний пример – не дошедшая до наших дней церковь Троицы в Костроме (1650 г.).

В последней четверти XVII в. построено около десяти подобных храмов, большинство из которых – монастырские соборы. Система лотковых (или полулотковых) сводов и пятиглавие с одной световой главой, имеющиеся в исследуемом памятнике, встречаются во Владимирском соборе московского Сретенского монастыря (1679 г.), храме Рождества Богородицы в Устюжне Железнопольской (1685-1691 гг.), церкви Спаса Преображения в Коломне (1693 г., не сохр.) и Троицком соборе Краснохолмской Соловецкой пустыни (1696-1698 гг.). Это наиболее традиционная система перекрытия, продолжающая линию сольвычегодского собора.

В Успенском храме Воронежа прослеживается четкая ориентация на Владимирский собор Сретенского монастыря, построенный по указу царя Федора Алексеевича и освященный патриархом Иоакимом. Сходство обнаруживается в общей объемно-пространственной композиции, внутреннем устройстве и декоративном убранстве. Судя по опубликованным планам, почти полностью совпадают общие размеры четверика (15 x 15,5 м) и расстояние между столбами (около 4 м). Пониженный алтарь сильно вынесен к востоку. В обоих случаях в интерьере переход к центральному световому барабану, имеющему четыре окна, осуществлен через паруса без дополнительных арок. Интерьер освещен окнами второго света, расположенными по три на боковых фасадах. Над дьяконником Сретенского монастыря имеется дополнительное помещение ризницы, дьяконник Успенского храма отделен от центрального алтаря стеной (возможно, там находился известный по документам придел иконы Богородицы Всех Скорбящих Радости). В декоративном убранстве использован набор одних и тех же форм: фасады расчленены лопатками, окна обрамлены тонкими вытянутыми колонками и завершены кокошниками, в верхней части четверика использован поребрик, зажатый валиками, в основании барабанов помещены кокошники и т.д. При этом изысканные формы столичного собора были явно упрощены при строительстве Успенского храма. В интерьере вместо колонн на

квадратных постаментах использованы столбы со срезанными углами, сильно упрощен и измельчен декор фасадов и т.д.

На наш взгляд, проводником столичных форм в южных землях мог быть сам святитель Митрофан Воронежский, отличавшийся любовью к храмостроительству. Епископ образованной в 1682 г. епархии начал обустройство Вороножского архиерейского дома с возведения главного Благовещенского собора, строившегося в 1684-1690 гг. Следующей храмовой постройкой, вероятно, стала соборная церковь Успенского монастыря, в возведении которой могла участвовать та же артель. (Благовещенский собор, не дошедший до наших дней, многократно перестраивался, и его первоначальный вид известен лишь по схематичным изображениям и описям. Он, предположительно, был четырехстолпным и, как Успенская церковь, имел первоначальную трапезную). Следует подчеркнуть особое значение Успенской обители в духовной жизни города: до епископа игумен Успенского монастыря ставился во главе всего городского духовенства, а при назначении епископа первоначально для его местожительства указывался именно Успенский монастырь.

Выбор двустолпия для соборного монастырского храма выглядит неслучайным. Жизнь святителя до назначения на Воронежскую кафедру связана с северо-восточными землями, где подобный тип храма был очень популярен. Непосредственно перед поставлением в епископы Митрофан Воронежский с 1675 по 1682 гг. был настоятелем Макариева Унженского монастыря, архитектура которого представляет сразу два двустолпных храма: Троицкий собор (1664-1670 гг.) и Макариевскую церковь (1670-1674 гг.), являющуюся образцом центрического двустолпия со световым пятиглавием. Часто приезжая в Москву, святитель Митрофан мог останавливаться именно в Сретенском монастыре, в котором еще в 1632 г. по указу царя Михаила Федоровича и патриарха Филарета Никитича было пожаловано место для строительства келий игумену Макариева Унженского монастыря Макарию I (Рязанцу) и строителю старцу Даниилу¹.

Таким образом, по нашему мнению, Успенская церковь в Воронеже построена в начале 1690-х гг. по инициативе самого епископа Митрофана и освящена 27 декабря 1694 г. Центрическое двустолпие, популярное на северо-востоке и характерное для монастырских соборов, попадает в южные земли благодаря первому епископу Воронежской кафедры, который в качестве образца выбрал столичный собор, возведенный по заказу государя. Стиль царя Федора Алексеевича запаздывает в провинции на десятилетие, в то же время в чуть большей вытянутости четверика и измельченных декоративных формах чувствуется влияние нового нарышкинского стиля, во всю процветающего в эти годы в столице.

¹ *Херсонский И.А.* Летопись Макариева Унженского монастыря Костромской епархии. В. 1. 1439-1682. С. 49; Московский Сретенский монастырь. Издал архимандрит Серафим. М., 1885. С. 9.

ХРАМОВАЯ ИКОНА САМПСОНИЕВСКОГО СОБОРА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ «НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ В ЖИТИИ»

В январе 2006 г. в главном приделе Сампсониевского собора была укреплена на своем прежнем месте храмовая икона «Святитель Николай Чудотворец в житии». Она входит в число храмовых икон собора, находившихся вне иконостасов. По указанию А.П.Аплаксина, возглавлявшего работы по реставрации убранства собора в связи с 200-летием Полтавского сражения, икона была в сер. XVIII в. «явлена». Датировка иконы – 1760-е гг., вероятно, совпадает с образом Сампсониевского собора «Св.Иоанн Воин и Михаил Малеин» иконописца Т.Баженова 1761 г. Икона «Свт. Николай Чудотворец» была возвращена в Сампсониевский собор из музея А.В.Суворова в 1987 г. Она трижды прошла реставрацию. Во время последней (2003 г.) были обнаружены значительные



утраты надписей на фоне иконы, потребовалось устранение реставрационных вставок, укрепление разрушенной основы, восполнение утрат левкаса и живописи.

Икона состоит из средника – образа Николая Чудотворца (к. XVII – н. XVIII в., 30 x 26 см) и рамы со сценами жития (160 x 140 см), которая написана темперой на деревянной основе, состоящей из 3 досок с 2 врезными шпонками. Икона имеет тонкий левкасный слой белого цвета и крупнозернистую паволоку. Изображение Николая Угодника поясное, в одной руке у него Святое писание, другая поднята в благословляющем жесте. В верхнем правом углу – изображение Христа, слева – Богородицы. Колорит построен на изысканном сочетании бежевых и коричневых тонов. Надпись на среднике: «Правило веры и образ кротости, воздержания учителя яви тя стаду твоему, яже вещей истина: сего ради стяжал еси смирением высокая,



нищетою богатая. Отче священноначальниче Николае, моли Христа Бога спастися душам нашим».

Житийная рама иконы представляет собой роскошный оклад для образа святого: из насыщенного темно-синего фона «выступают» 32 клейма со сценами из жизни и чудесами Николая Угодника. Клейма размером 22 x 18 см, имеют вертикальную овальную форму, что усиливает впечатление глубины пространства изображения, как бы раскрывающегося вверх. Они тянутся шестью горизонтальными полосами, плавно перетекающими одна в другую. Сюжеты клейм (слева направо): 1) Рождество; 2) Крещение; 3) Исцеление

сухорукой жены; 4) Приведение к обучению; 5) Посвящение во пресвитера; 6) Поставление в епископы; 7) Сон царя Константина; 8) Освобождение военначальника Петра из темницы; 9) Избавление трех воевод; 10) Избавление священника Христофора от усекновения мечом; 11) Спасение утопающего Димитрия; 12) Вразумление половчанина; 13) Чудесное возвращение ковра; 14) Чудо о киевском младенце; 15) Избавление 3-х девиц от бесчестия; 16) Освобождение Василия, сына Агрикова, из сарацинского плена; 17) Спасение корабля от бесовского наваждения; 18) Воскрешение трех убиенных младенцев; 19) Изгнание беса из кладезя; 20) Спасение мужей от потопа и поглощения китом; 21) Чудесное воскрешение матроса; 22) Страдания святителя Николая в темнице за веру; 23) Изгнание бесов и разрешение идольского капища; 24) Чудо о трех иконах; 25) Чудесное спасение патриарха; 26) Чудесная помощь обнищавшей обители; 27) Исцеление бесноватой жены; 28) Исцеление боярина; 29) Спасение черноризца Николая; 30) Успение святого Николая; 31) Ангел Господень принимает душу усопшего Николая; 32) Перенесение мощей святого Николая из Мир Ликийских в Бар-град.

Рассматривание клейм схоже с перелистыванием иллюстрированной книги, на каждой странице которой – эпизод из жизни святого (сходство с книгой придают также надписи, поясняющие событие). Однако, здесь жизнь Свт. Николая представлена в протяженности от рождения до смерти на одном живописном и смысловом пространстве. Персонажи в житийных сценах помещены в архитектурные или пейзажные фоны в зависимости от места происходящего. Так, в сцене рождества воспроизводится интерьер богатого дома, а в эпизоде крещения – храма. Иногда, как в сцене заточения Свт. Николая (клеймо 22), решение пространства почти плоскостно: заключенные в темницу находятся на первом плане за решеткой, лишь несколько поясных фигур намечают глубину поглощающего их темного помещения. В сцене исцеления святым сухорукой жены (клеймо 3) на заднем плане вырисовываются на голубом фоне очертания города, написанного контурно белой краской. Очень красивы клейма с событиями, происходящими на море и на озере. На одном из них Свт. Николай плывет в челноке среди пенящихся волн (клеймо 17). В отдалении – парусник XVIII в. с матросами, поднимающимися на мачты, и развевающимся флагом. Подобные стаффажные фигурки вносят оживление, своеобразный бытовой мотив. Наблюдательность иконописца соединяется с безусловной верой в реальность происходящего, что и обуславливает наличие реалистических деталей. Так, на клейме чуда спасения Св. Николаем человека из пасти кита – слева огромная рыба. Святой стоит на водной глади и вытягивает за руку мужчину, одетого в красный кафтан и шапку, через плечо которого перекинут дорожный мешок (клеймо 20). Иконописец бережно относится к деталям: архитектурному декору, рисунку тканей, даже фасону одежды (так на клейме 21 рядом с воином – человек в голландском костюме). На клейме со сценой изгнания беса, наряду с колодцем «журавлем» присутствует крылатый бес (клеймо 19). Реалистические детали естественно вписываются в канву ирреального действия. На клейме, где повествуется о спасении тонущего младенца, Свт. Николай отсутствует. Младенца спасает молитва матери, обращенная к святому (клеймо 14). Композиция делится на две части, соответствующие двум

разновременным событиям: озеро, по которому скользит челн со склонившейся за борт женщиной и тонущий ребенок, а в глубине – часть дома с колонной и балюстрадой. На красном покрывале лежит избежавший гибели младенец, над которым на стене висит образ Свт. Николая.

Каждый сюжет иконы сопровождается надписями, поясняющими происходящее. Они выделены красными овалами с золотыми обрамлениями. Очень красивы окантовки клейм – золоченые овалы, повторяющие рисунок барочной резной рамы или стилизованная цветочная гирлянда с рокайльной раковиной внизу. Они чередуются, что лишает композиционное решение монотонности. Техника исполнения клейм напоминает миниатюру с ее изысканностью, красочностью и насыщенностью изобразительного ряда, при котором максимально используется пространство.

Живописное поле иконы окантовано орнаментом с элементами жемчужника и декором из стилизованных листьев и цветов, написанных золотом. Аналогично и обрамление средника.

Икона поражает не только размером, но и великолепием декорирования клейм, яркостью красок, сиянием золота. Она повествовательна, схожа с неспешным рассказом. Обилие бытовых деталей, хотя и вносит элемент светскости, не противоречит назидательному языку иконописца, для которого, кажется, нет разницы между реальными событиями и чудесами, творимыми при помощи Бога Николаем Чудотворцем.

Икона заключена в великолепную барочную деревянную резную позолоченную раму XVIII в., поражающую своими размерами (297 x 218 см) и роскошью орнаментики (реставрирована в 2004 г.). Верхняя часть рамы представляет собой сложную композицию из 5 головок херувимов, окруженных рокайльным орнаментом, над головой верхнего херувима – раскрывшийся цветок розы. Над ним на украшенной жемчужником подушке – корона, увенчанная крестом. Композицию объединяет рокайльный декор, состоящий из причудливо изогнутых ветвей, листьев и цветов. Плоская «фоновая» часть резьбы покрыта матовым золотом и декорирована «бобами», на ней «вспыхивают» яркими пятнами отдельные детали резьбы, создавая барочную игру светотени. Решение боковых сторон декора аналогично. Центр акцентирован парными, склоненными друг к другу головками херувимов. Нижняя часть рамы решена в виде рокайльного орнамента, но более спокойного по форме, центр акцентирован распустившимся цветком. В середине две головки херувимов, под ними – картуш. Золочение рамы построено на контрасте матового фона и покрытым золочением фрагментов резьбы.

Средник с образом Святителя Николая заключен в позолоченную деревянную раму, которая была изготовлена на основе сохранившихся фрагментов в 2004 г. Декор рамы в основном повторяет элементы оформления наружной рамы иконы с использованием «открытого» и матового золочения, однако его рисунок более сдержан.

ИКОНОПИСАНИЕ ВЯТСКОГО УСПЕНСКОГО ТРИФОНОВА МОНАСТЫРЯ XVI-XVIII ВЕКОВ

Успенский Трифонов монастырь возник в 1580 г. недалеко от г. Хлынова. От первого столетия его существования сохранились немногочисленные документы. Изучение их позволяет говорить о том, что благоприятные обстоятельства и целеустремленные действия Трифона и его преемников сделали Хлыновский (Вятский) монастырь известным и почитаемым в Москве при царском дворе. Особое расположение и помощь оказывали монастырю царь Иван Грозный, царь Федор Иоаннович, патриарх, знатные московские люди, старцы Чудова монастыря.

К началу XVII в. сложился деревянный ансамбль монастыря. Он имел четыре деревянных храма. В 1589 г. была срублена деревянная Успенская церковь. Собор был интересным сооружением: круглый, шатровый, шестиглавый, семипрестольный. Благовещенская церковь – четырехугольная, «клецки», однопрестольная. Церковь Иоанна Предтечи и преподобного Сергия – четырехугольная с трапезою, двухглавая, с двумя престолами. Никольский храм – круглый, построенный на столбах над святыми монастырскими воротами, однопрестольный. Так описывает монастырь дозорная книга Ф.Рязанцева в 1601 г.

К началу XVII в. Хлыновский мужской монастырь достиг прочного положения, царскими грамотами ему были дарованы разные привилегии. Заметное влияние на культурную жизнь монастыря оказывала Москва. Благодаря усилиям игумена Трифона и многочисленным пожертвованиям (только из Москвы привезено 12 подвод) ризница была наполнена драгоценной утварью. Поскольку с Москвой существовала оживленная связь, можно предположить, что в 4-ярусном иконостасе Успенского собора находились произведения московских иконописцев и серебряников.

Таким образом, в конце XVI – начале XVII вв. Москва играла существенную роль в пополнении монастырского иконописного собрания. Она оказывала определенное воздействие на формирование местных художественных вкусов. На протяжении всего XVII и первой трети XVIII столетий в монастыре не прекращались строительные работы. К 1689 г. был построен каменный Успенский собор, в 1690-е гг. шло строительство каменной Никольской церкви, в 1717 г. был освящен каменный храм Афанасия и Кирилла, Александрийских чудотворцев, а в 1728 г. освящена каменная Благовещенская церковь. Каменный архитектурный ансамбль сформировался в сравнительно короткий срок – с 1684-1728 гг.

Строительство церквей влекло за собой постоянные работы в их интерьерах: создание иконостасов, дополнение существовавших ансамблей, изменения в их составе.

Материалы монастырского архива XVI, XVII столетий по данной теме практически отсутствуют. За первую половину XVIII в. документов тоже немного. Гораздо полнее представлены вторая половина XVIII, XIX, начало XX вв. на источники

документов этого времени, прежде всего, и приходится опираться, в т.ч. и для реконструирования более раннего периода.

Чтобы охарактеризовать иконописное дело Успенского Трифонова монастыря, нужно иметь чёткое представление о том, какое на определенных временных отрезках было количество иконописцев, их происхождение, подготовка, иконографические и художественные ориентиры в их творчестве, число и назначение изготавливаемых икон.

Исходя из этого, в иконописной деятельности монастыря можно выделить несколько периодов.

Первый период – 1580-1730 гг., когда Успенский Трифонов монастырь не имел собственной иконописной мастерской, т.к. до второй трети XVIII в. ее следов уловить не удалось.

Иконописцы-монахи в документальных материалах не упоминаются. Периодически в монастыре поселялись иконники, они подряжались выполнять подоспевшие работы. После пожаров, которые не раз охватывали обитель, иконописцы трудились над восстановлением многочисленных утрат храмового убранства. Большинство имен мастеров удалось выявить в дозорных, писцовых, переписных книгах, ревизских сказках. Сведения о них фрагментарны.

Анализ документов позволяет сделать вывод о том, что большинство иконописцев этого периода составляли миряне. Это были хлыновцы. Можно установить, из каких групп населения они выходили. В дозорной книге 1615 г. кн. Федора Звенигородского упоминаются иконник Баженко, посадский человек, который жил «переулок Копанский да переулок Горошников» в г. Хлынове¹, иконник Матюшко, посадский человек, жил в Тряпицыном переулке с сыном Савкой², иконник Тренка, жил «дворы посадские по берегу у реки Вятки и в Чечюхине улице»³. В писцовой книге г. Хлынова 1628 г. А.М.Толочанова и в переписной книге г. Хлынова 1646 г. В.П.Отяева упоминается иконник Томилко Лукин, живший «на посадке и за острогом дворы оброчные»⁴.

Для ряда иконописцев этот промысел был семейным или наследственным занятием. Во 2-ой половине XVII в. в Хлынове жили и работали известные мастера Кузнецовы. Это династия потомственных иконописцев. Основатели династии – братья Григорий Петров (р. 1665)⁵ и Артемий Петров (р. 1679)⁶. Оба получили известность в конце XVII в. Григорий Петров, сын Кузнецов жил с семьей в монастырском дворе и был подрядным иконописцем монастыря. Семейное дело продолжили их сыновья. Василий Артемьев и Степан Артемьев, Борис Григорьев и Иван Григорьев были известными иконописцами 1-й половины XVIII в. Работа Бориса Григорьева Кузнецова

¹ Дозорная книга 1615 года князя Фёдора Андреевича Звенигородского // Вятка. Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1887. С. 10.

² Там же. С.5.

³ Там же. С. 11.

⁴ Переписная книга 1646 года г. Хлынова. Василий Петрович Отяев, да подъячий Савва Ищеин // Там же. С. 28.

⁵ Описи Успенского Трифонова монастыря 1717 г. И.М. Кологривова // Там же. С. 250.

⁶ Переписная книга 2-ой ревизии 1747 г. г. Хлынова // Там же. С. 176; Переписная книга 1710 г. г. Хлынова за прописью дьяка Афанасия Герасимова // Там же. С.79

– икона «Рождество святого пророка Предтечи» (1716) с подписью автора находится в собрании Кировского художественного музея.

В монастырском дворе жил с семьей подрядный иконописец Василий Федоров сын Маракулин (р. 1667).

Можно предположить, что в иконописных работах монастыря принимал участие воеводский иконописец Осип Павлов. В 1678 г. он поновлял икону Богоматери на Спасской башне, икону Николая Чудотворца, которая находилась в Богоявленской башне Хлыновского Кремля. В 1679 г. выезжал с красками и досками в г. Слободской¹.

Специальных записей о деятельности иконописцев в монастыре не существовало. В основном они работали поодиночке. При выполнении крупных заказов мастера объединялись обычно по двое. Началу работы предшествовал устный договор либо составление «заговорной памяти», в которой отмечались условия, объем работы, оплата, иконография изображения, материалы, используемые в работе, чьей она являлась собственностью, место изготовления икон.

Круг занятий иконников в монастыре в основном ограничивался потребностями обители. Преобладали работы ремонтного характера – поновление икон, покраска крестов, киотов, окраска крыш. Писали новые иконы на досках темперной техникой. Чаще работали своими красками, золотом, серебром, брали в казне только доски.

Стоимость икон определялась не представленным на ней изображением, а использованными при работе материалами, в частности, золотом. В основном над выполнением заказа мастера трудились у себя дома. На сумму, выплаченную иконописцу, влияло, чью собственность составляли использованные при работе материалы. Сам монастырь ежегодно приобретал листовое золото и серебро, краски, клей. Все эти запасы закупались на собственных ярмарках в г. Хлынове или у самих мастеров. Иконописание в монастыре было скорее ремеслом, нежели искусством.

Второй период иконописной деятельности монастыря можно определить второй третью (1740-1750) – концом XVIII в. Это период существования в монастыре собственной иконописной мастерской. Сложно сказать определенно, когда она возникла, но без большого риска можно отнести ее основание к 1740-1750 гг., так как в монастырской описи 1721 г. она не упоминается, а в 1764 г., по описи Махова (первое упоминание иконописной мастерской в документах) мы застаем мастерскую очень развитой. Она располагалась за монастырской стеной у восточных ворот. Там же находилась кузница, изба для слесаря, чеботарня, столярная. Для иконописцев была построена «деревянная изба в длину на 4 саж 2 арш, попереть на 3 саж, в ней 1 печь кирпичная, крыта дранью»². Мастерская находилась в ведении казначея. В 1764 г. в ней числилось три иконописца. Это были жалованные мастера. Помимо трех четвертей ржи и столько же овса, они 2 раза в год получали денежное жалование. Старший – 7 руб., двум другим выдавалось по 6 руб. Все иконописцы были местными жителями и учились на месте друг у друга, от простых приемов к более сложным. Сведений о них дошло очень мало. Как правило, они работали на всем монастырском.

¹ Труды Вятской ученой архивной комиссии. Вятка. 1905. Вып. 4. С. 3-4, 16, 92.

² Описи Успенского Трифонова монастыря и одного вотчин поручика Махова. Июня 10 дня 1764 г. // Вятка: Материалы... С. 258, 260; ТВУАК, 1906. Вып. 5-6. С. 407.

Первый известный из жалованных мастеров был Евсей Кузнецов. По документам с 1744 г. он значился иконописцем. Как самого искусного мастера в 1759 г. духовная консистория назначила его смотрителем над иконописцами Вятской епархии. Ему была поручена цензура иконописания. Этот пост он занимал до 1764 г.¹ В 60-х годах XVIII в. монастырскими иконописцами были Исаак Семёнов² и Степан Урванцев. После пожара 1752 г. для возобновления «снаружи стенного письма»³ Степан Урванцев был вызван из Верхоявленской пустыни, где обучался иконному искусству у смотрителя над иконописцами Пермской десятины Вятской епархии Ивана Яковкина. В 1766 г. и с 1783-1785 гг. монастырским иконописцем был Иван Воробьев⁴. Имя Пахома Пономарева, который родом был из экономических крестьян, регулярно встречается в документах 1768-1783 гг.⁵. Не всегда удается с достоверностью установить, откуда родом были первые жалованные иконописцы.

Приведенный материал позволяет характеризовать мастерскую пока только с формальной стороны. Для того, чтобы оценить возможности монастырской иконописной службы, необходимо ознакомиться с характером выполняемой ею работы. Вот перечень выполненных иконописцами работ за эти годы: расписывали восточные врата, делали починку образов, писали новые иконы, красили кресты, киоты, проводили окраску крыш. Как этот перечень, так и другие сохранившиеся записи разных лет, не оставляют сомнений в том, что собственные иконописцы выполняли работу, преимущественно связанную с починкой. Новых икон писали меньше, вообще делали, что придется. В сохранившихся документах удалось обнаружить только один договор, в котором монастырь поручал своему жалованному иконописцу Пахому Пономареву написать иконы в новый иконостас Успенского собора после пожара 1770 г. Ему помогал подрядной иконописец Яков Шатунов⁶. Весьма возможно, что к починке икон иконописцы относились менее серьезно, чем к написанию новых. В связи с этим напрашивается вывод, что среди мастеров всегда существовало разделение, у каждого была своя область деятельности. Более искусные мастера писали иконы в иконостасы вновь на новых досках и, по-видимому, неохотно починяли образа. Это должно было быть и экономически невыгодным.

Иконописцы-монахи по письменным источникам пока не прослеживаются. Расходные книги денежных выплат не фиксируют. Как правило, труд монахов-иконописцев не оплачивался. Можно сказать, что происходил обычный натуральный обмен, где монастырь предоставлял мастеру кров, питание, одежду, необходимые материалы и получал от него написанные иконы. Иконописание для монахов было трудовым послушанием.

¹ ГАКО. Ф. 237. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 465; Ф. 430. Оп. 1. Ед. хр. 39. Л. 22. 72 об. Ед. хр. 42. Л. 73; ТВУАК, 1910. Вып. 2-3. С. 81, 83, 85; ТВУАК, 1917. Вып. 1-2. С. 116.

² Вятские епархиальные ведомости. 1890. №5. С.117.

³ Государственный архив Кировской области. Ф.170. Оп. 1. Ед. хр. 353. Л. 123; Ф. 237. Оп. 74. Ед. хр. 769. Л.51, 52 об. ТВУАК. 1910. Вып. 2-3. С. 90.

⁴ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 12, 14. Ед. хр. 9. Л. 12. Ед. хр. 21. Л. 5, 19.

⁵ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 47, 70, 74-76, 83, 88-89, 105, 110 об., 116, 134 об., 144, 153, 178, 244. Ед. хр. 9. Л. 31. Ед. хр. 19. Л.5, 12; ТВУАК, 1910. Вып. 2-3. С. 85.

⁶ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 13. Л. 3.

Монастырские иконописцы были и вкладчиками. Так, например, в 1778-1779 гг. Пахом Пономарев жертвовал в казну монастыря свое годовое жалование и «прибавочные» (7 руб. 58 коп.)¹.

Наряду с жалованными иконописцами для выполнения разовых заказов монастырь привлекал со стороны многих мастеров. По подряду в монастыре во второй половине XVIII в. работали Радион Чигарин, он же и резчик², Яков Бачурихин – штатный служитель архиерейского дома³, Степан Пуфендорфов⁴, Петр Прозоров⁵, Федор Сухих – копиист Вятской духовной консистории⁶, Исаак Сёмин – крестьянин, житель г. Хлынова⁷, Иван Котлецов – диакон Покровской церкви г. Хлынова⁸.

С 1767-1777 гг. по договору с монастырем выполнял иконописные работы Исаак Масальский, посадский человек г. Хлынова «родом малороссиянин». Работал в масляной технике на казенном холсте. Писал иконы для большого иконостаса, выполнял починку образов. Монастырь выплачивал ему крупные суммы денег за работу, что свидетельствует об опытности мастера⁹.

В 90-х гг. XVIII в. по заказу монастыря писал иконы Дмитрий Иванович Чарушин, родоначальник династии Чарушиных – иконописцев и живописцев¹⁰.

С окончанием в первой трети XVIII в. активного храмового строительства в монастыре несколько изменился характер иконописного дела. Отошли на второй план связанные с украшением иконостасов задачи монументального плана. Ведущую роль в иконописных работах приобрели иконы и складни на продажу и для заполнения интерьеров храмов, лишенных настенных росписей. В монастыре стойко держались традиции иконописи. Тем не менее, к середине XVIII в. постепенно начинала ощущаться тяга к новой живописи маслом на холсте.

Архимандриты нередко бывали в Москве и привозили с собой новинки. Живописные образа стали появляться и в монастырских храмах. В 1764 г. в описи Махова подобные образа отмечены в Благовещенском и больничном храмах. В 1789 г. в настоятельских кельях висели картина «Христос, явленный евангелистам», портреты Екатерины Алексеевны, Павла Петровича, Марии Федоровны, Елизаветы Петровны¹¹.

В 1796 г. по заказу монастыря живописец Федор Черепанов написал портрет Амвросия, епископа Вятского и Великопермского¹², а Яков Спасский, студент семинарии, выполнил портрет Платона, митрополита Московского¹³.

Иконописная служба в монастыре завершила свое существование в 80-х годах XVIII столетия. Свяzano это, по-видимому, и с оскудением монастыря, когда мастерам

¹ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 235-236, 242.

² ГАКО. Ф. 246. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 18, 21. Ед. хр. 7. Л. 62.

³ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 10.

⁴ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 36, 38-39.

⁵ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 68, 71. Ед. хр. 27. Л. 71. Ед. хр. 29. Л. 15.

⁶ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 71.

⁷ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 17, 25. Ед. хр. 33. Л. 14.

⁸ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 76.

⁹ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 20, 21, 23, 26, 28, 29. Ед. хр. 8. Л. 1-4, 24, 26, 30, 35, 37, 66-67, 72.

¹⁰ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 16, 25, 53, 56-57, 61, 66, 73-75, 83.

¹¹ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 112.

¹² ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 44.

¹³ ГАКО. Ф. 247. Оп. 1. Ед. хр. 29. Л. 53.

стало невыгодно работать там, где претендовали на полную их занятость, а при отсутствии своей работы заставляли выполнять любую другую. Мастера стали выходить из монастыря и продолжали работу по найму.

Т.Л.Никитина
(Ростов Великий)

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ РОСПИСЬ КАЗАНСКОЙ ЦЕРКВИ В СЕЛЕ КУРБА – ПАМЯТНИК ЯРОСЛАВСКОЙ СТЕНОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ

Роспись, покрывающая своды и стены церкви во имя Казанской иконы Богородицы в селе Курба, никогда не становилась предметом специального исследования, хотя без упоминания о ней не обходится ни одно описание этого храма¹. Стенопись исполнена в самом конце XVIII века. В описании храма, опубликованном в 1852 году, указано, что «трудилась в расписании церкви ярославские иконописцы с 1796 по 1799 год»². Эта датировка, как нам кажется, заслуживает доверия, поскольку ее источником были, по всей вероятности, храмовые надписи, расположенные на откосах южного и северного порталов. К сожалению, сейчас можно прочесть лишь отдельные буквы этих некогда обширных текстов.

Комплекс росписи дошел до наших дней со значительными утратами. Почти полностью осыпалась штукатурка на сводах храма и в нижних частях стен. Сильно закопчены изображения в восьмерике и центральном своде. На стенах и столпах живопись местами смыта до грунта. Однако сохранность иконографической системы все же можно назвать достаточно полной.

Роспись исполнена на двухслойном грунте, верхний слой которого – очень тонкий, белый и плотный известковый левкас. Не только очертания фигур, но и детали (черты лиц, складки одежд) обозначены четкими линиями графы. Живопись исполнена водяными красками. Таким образом, в технологии росписи сохраняются традиции XVII столетия.

На поверхности свода, перекрывающего центральный компартимент Казанской церкви, изображены ангельские чины. Фигуры ангелов расположены в два яруса и ориентированы на ныне утраченное резное Распятие, венчавшее иконостас, которое занимало восточную сторону свода. У основания лотков прорезаны четыре окна, в их сводах написаны херувимы.

На гранях восьмерика над подкупольными арками помещается два яруса клейм. Третий ярус изображений в этой пространственной зоне составляют композиции на сводах самих арок и на стенках восьмерика между ними.

На уровне пят подпружных арок и сводов, перекрывающих апсидиолы, изображен сложно разработанный антаблемент. Он четко разграничивает роспись

¹ Монастыри и храмы земли Ярославской: Краткая иллюстрированная энциклопедия. Т. 3. Ярославль – Рыбинск, 2000. С. 216; Судьба культурного наследия России. XX век. Т. 3. М., 2003. С. 276.

² Село Курба, отчина и родина князей Курбских // Москвитянин. 1852, № 17. Кн. 1. С. 18. Цит. по: Борисов Н.С. Окрестности Ярославля. М., 1984. С. 94–95.

венчающих частей храма и роспись стен и пилонов. Еще один рисованный антаблемент делит поверхности стен и столпов на две примерно равные по высоте части. Верхнюю из этих частей заполняют два яруса клейм, в нижней один ярус клейм дополнен фризом из медальонов и фигурных филенок. При этом структура росписи всех стен и столпов одинакова. Столпы храма – мощные, пятигранные в сечении пилоны, расписаны, как и стены, ярусами клейм. У окон верхнего света фигурами расписаны не только своды и откосы, но и подоконники (аналоги этой черте известны в росписи церкви Петра митрополита в Ярославле (1760–1761, артель Шустовых)). Три церковных портала фланкированы рисованными ионическими колоннами. Цокольные части стен были декорированы мраморировкой с рисованными накладными досками, по которым вились гирлянды из тонких ветвей. Небольшой фрагмент этой декорации сохранился в алтарной части Казанской церкви.

Роспись сводов над апсидиолами, насколько можно понять по сохранившимся фрагментам, складывалась из круглых клейм, образующих своеобразное ожерелье вокруг центрального компартамента.

Каждая композиция в росписи Казанской церкви имеет собственное обрамление в виде прямоугольной или круглой орнаментированной рамы и отделена от остальных элементов росписи полоской фона. Все сюжетные клейма близки по размерам и едины по масштабу фигур.

Таким образом, в структуре росписи сочетаются противоречивые тенденции. С одной стороны, ей присущи четкие тектонические членения, с другой – мастера нередко будто не замечают изломов архитектурной поверхности. Участки росписи со свободным расположением фигур или клейм (таковы все своды храма) чередуются с участками, заполненными одинаковыми строгими прямоугольниками. Сохраняется ярусное построение росписи, однако повествование стенописных ярусов из-за обособления каждой композиции теряет связность, распадается на отдельные сюжеты.

Роспись алтаря Казанской церкви составляет пасхальный цикл – от Входа в Иерусалим до Сошествия Святого Духа. Композиции располагаются на стенах пяти восточных апсидиол и гранях восточной пары пилонов. При этом выдержана симметрия ключевых сцен («Тайная вечеря» и «Омовение ног», «Распятие» и «Воскресение», «Вознесение» и «Сошествие Святого Духа») относительно оси восток-запад. В нижнем ярусе алтарной росписи можно видеть традиционные фигуры святых диаконов, святителей и преподобных, вписанных в обрамления поодиночке и группами. На откосах нижних окон алтаря представлен собор архангелов, изображенных с разнообразными атрибутами: мечом, ветвью, чашей, светильником, крестом, человеческой фигуркой.

С необычной подробностью разработан в росписи Казанской церкви ветхозаветный цикл. Начальные его сюжеты – «Сотворение мира и человека», «Грехопадение», «Изгнание из рая» – написаны на северной, южной и западной подпружных арках. На восточной арке помещались «Переход евреев через Чермное море» и «Встреча Авраама с Мелхиседеком». В круглых клеймах на сводах вокруг центрального компартамента сохранились изображения Господа Саваофа во славе, в двойном херувимском ореоле, над западным порталом, а также фрагменты нескольких

композиций – «Убийство Авеля», «Исав продает право первородства», «Ноев ковчег». На стенках восьмерика в сохранившихся композициях разворачивается история мучеников Маккавеев. Нижний ярус росписи восьмерика составляют две композиции на гранях столпов – «Моисей изводит воду из камня» и «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», и полуфигуры ветхозаветных царей и первосвященников. Кроме того, ветхозаветные сюжеты занимают верхний ярус росписи стен наоса (история Иосифа и Исход евреев из Египта) и столпов (деяния пророков).

Евангельский цикл на стенах наоса начинается с «Благовестия Захарии». Ярус клейм над антаблементом весь отведен изображению приуготовления Христа к выходу на проповедь. За пророчеством о рождении Предтечи следует благовестие о рождении Спасителя и рождественский цикл до «Сретения». Эти сюжеты занимают южную сторону храма. Продолжение этого яруса – это ступени духовного возрастания Христа («Преположение», «Крещение», четыре сцены искушения), осознания им своего предназначения (первые чудеса и «Призвание апостолов»).

В нижнем ярусе росписи стен наоса изображены притчи и поучения Христа. При этом содержание композиций в медальонах над прямоугольными клеймами чаще всего обусловлено сюжетами соответствующих клейм, это своего рода комментарии к большим композициям. Например, над сценой «Прощения грешницы» в медальоне изображен Христос, беседующий с грешницей, над «Возвращением блудного сына» – блудный сын, питающийся со свиньями.

На западной паре пилонов развернуты три сюжетных цикла. Верхний ярус отведен деяниям и видениям пророков – Ионы, Захарии, Иеремии, Иезекииля, царя Соломона. В среднем ярусе помещены два цикла, с конца XVII века весьма часто включавшиеся в состав ярославских стенописей – это «Заповеди блаженства» и «Дела милосердия». В нижнем ярусе клейм и в медальонах изображена история Казанской иконы Богоматери – храмовый цикл курбской церкви.

Помимо того, что само расположение храмового цикла составляет уникальную особенность исследуемой росписи, примечательными чертами наделена и его иконография. Композиции не имеют ничего общего с иконописной традицией, они построены как жанровые картины. Тонкой детализацией примечателен один из начальных сюжетов цикла, когда сидящая за вышиванием девочка слышит глас, повелевающий обрести икону Богородицы. Художник пишет изящный рабочий столик с принадлежностями для шитья, пяльцы с натянутой тканью, начатый рисунок вышивки. В архитектурных фонах зачастую можно встретить формы, характерные для конца XVIII века, а одна из изображенных церквей чрезвычайно напоминает сам Казанский храм.

Следует отметить еще одну примечательную особенность стенописи церкви в Курбе, аналоги которой нам не известны. На северной (левой от входа) стороне храма, где во время богослужения полагалось стоять женщинам, сгруппированы события, участницами которых были женщины – «Беседа Христа с самарянкой», «Христос в доме Марфы и Марии», «Исцеление кровоточивой жены», «Прощение грешницы». Кроме того, на откосах окон здесь написаны святые жены, тогда как в южной половине храма – мученики.

По манере живописи ближайшие аналоги курбской стенописи представляют росписи церковей Владимирской Богоматери в Нерехте (1775, приписывается артели Шустовых), Петропавловской церкви в Поречье (1782–1785, артель Шустовых) и Троицкой в Воцажникове (1790-е гг.). Двум последним комплексам к тому же присуще сочетание ярусной структуры росписи стен с рисованными ордерными членениями. Структуру росписи, напоминающую шпалерную развеску, можно видеть в стенописях рубежа XVIII–XIX веков в ряде сельских церковей Ростовского уезда. Расположение летописей на откосах южного и северного порталов находит аналоги в росписях, исполненных артелями ярославских мастеров под руководством Афанасия Шустова (Никольская церковь в Нерехте (1768–1769), Петропавловская церковь в Поречье). Все это позволяет охарактеризовать роспись Казанской церкви в Курбе не только как один из поздних памятников ярославской монументально-декоративной традиции, но и атрибутировать ее как произведение определенной артели мастеров – потомков и «товарищей» Афанасия и Ивана Шустовых.

А.И.Пестова
(Пермь)

ИКОНОСТАС ПЫСКОРСКОГО СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО ПРЕЕМНИКА – ПЕРМСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА

Резной храмовый иконостас летней Преображенской церкви кафедрального собора (1795-1819) является сегодня не только частью архитектурного пространства, но и мощным акцентом древнерусской экспозиции Пермской художественной галереи. Ранее данная алтарная преграда составляла пластическую доминанту всего интерьера холодной Спасо-Преображенской церкви. Конструкция храма, легкость парения купола, устремленного ввысь, создавали достаточно органичную среду для огромного барочного иконостаса.

Для эпохи зрелого классицизма Спасо-Преображенский храм довольно архаичен, поскольку не лишен барочных элементов (обработка аттика, килевидные завершения люкарн и т.п.). В конструктивном и декоративном его решении можно усмотреть намеренное желание архитектора приблизить постройку к стилевому единству с главной доминантой интерьера – барочным иконостасом. Высокое купольное завершение соборного храма было рассчитано, очевидно, на установку в нем алтарной стены из Спасо-Преображенского монастыря на р. Пыскорке, притоке Камы.

В материалах пермских краеведов XIX в. есть сведения о том, что при установке на новом месте иконостас в кафедральном соборе был убавлен на две сажени. Насколько изменилась архитектурная композиция иконостаса после переноса на новое место и изменилась ли вообще, вопросы иконографии, места и времени его создания, авторство живописных вставок волновали нас при изучении этого памятника.

Великолепный барочный иконостас был привезен в Пермь в конце 1780-х начале 1790-х годов из некогда знаменитого в России Пыскорского Спасо-Преображенского

ставропигиального, 2-го класса мужского монастыря, основанного в 1558-1560 гг. Аникием Федоровичем Строгановым и его сыновьями. На сегодняшний день, это один из немногих бесспорных и ценных памятников его былой роскоши и славы. Сам монастырь не сохранился, но по архивным материалам удалось восстановить периоды строительства Пыскорской обители, а также время возведения отдельных церквей и, отчасти, создания их интерьеров.

Иконостас был изготовлен не ранее 1755 и не позднее 1762 гг. и, предположительно, предназначался для главной соборной, Преображенской, церкви монастыря. В этот период «...монастырь Пыскорский, простояв на месте Строгановыми указанном 185 лет (1570-1755), перенесен был... на 3-е место, выше по течению Камы верст на десять, на реку Лысьву».

В Соликамской летописи 1756 года сказано: «Оной Пыскорский монастырь застроен вновь по переносе с прежнего места...квадратно четырьмя каменными стенами в замок при портовой реке Каме, при устье речки Лысьвы, от города Соликамска в 10 верстах, от города Кунгура в 270 верстах». Монастырь был возведен «на 800 саженой и образовал собою квадрат». Это был грандиозный монолитный комплекс, по углам которого размещались церкви и огромная колокольня с часами и колоколами. Между ними, примыкая вплотную, стояли монастырские здания. В трехэтажных корпусах размещались 174 кельи для монахов и монастырская ризница, в пятиярусном – настоятельские покои с погребями. Храмы были выстроены парные – в нижних этажах размещались зимние, отапливаемые церкви, в верхних – летние. Главная Спасо-Преображенская церковь занимала в длину 27 саженой, в ширину 7саженей, в высоту до кровли - 11 саженой и 2 аршина. (Сравнивая размеры церкви и иконостаса, привезенного и установленного в Пермском кафедральном соборе, следует заметить, что они существенно различаются).

В заново отстроенных монастырских церквях по желанию архимандрита были возведены и новые деревянные резные иконостасы.

После указа о переводе Пыскорского монастыря в Пермь (16 марта 1781 года) иконостас главной Спасо-Преображенской церкви был разобран и сплавлен на судах по реке Каме в Пермь, до горы Слудки. При установке в Пермском кафедральном Преображенском соборе, в 1819 году, он был «чрез позолоту на полимент обновлен усердием почмейстера Красикова». Иконы местного ряда (в разное время) были оправлены в серебряные ризы. В соборной описи значились следующие иконы: «Богоматерь Седмиезерная», находившаяся слева от царских врат; «Преображение Господне», - над царскими вратами; «Св. Троица»; «Вознесение Господне», а также «Благовещение» и 4 апостола на царских вратах. В книге Пермского кафедрального собора за 1826 год записано: «...на местной иконе, Вознесение...весу четырнадцать фунтов девяносто три золотника, с четырьмя позлощено серебряными венцами, приложена от управляющего заводами господина Кнауфа купца Василия Яковлевича Кураева». Сейчас в собрании Пермской художественной галереи сохранилась одна риза к иконе «Святая Троица» (в иконографии «Гостеприимство Авраамово»), которая также является вкладом В.Я. Кураева. Она была изготовлена в Москве, в 1834 году.

Всего в иконостасе была представлена 21 (включая северные и южные двери) алтарная икона. Сегодня сохранилось 19 икон и на восьми из них можно прочесть авторскую подпись латинскими буквами и даты, подтверждающие их исполнение в 1760-1762 гг. Василием Василевским (в краеведческой литературе его называют Васильевским и Базильевским).

К подписным образам Василевского по стилю написания можно отнести еще 4 иконы, на которых не прочитывается авторская подпись. Они академичны «на итальянский манер» и следуют традициям западноевропейского письма. Иконы написаны на дереве, маслом.

Остальные иконы имеют несколько иное стилевое решение и, очевидно, были написаны другими художниками. Среди них, по стилю и манере письма выделяется икона местного ряда, находящаяся слева от царских врат, с изображением «Богородичных праздников». Стиль написания святых образов находящихся на створах царских врат, на северных и южных дверях также иной, отличный от предыдущих. Таким образом, можно выделить три группы икон, которые стилистически различаются между собой довольно существенно.

Иконография Пыскорского иконостаса заслуживает пристального внимания. Иконостас начинается «Распятием с предстоящими». Далее следуют три иконы христологического цикла, находящиеся в первом, верхнем ярусе алтарной стены - «Вознесение», слева и справа от нее - «Снятие со креста» и «Оплакивание».

Во втором ряду, в центре, располагается икона «Собор святителей». В этом же ряду находятся иконы праотцев церкви и апостолов. В следующем, третьем ярусе, центральной иконой является так называемый «господский» праздник «Сошествие Святого Духа на апостолов». Справа и слева от иконы изображены святые Отцы Церкви и пророки. Четвертый ряд начинается иконой «Лик всех небесных сил», продолжается иконой «Лик патриархов» и заканчивается «Собором Богоматери». В местный ряд вошли праздничные иконы, в том числе - храмовая «Преображение Господне». На царских вратах, в центре – в рельефном картуше «Благовещение пресвятой Богородицы», на левой створе – композиция с изображением двух евангелистов (на правой створе икона, очевидно также с изображением евангелистов - утрачена). На дверях, ведущих в жертвенник и в дьяконник – изображены св. священномученик архидиакон Лаврентий и св. апостол и первомученик архидиакон Стефан (в настоящее время две двери: «пономарская» - северная и «дьяческая» - южная - хранятся в запасниках галереи).

Иконостас сделан из пород уральских деревьев: кедра, сосны, липы, покрыт толстым слоем левкаса и позолочен на полимент. Декоративной особенностью его являются цветочные и растительные мотивы, которые заполнили все свободное пространство иконостаса. Выполненные тиснением по сырому левкасу, они служат выразительным фоном для деревянной накладной резьбы. Исключение составляют три верхние завершающие части иконостаса, которые резаны из цельного дерева.

Декоративные рельефные украшения, как и тисненные, имеют цветочные и растительные мотивы, в которые причудливо вплетены изображения птиц и зверей,

рокайльные завитки, вазоны с цветами, а также изображения глав ангелов, херувимов и круглой скульптуры, расположенной над царскими воротами.

В иконостасе из Пыскорского монастыря проявились характерные для русских барочных иконостасов черты - это устремленность всей композиции ввысь, прихотливость и волнообразность ритма очертаний, введение большого количества резных украшений, выполненных в рельефе и дополненных круглой скульптурой.

Проект иконостаса вновь отстроенного монастыря на Лысьве, очевидно, был выполнен в Москве. Имя автора – создателя проекта еще предстоит выяснить. Гипотетически им мог быть и Василий Василевский. Думается, что его участие заключалось не только в создании иконостасных образов.

Резчиками – исполнителями этого иконостаса, возможно, были местные мастера. Богатая коллекция деревянной скульптуры, хранящаяся в Пермской галерее, позволила уже первым ее исследователям говорить о высоких художественных достоинствах и самобытных традициях прикамской резьбы по дереву. В этом ряду, очевидно, надо рассматривать сегодня и мастерскую Пыскорского монастыря, учитывая, безусловно, особенности влияния на нее разных центров деревянной резьбы.

Ю.А.Пискун
(Минск)

ИКОНОПИСЬ ПОЛЕСЬЯ

Стилевые изменения в иконописи Беларуси на протяжении XV–XVIII веков наиболее наглядно можно проследить на примере полесских икон. Их сохранилось значительно больше, чем икон восточных и северо-западных белорусских областей. Полесье с своим множеством приходов и храмов составляло в XV–XVIII веках три православные (затем униатские) епархии: Турово-Пинскую, Владимир-Брестскую и Холмскую.

Из Бреста происходил образ Божией Матери «Елеуса-Умиление», написанный в XV веке греческим мастером Николаосом Ламбудисом (в 1991 году икона была похищена из Музея древнебелорусской культуры в Минске). Другой памятник иконописи середины XV века высочайшего уровня исполнения, по всей вероятности, так же греческий по происхождению, – икона Спаса – издревле находилась на Полесье, в церкви села Речица. Сейчас эта икона находится в собрании Ровенского областного краеведческого музея, ее ближайшей иконографической и стилистической аналогией является образ Христа Спасителя из греческого монастыря святого Георгия в Венеции. Присутствие греческих икон на Полесье, а, возможно, и непосредственная деятельность здесь в середине XV века греческого художника, оказало влияние на возникновение в полесской иконописи произведений, совершенных в своем исполнении и освоении образно-художественных средств высокой византийской иконописной традиции. Необходимо отметить так называемое «голубое» «Успение» из собрания Третьяковской галереи – произведение второй половины XV века. Эта икона – одно из самых совершенных и необычных в колористическом решении произведений

поствизантийской иконописи, вывезена в Москву из Минска в начале XX века. Попытки причислить ее к памятникам тверской либо московской школы (хотя есть и гипотеза о близости иконы к кругу греческого художника XV века Андеаса Рицоса) представляются малоубедительными. Наиболее реально, что «голубое» «Успение» было написано на Полесье. Скорее всего, «голубое» Успение» находилось в Лещинском монастыре под Пинском, ставшем с середины XV века постоянной резиденцией турово-пинского епископа. Оттуда икона вместе с другими реликвиями пинских монастырей были перевезена в XIX веке в Минск, в Успенский собор архиерейского подворья Минской епархии, выступавшей преемницей древней епархии Турово-Пинской. Необычна светлая «голубая» цветовая гамма «Успения», ее изысканные голубые, огненно-красные, нежные розово-фиолетовые и охристо-зеленоватые цвета не имеют прямых аналогий в московской иконописи. Однако его колористическая гармония прекрасно согласуется с направлением цветовых предпочтений немногих сохранных произведений ранней полесской иконописи и книжной миниатюры. Среди них – исполненная на серебряном фоне в голубых, светлых серо-зеленых, охристых и пурпурных тонах икона «Покров» XV века, происходящая из той же церкви полесского села Речица, что и вышеназванная икона Спаса, и миниатюра книги «Десятиглав», переписанной в начале XVI века в Супрасльском монастыре монахом Матеем Десятым из Торопца. Позднее, в начале XVII века, мы увидим этот необычайный «воздушный, просветленный» голубой и серебристый колорит со всплесками красно-пурпурных цветовых акцентов сохранным в образах апостолов и других иконах, написанных анонимным пинским художником, известным под условным именем «Столинский мастер».

Образ «Успения» в Лещинском монастыре почитался чудотворным, как и находившийся там же образ Божией Матери. Предполагают, что икона Божией Матери, исполненная в конце XV века, находящаяся в Пинской Варваринской церкви, была в прошлом чтимой святыней в Лещинском монастыре. Эта большая (выше человеческого роста), монументальная икона занимает исключительное место в наследии белорусской иконописи. Пинская Одигитрия впечатляет эмоционально-образной глубиной и совершенством художественного исполнения. Ее художественный уровень сопоставим с лучшими произведениями греческих мастеров Крита и Венеции.

«Народное течение» представлено в полесской иконописи начала XVI века пинскими иконами «Илия Пророк и святой мученик Федор Стратилат» и «Рождество Богоматери». Своеобразие и монументальность художественной формы, напряженная суровость, сложность и насыщенность идейного содержания характерна для икон второй половины XVI в. – «Дубенецкая икона Одигитрии» и созданный тем же мастером образ «Спас в силах» из Холма. Исключительную ценность в наследии полесской иконописи представляет самый ранний сохранившийся комплекс икон из одного иконостаса: «Евхаристия», Царские врата и местные иконы Богоматери и Спаса 1593 – 1595 гг. – вклад дубровицкой княгини Марии Гольшанской (в собрании Ровенского областного краеведческого музея Украины).

В полесской иконе XVII века нашло самое яркое проявление своеобразие сформированного нового национального стиля. Иконы апостолов – реальнее земные

фигуры, с босыми ногами, символами, орудиями страстей в руках. В храмовых иконах праздников середины XVII века очень выразительно прослеживаются региональные стилевые различия, особенности иконописных центров в Пинске и Бресте, а так же различия индивидуальных манер художников. Икону «Покров» 1649 г., произведение неизвестного брестского художника, так называемого «Малоритского мастера», вероятно, нужно связать с брестским православным мужским Симеоновским монастырем, настоятелем которого был святой Афанасий Филиппович, погибший в 1648 г. незадолго до создания иконы. Он погиб от рук католических шляхетских ополченцев, сражавшихся с казаками. На иконе «Покрова» дополнительный сюжет – маленькая фигурка монаха в левом углу, читающего ночные часы – воспринимается как мемориальное изображение Афанасия Филипповича. Скрытое, косвенное отражение в образном содержании полесской иконы острых идейных перипетий реальности, противостояния экспансии католичества и полонизации хорошо прослеживается на примерах житийных икон второй трети XVII века – Св. Никиты, Великомученицы Параскевы, пророка Илии. Трагические события середины XVII века (когда больше половины православного населения Пинска погибло, а город был разграблен и разрушен шляхетским ополчением, затем московским войском, казаками) – нашли отголосок в изображениях клейм, деталях иконы «Великомученица Параскева, в деяниях» 1659 года. На клеймах иконы мучители святой изображены в богатых шляхетских шубах, святая «сокрушает идолы» в интерьере храма, напоминающем интерьер католического костела.

Е.В.Питателева
(Киев)

ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ИКОНОСТАСА ТРОИЦКОЙ ЦЕРКВИ. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ ФЕНОМЕНА ОБОРОТНОЙ СТОРОНЫ В НЕКОТОРЫХ КИЕВСКИХ ЦЕРКВЯХ XVII ВЕКА

В архитектурном комплексе Киево-Печерской Лавры в трех церквях (Троицкой, Крестовоздвиженской, Всесвятской) сохранились иконостасы XVIII века. Необычная черта характеризует иконостас Троицкой церкви (1734г.): так же, как и лицевая, была заполнена иконами и его тыльная сторона. Благодаря этому оборот иконостаса, видимый в алтаре только священнику, не являлся лишь задником массивной деревянной конструкции, но и нес собственную идейно-выразительную нагрузку. Выяснить истоки и причины появления икон с оборота иконостаса – задача данной работы.

Доминирующую роль в программе оборота Троицкого иконостаса играли сюжеты 7 таинств, представленные художниками лаврской мастерской на больших холстах. Они объединялись рамами в несколько групп, наряду с другими холстами, темой которых стали библейские и евангельские образы.

Оборотная сторона Троицкого иконостаса XVIII века не могла появиться в украинском православном искусстве неожиданно, вдруг. Что же предшествовало

такому феномену? Обратимся в прошлое церковного искусства в поисках возможных аналогий. Одним из первых художественных прообразов оборотных иконостасных сторон могут считаться, на наш взгляд, двусторонние иконы византийского и древнерусского происхождения.

Функция двусторонних икон связана с пребыванием иконы в алтаре, чаще за престолом. В дни больших событий двусторонняя икона торжественно выносилась для всеобщего поклонения. Двусторонние иконы, таким образом, могли менять свою смысловую функцию и, соответственно, менять местоположение в сакральном пространстве храма.

Другой путь перемещения компонентов внутри алтарной части церкви рассматривается А.М.Лидовым¹. Им прослежены трансформации, происходившие в средние века с предалтарным образом («pala» или «антепендиум»). Одно из превращений – это передвижение предалтарного образа за престол. На примере венецианского Pala d'Oro А.М.Лидов показывает, что вместе с пространственным перемещением в пределах алтаря антепендиум сменил и литургическое назначение: сделался запрестольным ретаблем западноевропейского храма католического обряда (а в наши дни Palo d'Oro вообще размещается с тыльной стороны ретабля храма Святого Марка).

Очевидно то, что одним из «дальних родственников» оборотной стороны православного иконостаса можно считать и алтарный ретабль католических храмов. Не требует длительных поисков их внешнее сходство: итальянские полиптихи, испанские ретабло и особенно нидерландские складни с подвижными крыльями устанавливались таким образом, что верующие в храме могли видеть тем большее количество сюжетных композиций, чем значительнее был церковный праздник.

Смысловое (сюжетное) сходство также присутствует. Ближайшие тематические параллели напрашивается при сравнении оборота Троицкого иконостаса, где акцентируются церковные таинства, и «Алтаря семи таинств» Рогира ван дер Вейдена XV века.

Однако в отличие от «Алтаря семи таинств» в лаврском Троицком иконостасе символика не столь прямолинейна, напротив, она гораздо насыщеннее, вариативнее, сложнее. Таинства здесь преподносятся не как обряды, закрепленные каноном церкви, а как исторические притчи служения апостолов делу Христа. Так, елеосвящение является продолжением священства и изображается в виде сцены, где апостолы после возложения рук Архиерейских получают от Иисуса Христа силу и власть исцелять больных при помощи помазания маслом.

Концептуальность, аллегорические переключки, апелляции к зрительской эрудиции – эти и другие «атрибуты» украинской барочной учености принесли свои щедрые плоды в изобразительном искусстве лаврской школы периода ее расцвета – в первой половине XVIII века. Сложная и богатая тематика, иконографическое разнообразие, композиционная изобретательность, отзывчивость к новизне, «терпимость», допускающая ассимиляцию с соседними направлениями и,

¹ Лидов А.М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика. Под ред. А.М. Лидова. М., 2000.

одновременно, пристрастная разборчивость в заимствованиях чужого и неприятия чуждого. На наш взгляд, сложение феномена оборотной стороны иконостаса происходило на таком культурном фоне.

В сфере искусства круг общения лаврских богословов и художников-иконописцев был очень широк. Это и возможность учиться за рубежом, где воображение поражали достопримечательности архитектуры и шедевры живописи, знакомство с западноевропейскими книгами, гравюрами, альбомами, трактатами и пособиями; усиливающееся воздействие нового синодального и светского искусства столицы (Санкт-Петербурга) и, наряду с этим, сокровенная память об образчиках русской старины. Среди заветов не столь отдаленного прошлого, связанного с Лаврой через настоящее, был Ростов Великий.

Церкви Ростовского Кремля принципиально отличались от всего, до этих пор известного в православии: вместо иконостаса алтарь отделен от солеи сплошной каменной стеной, расписанной рядами, подобно иконостасу.

На обороте каменной преграды-иконостаса ростовской церкви Спаса на Сенях наиболее интересны для нас композиции «Распятие» и «Семь таинств». Именно эти сюжеты перекликаются с темой таинств и евхаристическими прообразами на обороте Троицкого иконостаса Киево-Печерской Лавры.

Устройство и живописный декор ростовских храмов могли стать еще одним творческим импульсом для лаврских художников – авторов живописи иконостасной оборотной стороны.

Пока нельзя с уверенностью говорить о том, что иконостас Троицкой церкви стал первым иконостасом Киево-Печерской Лавры, декорированным иконами с оборотной стороны. Красочное оформление обеих сторон могли получить в это время иконостасы и девяти приделов Успенского собора (1729 г.).

К моменту живописного оформления другого лаврского иконостаса (Крестовоздвиженская церковь, 1769 г.) двусторонний принцип мог найти применение, как минимум, еще в нескольких киевских храмах. В частности, счастливо сохранились холсты с оборотной стороны иконостаса Андреевской церкви, построенной по проекту Растрелли в 1751 году. Однако это – тема уже другого исследования.

В.Г.Пуцко
(Калуга)

СВЯТЫЕ ПРОСТОЛЮДИНЫ В РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ XVII-XVIII ВЕКОВ

Иконописные изображения русских святых выявлены и изучены намного меньше того, чем они того заслуживают в плане сакрального образа, а также исторического источника. В то время, как торжественно отмечалось 1000-летие Крещения Руси, наши немецкие коллеги организовали в Музее икон в Реклингхаузене примечательную выставку, каталог которой донныне служит весьма полезным пособием для всех, кто проявляет интерес к русскому иконописанию, особенно последних веков

его истории¹. Позже в России были опубликованы различные иконографические исследования и этюды, но в целом дело изучения обширного материала почти не сдвинулось с мертвой точки. Не все состоявшиеся выставки икон имели печатные каталоги, и, таким образом, многие произведения, едва оказавшись в поле зрения историков искусства, сразу надолго исчезли.

Речь идет, прежде всего, об исключительно редко встречающихся изображениях святых, почитание которых почти не выходило за пределы определенного региона. И вообще представления о массовости икон русских святых на сегодняшний день представляются преувеличенными: исключения сравнительно редки и никак не распространяются на лица, почитание которых скорее было местным, даже если их имена внесены в список общецерковно чтимых. Особенно редкими представляются иконы святых простолюдинов, интерес к которым у историка сакрального искусства усиливается оригинальностью их типологии, казалось бы, имеющей мало общего с традиционной для византийского иконописания, основы которого были усвоены на Руси.

Г.П.Федотов имел все основания заметить: «В канонизации мирян Церковь избирает крайние полюсы праведности, позволяя этим заключать об отличном от других церковных чинов, репрезентативном характере мирянских канонизаций. Немногие имена святых мирян... рельефно оттеняют некоторые черты русской народной религиозности»². Следовательно, мирянская святость в корне отлична от аристократической или клерикальной: она связана с сознательным опрощением и нередко с физическим трудом, позволяющим зарабатывать на жизнь. Человек должен был ничем не выделяться внешне, но память о нем не изглаживалась и после его смерти, отчасти благодаря творимым чудесам. Именно последние могли стать иконографическими сюжетами. Но, с другой стороны, житийные иконы – сравнительно редкое явление.

О Симеоне Верхотурском известно, что он в Смутное время пришел в Верхотурье и поселился на некотором расстоянии, в селе Меркушино, где вел странническую жизнь, занимаясь шитьем шуб и рыбной ловлей. Будучи сам бедным, при этом кормил других, а также старался обращать в христианство вогуличей. Скончался в 1642 г. По преданию, «гроб его вышел сам с мощами из земли» в 1692 г. и был обследован сибирским митрополитом Игнатием Римским-Корсаковым, который явился и автором статьи об открытии мощей; в 1704 г. мощи перенесены в Верхотурье³. Как установлено, святой - не дворянин, а гулящий человек Семейка Пинежанин, то есть происходящий с Пинеги, исторически входившей в состав Двинской земли, возможный потомок двинских бояр или своеземцев⁴. Сложение иконографии святого приходится на петровское время, и отсюда тот синтез традиционной формулы и бытовых реалий,

¹ 1000 Jahre Orthodoxe Kirche in der Rus'. 988-1988. Russische Heilige in Ikonen. Recklinghausen. 1988.

² Федотов Г.П. Святые древней Руси (X-XVII ст.) 3-е изд. Париж, 1985. С. 205.

³ Ключевский В. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 346-347.

⁴ Байдин В.И. Св. Симон Верхотурский – реальный человек? Жизнь, житийная легенда, почитание // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры. Т. I. Пермь, 1997. С. 190-210.

который отличает известные произведения, фольклорные в своей основе и имеющие много общего с народной картиной¹.

Смутные народные представления о святых простолюдинах не могли способствовать разработке их иконографии в плане конкретизации образа. Тем не менее, этот феномен приводит к появлению изображения в соответствии со сновидением. Именно так дело обстояло с иконографией Иакова Боровичского, скончавшегося около 1540 г., который, по Иконописному подлиннику, «подобием млад, наг, припоясан платом», и «будто ся весне приплыл в накре Мстою рекою в колоде». Как известно, в 1657 г. патриарх Никон перенес мощи святого в Иверский монастырь на Валдайском озере². Примерно то же можно сказать и относительно изображения замученного в Мангазее в 1600 г. отрока Василия³. Более конкретные черты свойственны иконографии почитаемого в Ростове Великом «полуюродивого» Иоанна Власатого, скончавшегося в 1582 г., у гробницы которого даже сохранилась принадлежавшая ему готическая рукопись немецкого происхождения со славянскими глоссами на полях. На иконе второй половины XVII века представлен сам святой в длинной одежде, с жезлом и хартией с надписью, и изображены чудеса⁴.

Наиболее разработанной оказалась иконография Артемия Веркольского – крестьянского мальчика, убитого молнией в 1545 г. в двенадцатилетнем возрасте во время сельскохозяйственных работ, ставшего очень популярным как «народный святой»⁵. Артемия предписано изображать «в рубашке, в руке лоза, колени голы» либо «в рубашке и в портах». Церковное почитание санкционировано новгородским митрополитом Киприаном в 1639 г., а в 1645 уже была освящена церковь во имя св. Артемия, поставленная кеврольским воеводой Афанасием Пашковым. Артемия около 1640 г. изображают вместе с Василием Блаженным (ГТГ); на иконе, датируемой около 1670 г и приписываемой Никите Павловцу (ГТГ) он представлен вместе с мучеником Уаром. В последнем случае это произведение элитарного иконописания. Вместе с тем в конце XVII в. появляются и получают распространение в следующем столетии иконы, изображающие кроме самого Артемия сцены его работы и смерти в поле, Агафоника у его тела (Архангельский художественный музей⁶).

На рубеже XVII-XVIII веков возникает почитание Прокопия Устьянского, мощи которого были обнаружены в необычном гробе, сплетенном из ивовых прутьев, близ приходской церкви на правом берегу реки Устья. Имя святого стало известным после того, как он явился крестьянину Савелию Онтропову, назвавшись Прокопием, велел сделать себе новый гроб. Это случилось не ранее 1641 г. особенностью иконографии

¹ Пуцко В.Г. Житийная икона Симеона Верхотурского: древнерусская традиция в культуре Урала. Челябинск, 1992. С. 90-98; Туров С.В. Образ святого Симеона Верхотурского в устном фольклоре // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры. Т. II. Пермь, 1977. С. 185-190.

² Барсуков Н. Источники русской агиографии. СПб., 1882. С. 233-235.

³ Там же. С. 88-89; Ромодановская Е.К. Житие Василия Мангазейского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. № (XVII век). Ч. 1. СПб., 1992. С. 335-336.

⁴ Мельник А.Г. Надгробная икона ростовского святого Иоанна Власатого // Древняя Русь: вопросы медиевистики. 2002. № 2(8). С. 71-80.

⁵ Дмитриев Л.А. Житийные повести Русского Севера как памятник литературы XIII-XVII вв. Л., 1973. С. 249-261.

⁶ Северные письма: Каталог. Архангельск, 1999. Кат. 225, 226.

Прокопия Устьянского является его изображение стоящим рядом с гробницей, у деревянного храма, документально отражающего реально существовавшие постройки¹. Прокопия, как и Артемия, изображают в рубашке, «колени голы». Иконописцы явно стремились согласовать бытовые реалии с традиционными условными формами сакрального искусства и порой как бы останавливались на полпути перед опасностью привести обыденность. В целом это естественное явление, характеризующее творческий подход народных мастеров, оказавшихся перед необходимостью обращаться к новым сюжетам.

В иконографии русских святых духовного чина порой проступают портретные черты, обязанные ранним изображениям либо описаниям внешности, оставленным современниками². Применительно к изображениям святых простолюдинов говорить о такой портретности явно не приходится, хотя надо признать, что все же практически формировалась определенная типология, далеко не всегда получавшая развитие. Ее формы чаще всего оказывались застывшими, как в случае с изображением Симеона Верхотурского. Либо она не выходила из стадии поисков, в результате чего трудно было создать устойчивую традицию. Но нужны были иконы, по крайней мере, в местах локального почитания, и в результате появлялись чисто символические в своей основе образы в полном соответствии с типологией, отличающей византийские лицевые месяцесловы³. Здесь, таким образом, вполне себя оправдал тот художественный универсализм, который отличает христианское искусство в целом.

В.П.Пушков, Л.В. Пушков
(Москва)

АРХИВ ПРИКАЗА КНИГОПЕЧАТНОГО ДЕЛА КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ КНИЖНОСТИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Археографическая лаборатория исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова осуществляет масштабный проект по комплексному изучению многогранной деятельности Московского печатного двора – ведущего книгоиздательского центра России XVII в., одной из крупнейших государственных мануфактур того времени⁴. Дошедшие до нас около 500 дел Архива со времени восстановления типографии в 1620 г. и вплоть до конца столетия содержат уникальную информацию о производстве и распространении сотен изданий общим

¹ Там же. Кат. 220, 221; *Мильчик М.И., Ушаков Ю.С.* Деревянная архитектура Русского Севера. Страницы истории. Л., 1981. С. 68-73.

² *Макарий (Веретенников), архимандрит.* Русская святость в истории, иконе и словесности. Очерки русской агиологии. М., 1998. С. 73-96.

³ *Мийович П.* Менолог. Београд, 1973.

⁴ *Поздеева И.В., Пушков В.П., Дадыкин А.В.* Документы Архива Приказа книгопечатного дела как исторический источник. Краткая история изучения архива // *Поздеева И.В., Пушков В.П., Дадыкин А.В.* Московский печатный двор – факт и фактор русской культуры: 1618–1652 гг. М.: Мосгорархив, 2001.

тиражом примерно в один миллион экземпляров¹. Наиболее ценными материалами данного архива, не имеющими аналогов в истории не только отечественной, но и мировой культуры, являются приказные «приходные книги», которые представляют собой персональные списки десятков тысяч московских и иногородних покупателей начиная со времени открытия книжной лавки типографии на Никольской улице в 1632 г. При этом записывались не только их имена, но также «чины и звания», место службы и жительства, не говоря уже регистрации названий, цены и количества купленных ими книг. Источник группирует эти сведения по отдельным наименованиям книг за каждый год, располагая их в хронологическом порядке. Плодотворное исследование такого огромного массива данных невозможно без использования современных информационных технологий – электронных таблиц и баз данных, позволяющих осуществлять оперативный поиск и группировку данных по множеству исследовательских критериев².

Устанавливается не только ведущая роль Москвы в формировании книжного рынка, но и постоянное присутствие на нем иногородних покупателей. Так, ежегодно в среднем представители около 80 уездов России приобретали от четверти до трети выпущенных Печатным двором книг, причем наибольший интерес к книге демонстрировали жители древних торгово-промышленных регионов – Ростово-Ярославской земли и Вологды.

Обнаруживается интересная цикличность книжных продаж – пики их объемов приходятся на первые месяцы осени и весны, что, скорее всего, объясняется оживлением рынка по окончании сельскохозяйственного сезона и Великим постом – временем духовного просветления. На формирование подъемов продаж сказались и сроки выдачи «государева жалования» всем государственным служащим вперед на полгода в первых числах сентября и марта, а также хороший санный путь в первые месяцы весны. Не менее интересно и распределение плотности розничных («в мир») продаж по дням недели: больше всего книг покупалось в постные дни – среду и пятницу, когда в столице были большие базарные дни³, а меньше всего – в конце недели (по субботам мылись, в воскресенье весь день уходил на посещение приходских храмов).

Соборность русского общества по отношению к духовным сокровищам проявляется в широте сословного состава покупателей книг – от крестьян до бояр, от нищих до патриархов. Книжную лавку посещали представители практически всех известных дворянских родов России. Построив список фамилий в порядке по объему покупок, можно судить о культурном уровне того или иного рода (или отдельных лиц), что открывает путь к исследованию формирования и эволюции отечественной интеллектуальной элиты, а также можно поставить вопрос о целях приобретения книг. Так, значительные, в десятки экземпляров, покупки популярных Псалтырей учебных и

¹ См.: Российский государственный архив древних актов. Ф. 1182. Приказ книгопечатного дела. Оп. 1–3.

² См.: Пушков В.П., Пушков Л.В. Опыт построения базы данных «Книжный рынок Москвы 1636/37 г.» // Федоровские чтения – 2005. М., 2005. С. 356–368.

³ См.: Курц Б.Г. Сочинение Кильбургера о русской торговле в царствование Алексея Михайловича. Киев, 1915. С. 175.

Часословов могут свидетельствовать о коммерческих целях их приобретения. Покупки светскими людьми Евангелий на престольных и других дорогостоящих литургических книг (Миней, Триодей, Апостолов) могли производиться для вклада в вотчинные или особо почитаемые церкви на «вечный помин души», а Прологи и Требники регулярно использовались для личного чтения.

Ежегодно представители не менее 150 московских храмов (от дьячков до протоиереев) покупали новые издания Печатного двора. Закупка духовенством значительного числа учебных книг может косвенно свидетельствовать о существовании школ при многих церквях. Показательно постоянное присутствие на книжном рынке посадского торгово-промышленного населения города из десятков слобод, сотен и торговых рядов (особенно из Казенной, Кадашевской, Барашской слобод и Овощного ряда – одного из главных центров московской книготорговли). Постоянными клиентами типографской книжной лавки были также представители царской администрации – дьяки и подьячие многих центральных ведомств. Немало книг приобретали и сами мастеровые люди Печатного двора, иногда они даже получали книги в качестве оплаты за труд. Нередко за книжными покупками приходили вместе по 2–3 человека – братья, отцы с сыновьями, сослуживцы. Среди покупателей было и немало женщин (игумений «девичих» монастырей, боярынь, княгинь).

Таким образом, материалы Архива Приказа книгопечатного дела демонстрируют большой исследовательский потенциал для изучения книжного рынка и многих вопросов отечественной истории культуры переходного времени.

Е.М.Саенкова
(Москва)

ЧУДО СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ О СТЕФАНЕ ДЕЧАНСКОМ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVII-XIX ВЕКОВ

Текст чуда святителя Николая о Стефане Дечанском известен на Руси с конца XV века¹. В нем повествуется об ослеплении царевича Стефана по навету его мачехи, о его строгом заточении в монастыре Пантократора, о возвращении ему зрения св. Николаем. В первой половине XVI века создаются иллюстрации к этому тексту². Самое подробное и обстоятельное его изображение в русском искусстве содержится в рукописи с текстом жития св. Николая из собрания Большакова, которая, как доказали исследователи, создавалась одновременно с Лицевым летописным сводом³. А.А. Турилов отметил, что разработка иконографии этого чуда, подробно изложенного в 35 миниатюрах, вероятно, велась русскими мастерами самостоятельно, не копируя

¹ Турилов А.А. Сцена убийства Стефана Дечанского в лицевом житии Николы и ее источник//Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1983. С. 228-231.

² Петковић С. Живот Стефана Дечанског на руским минијатурама и фрескама XVI и XVII века//Дечани и византијска уметност средине XIV века. Београд, 1985.

³ Богданов П.П., Пентковский А.М. Житие Николы в Лицевом Летописном своде//Исследования по источниковедению истории СССР дооктябрьского периода. М., 1985. С. 92-107.

сербский материал. Изображения в рукописи из собрания Большакова существенно отличаются от сербских житийных икон св. Стефана¹. Эти миниатюры, в свою очередь, впоследствии послужили иконографическим источником для изображений во фресках и на иконах. Несмотря на столь большой интерес и внимание к этому чуду, новому для Руси, оно не столь быстро попало в монументальное искусство и иконопись, что может быть объяснено сложным политическим контекстом излагаемых событий. Известные нам памятники восходят к рубежу XVI-XVII веков, один из ранних примеров – житийная икона св. Николая из Тотьмы кон. XVI - нач. XVII века. Чудо изображено в двух клеймах². На иконе из Третьяковской галереи кон. XVI – нач. XVII века из собрания Рахманова оно представлено в одном клейме, около которого подробная надпись: «Святой Никола принесе царю Стефану Серпскому очи на длани и дарова ему свет»³.

Наиболее часто «Чудо о Стефане» встречается в памятниках ярославского происхождения. Вполне возможно, что отправной точкой стал житийный цикл святителя в росписях 1641 г. ц. Николы Надеина, где оно проиллюстрировано в четырех сценах: «Стефан оклеветан мачехой», «Ослепление Стефана», «Возвращение святителем Николаем зрения царевичу Стефану», «Святитель Николай благословляет царевича Стефана». Стоит отметить, что св. Стефан изображается в иконописи по-разному. Иногда он юный и безбородый, иногда – средовек. Появление такого подробного изложения истории о сербском царе во фресках посадского ярославского храма достойно внимания. Возможно, что причина кроется в отголосках недавних по времени событиях Смуты. Надея Светешников – строитель храма, активно поддерживал новую династию Романовых. События чуда о Стефане могли восприниматься как аллюзия на судьбу новых правителей, преодолевших все испытания и возведенных на царский трон. Столь подробное изложение чуда – уникальная особенность фресок Николы Надеина, как правило в иконописи в житийных циклах св. Николая для сербских событий отводилось одно-два клейма. Рассмотрим несколько икон ярославского происхождения.

В иконе Симеона Спиридонова Холмогорца 1685 г.⁴ события изложены в двух клеймах. Многоплановость и насыщенность композиции в этих памятниках вызывает ассоциации с миниатюрами середины XVI века. На раме для иконы св. Николая из Успенского собора Ярославля, написанной Климентом Мокроусовым и Федором Крашенинниковым ок. 1796 г., «Чудо о Стефане» проиллюстрировано в двух эпизодах. В первом клейме Никола после ослепления показывает Стефану очи, во втором – «первый зрак очесем дарует»⁵.

¹ Турилов. Указ. соч. С.230.

² Рыбаков А. Вологодская икона. М., 1995. Кат. № 266/267.

³ ГТГ. Инв. №23118. В каталог не вошла. Это икона, происходящая из старообрядческого собрания, может оказаться памятником конца XIX века, написанным в старых традициях.

⁴ Prus Boguslawski A. The vitae of st. Nicholas and his hagiographical icons in Russia. Part I-II. University of Kansas, 1980. P. 485-486; Масленицын С.И. Писал Семен Спиридонов. М., 1980. С. 61.

⁵ Святой Николай Мирликийский в произведениях XII-XIX столетий из собрания Русского музея. СПб., 2006. С.164-167.

Есть примеры изображения чуда также и в поздней иконописи. Очевидно, что этот сюжет со временем стал ассоциироваться с помощью святителя людям, страдающим заболеванием глаз, что подтверждается его включением в состав программ не только храмовых, а также личных моленных икон. Так, на ярославской иконе 1843 г., принадлежавшей купеческому семейству Кекиных, событие представлено в одном клейме¹. Действие разворачивается в церкви роскошной барочной архитектуры. В левом углу сидит св. Стефан в красном плаще, рядом с которым стоит св. Никола, прикасающийся к его голове рукой.

Таким образом, иконография изображений «Чудо о царе Стефане», введенная в русское искусство 35 миниатюрами рукописи Большакова, стало появляться в значительно сокращенном виде в житийных иконах св. Николая только с кон. XVI века. Как правило, для иконописи внимание было сосредоточено на двух ключевых моментах чуда – св. Николай показывает во сне царевичу Стефану очи и дарование ему зрения. Иногда некоторые другие эпизоды вводились в состав этих клейм в уменьшенном масштабе.

О.М.Сахарова
(Рязань)

ЖИВОПИСНЫЙ КОМПЛЕКС XVII ВЕКА ИЗ ВХОДОИЕРУСАЛИМСКОЙ ЦЕРКВИ НИЖНЕГО ПОСАДА ПЕРЕЯСЛАВЛЯ РЯЗАНСКОГО

Вторая половина XVII века – время активного каменного строительства в Переяславле Рязанском, как и в других русских городах. Церковь Входа Господня в Иерусалим Нижнего посада Переяславля Рязанского – один из каменных храмов, построенных в конце столетия. В коллекции РИАМЗ хранится комплекс икон, выполненных для иконостаса и храмового интерьера Иерусалимской церкви. Изучение этого комплекса необходимо для введения в научный оборот новых памятников, связанных с рязанской иконописной традицией, что даст возможность рассматривать вопрос об особенностях художественной жизни Рязани во второй половине XVII века.

Появление деревянной Входиерусалимской церкви на посаде за торгом относится к 1550 г. в бытность Епископа Михаила II (1548 – 1551). Деревянная церковь сгорела в 1679 г., а на том же месте был начат существующий до сегодняшнего дня каменный храм с трапезной в 1680 г. при митрополите Иосифе, а закончен и освящен в 1684 г. митрополитом Рязанским и Муромским Павлом. Время закладки нового каменного храма и окончания его строительства указано в надписи на церковной стене с наружной стороны храма у северных дверей. Резной иконостас «в три става» был устроен одновременно с церковью, иконы в нем неоднократно возобновлялись. В архитектурном отношении Входиерусалимская церковь представляет собой пятиглавый храм с примыкающей одноэтажной трапезной и шатровой колокольней. Подобного типа приходские церкви строились на посадах Переяславля Рязанского по

¹ Иконы Ярославля. М., 2006. С.86-87.

образцу соборного Богоявленского храма Спасского монастыря в Рязанском кремле (1647).

Сохранившийся комплекс из иконостаса Иерусалимской церкви представляет собой не полностью однородную стилистическую группу памятников последних десятилетий XVII в. Мастера, выполнявшие иконы праздничного ряда, образы «Богоматери на троне» и «Господа Вседержителя», активно использовали живописные приемы и иконографические новшества, характерные для школы Оружейной палаты. Иконы с изображением пророков и апостолов написаны, опираясь на местную иконописную традицию. К этой же группе примыкают иконы, составлявшие убранство интерьера церкви: «Алексий, Человек Божий» и «Никола Зарайский».

Сохранившиеся иконы дают возможность реконструировать, хотя бы частично, четыре ряда иконостаса: местный, праздничный, Деисусный, пророческий. Ростовские иконы Деисусного и пророческого рядов имеют овальные верхние поля, а на иконах праздников поля оставлены довольно большие, сами изображения вписаны в овалы с вынутыми сегментами по сторонам. Это говорит о том, что живописные изображения имели пышные резные обрамления различных сложных форм, что было характерно для резных рам иконостасов второй половины XVII в.

Первый сохранившийся ряд – пророческий. В центре его находилась икона «Богоматерь с младенцем на троне». В состав ряда входили иконы: Пророк Исайя, Пророк Илия, Пророк Иезекииль, Царь Давид (обращены влево), Пророк Моисей, Пророк Даниил, Пророк Елисей, Пророк Иона (с поворотом вправо). Чин включает в себя пророков, чьи пророчества указывают на Боговоплощение и ветхозаветные прообразы Богоматери. Пророки изображены в разнообразных поворотах, с лицами, обращенными к центру чина. В руках у пророков свитки с текстами, у Моисея – каменные скрижали. Надписи на свитках относятся к числу наиболее распространенных.

Деисусный ряд – апостольский. Сведений о центральной иконе чина не сохранилось. Однако в составе комплекса иконостаса находилась икона Господа Вседержителя. Размеры иконной доски (по высоте) совпадают с размерами средника из пророческого ряда. Изображение Христа поясное, с благословляющей правой рукой и раскрытым Евангелием в левой руке. Надпись на Евангелии содержит текст из Евангелия от Матфея (7: 21 – 24): «...ВСЯК ГЛАЙМИ, ГИ / ГИ, ВНИДЕТ ВЪ ЦРСТ / ВОНБСНОЕ, НОТВОРЯЙ / ВОЛЮОТЦА МОЕГО / Н ЖЕ ЕСТЬНА НБСЕХЪ... ». Выполнение личного письма и орнаментов на одежде отличается от живописных приемов, используемых иконописцами, создававшими образы пророков и апостолов. Мастер образа «Господа Вседержителя» (как и образов праздничного ряда и средника пророческого ряда – «Богоматери с младенцем на троне») использует приемы живоподобного письма, характерного для школы Оружейной палаты. Личное написано очень хорошо сплавленной охрой с большим количеством белил, глаза выполнены со всеми подробностями – выделены нижнее и верхнее веки, слезники красные.

В состав чина входили иконы: Богоматерь, Иоанн Предтеча, Архангел Михаил, Архангел Гавриил, Апостол Андрей, Апостол Павел, Апостол Иаков, Апостол и Евангелист Иоанн Богослов. Архангелы представлены с мерилем в руках, в лоратном

облачении, напоминающем о царственных одеждах византийских императоров. На архангеле Михаиле, киноварный дивитисий. На архангеле Гаврииле – зеленый. (Согласно традиции Архангел Михаил изображался, наоборот, в красном плаще, Архангел Гавриил – в плаще зеленом). Апостолы, представляющие число избранных двенадцати учеников Христа, изображены в различных позах, облачены в хитоны и гиматии чередующихся красного и зеленого цветов и их оттенков.

Чиновые иконы содержат несколько поновлений, неизвестно, какого цвета был фон у этих икон. Но фигуры центральной части Деисуса, не прописанные при позднейших ремонтах иконостаса, дают возможность говорить об их художественных особенностях и адресовать их местным рязанским иконописцам, хорошо знакомым со всеми изменениями в русской иконописи второй половины столетия. При написании одежд использован активный красный цвет в сочетании с глубоким зеленым, складки проработаны пробелами и по форме. Лицо выполнено по рыжеватому глинистому санкирю теплыми охрами с обильными белильными высветлениями, имеет коричневые описи.

В составе праздничного ряда находились иконы: Благовещение, Сретение, Крещение, Преображение, Троица, Сошествие во ад, Вознесение. По списку переданных в 1935 г. икон из Входаиерусалимской церкви значится еще одна праздничная икона – Успение (в фондах РИАМЗ не обнаружена). Сохранившиеся сюжеты представляют события Нового завета Христологического и Богородичного циклов. При построении композиций использованы в качестве образцов гравюры европейских иллюстрированных Библий: Евангелия Наталиса и наиболее популярной в России Библии Пискатора. Художественный стиль праздничных икон существенно отличается от изображений апостолов и пророков. Лицо выполнено в условной светотеневой манере, характерной для мастерской Оружейной палаты. Лица с округлыми щеками и подбородками, с розовой подрумянкой. Глаза с крупными белками и веками, темной радужной оболочкой, ресницами и розовыми слезниками. Творенным золотом выполнены разделки на одеждах и орнаменты на тканях и драпировках. Изображениям праздников находят аналогии на иконах Кирилла Уланова из ц. Покрова в Филях и праздниках из Похвальского придела Успенского собора Московского кремля.

Из местного ряда сохранилась храмовая икона «Вход Господень в Иерусалим». Она имеет следы домусейной реставрации, о чем свидетельствуют надпись на верхней опушке слева – «Икона реставрирована в 1871 году» и прописи. К сожалению, и во время последней реставрации (1975) она была частично переписана, хотя композиция не изменена и соответствует распространенному иконографическому варианту.

В центре изображается Христос, закутанный в плащ, на белом осляти, покрытом алыми одеждами, приближается к стенам Иерусалима. Навстречу Ему из ворот города выходят иудеи, устилая Его путь своими одеждами и пальмовыми ветвями. Вслед за Христом идут 12 учеников-апостолов, возглавляемые Петром и Иоанном. Благословляя встречающих его горожан, Христос обращается к ученикам, предсказывая грядущие события. Цветовое решение иконы и приемы личного письма соответствуют чиновным иконам из этого же комплекса.

НОВГОРОДСКИЕ ФОРМЫ СОБОРА ЗЕЛЕНЕЦКОЙ ПУСТЫНИ

Троицкий собор Мартириева Зеленецкого монастыря, возведенный в 1683–1684 годах, был третьей значительной постройкой новгородского митрополита Корнилия (1674–1695). До этого по вероятному заказу митрополита (Корнилий освящал собор в 1685 г.) уже был построен Никольский собор (1681–1685 гг.) новгородского пригородного Вяжицкого монастыря, где покоятся мощи святого архиепископа Евфимия (II), а в 1682–1688 гг. в самом Новгороде «тщанием» митрополита Корнилия на месте Знаменского храма 1354 г., вмещавшего новгородскую святыню – икону Богоматери Знамение – был возведен новый Знаменский собор.

Третья постройка владыки, Троицкий собор небольшого мужского монастыря, появился благодаря тому, что именно в Зеленецком монастыре Корнилий провел долгие годы монашества и именно отсюда он отправился на поставление в митрополичий сан. Так что и собор, и весь построенный после собора каменный монастырский комплекс были своеобразной данью владыки своим ранним годам, своеобразным мемориалом. Здесь Корнилий был похоронен – в подклете собора рядом с могилой основателя обители, Мартирия Зеленецкого. До этого в монастыре в конце XVI в. по заказу царя Симеона Бекбулатовича был построен каменный храм, но до конца XVII в. он, видимо, не дошел.

Монастырский собор, поставленный на подклет, является пятиглавым четырехстолпным трехабсидным храмом характерного для зодчества времени митрополита Корнилия типа. В этом типе соборного храма сказались основные пространственные и конструктивные формы зодчества ростовского митрополита Ионы (1652–1690): пятиглавие с центральным световым барабаном и глухими барабанами на сомкнутых сводах – в углах, а также невыявленные, слитные со сводами подпружные арки, сомкнутые своды в угловых частях и своды с лотком (полулотковые) – в рукавах креста. Все эти формы присутствуют уже в соборе Вяжицкого монастыря и в Знаменском соборе. А вот в соборе Зеленецкого монастыря эти формы претерпевают определенные изменения. Дело в том, что полулотковый свод в этом соборе использован только в западном рукаве креста, а остальные рукава перекрыты полуциркульными сводами. Это сразу создает, в сравнении храмами-предшественниками, образ некоторой редуцированности иконографической программы собора, которая подчеркивается и пластическими формами интерьера: все пространство сильно вытянуто по продольной оси, барабан от этого становится овальным в сечении, восточное членение храма очень сокращено.

Те же качества присутствуют и на фасадах Троицкого собора: узорчатый декор здесь сведен к минимуму, подклет даже не «отрезан» от верхнего храма, на абсидах возникает характерный северный декор с бегунцом и поребриком. Эти знаки редуцирования иконографической программы и усиления пластических свойств подчеркиваются и необыкновенно сильно артикулированными выступами абсид, что

заставляет вспомнить как северные соборы эпохи патриарха Никона, так и новгородские памятники XVI в. (на них ориентировался Никон и его зодчие). Приплюснутые формы килевидных кокошников собора тоже следует искать в новгородских памятниках середины – второй половины XVI столетия.

Именно формы храмы Новгорода и Новгородской земли XVI в. служили образцом для зодчих (и заказчиков) Троицкого собора. Архиерей и приглашенные им зодчие, знакомые с рафинированной архитектурой Ростова, сознательно отказались от некоторых декоративных форм, несколько упростили конструктивно-пространственное решение, а главное, – позволили пластическому началу вырваться из псевдоордерного плена «узорочья». В результате местная, северная новгородская пластичность и вольность воцаряются и в интерьере и на фасадах. Эта вольность, возможно имманентная Северу, берется все же не ниоткуда, а из освященных традицией и уже как бы «полумосковских» храмов Новгородской земли XVI века. Эти храмы, построенные в той же епархии столетием раньше, составляют и словарь и легитимное основание местной самобытности. Речь, таким образом, идет о рождении вновь местной епархиальной школы. Причем рождение это происходит прямо во время строительства собора Зеленецкого монастыря. В дальнейшем те находки, которые были здесь сделаны, были использованы в постройках новгородской школы конца XVII в. Основные качества в них были те же, что и в Троицком соборе: лапидарность, редуцирование узорочья и пластицизм.

П.Я.Сиговский
(Люблин)

ЦЕРКВИ В КОРОЩИНЕ И ТЕРЕБУНЕ НА ЗАПАДНОМ БУГЕ, ОСНОВАННЫЕ КНЯЗЬЯМИ ШУЙСКИМИ

В 1534 г. несколько представителей княжеской фамилии Шуйских убежало из России в Польшу. Король Зигмунт I Старый подарил князю Ивану Дмитриевичу село Теробунь на восточном берегу реки Буг. Шуйский после брака с Мариной Бохвитин стал также владельцем села Корощин недалеко от западного берега той же реки. Его сын Петр Шуйский основал в Корощине в 1572 г. православный приход. Внук Ивана – Иван Шуйский – в 1609 г. подарил для прихода землю. В том же самом году тот же Иван в Теробуне, где находился его каменный замок, основал приход и начал строить Преображенскую каменную церковь. Строительство окончили в 1612 г. Храм этот сохранился донныне. Это редкий пример периферийной каменной архитектуры того времени на этой территории. Церковь в плане состоит из прямоугольного нефа и алтаря, равного по высоте нефу, но меньшей ширины, с полкруглой апсидой. Стены покрыты штукатуркой. Интересные детали – готические стрельчатые окна, пилястры и карниз наружных стен, цилиндрический свод с распалубками, поддерживаемый ренессансными пилястрами и консолями. Конструкция иконостасной преграды каменная, несимметричная. Царские врата резные, барочные, середины XVIII века.

О внешнем и внутреннем виде короцинской Рождественской церкви мы можем судить только по свидетельствам XVIII в., когда она была униатской. В 1726 г. она была деревянная, уже в плохом состоянии. Построена она была, вероятно, в конце XVII в. Этот храм был выстроен в виде католического костела – неф и алтарь были, по-видимому, перекрыты двускатной кровлей. На крыше над нефом находилась башенка для звона. Над притвором перед входом в храм стояла колокольня, покрытая соломою. Внутри не было полного иконостаса, только четыре алтаря „наместные” и один главный. Этот храм сгорел около середины XVIII в. Новый, тоже деревянный, построен в 1760-х гг. Эта церковь была иной – по сторонам алтаря были добавлены боковые абсиды, одна колокольня с часовней внизу стояла рядом, вторая была соединена с воротами ограды. Внутренний вид был похож на костел и имел барочные алтари – главный и два боковых. В главном алтаре за иконой Распятия находился образ Богоматери с Младенцем. Перед входом в алтарь находились Царские врата. Выше на балке было размещено резное Распятие. Кроме двух боковых алтарей в нефе находились скамейки, амвон и купель. Над входом находился орган с четырехголосным органом, увенчанным скульптурой короля Давида с арфой. Церковь эта сгорела во время Первой мировой войны.

Эти два храма, основанные Шуйскими, отличаются довольно большой степенью ассимиляции латинских элементов как в церковной архитектуре, так и в внутреннем убранстве. Интересны причины, по которым их основатели допустили это.

Ю.В. Тарабарина
(Москва)

СОБОР АЛЕКСЕЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ В ЧЕРТОЛЬЕ

Собор Алексеевского монастыря незаслуженно обойден вниманием историков искусства; на протяжении XX века он оставался «в тени» построенного на его месте храма Христа Спасителя. Однако этот памятник представляется очень значимым не только как предшественник самого известного храма Москвы, но и сам по себе, как часть истории становления русского зодчества XVII века.

Парадоксальным образом собор Алексеевского монастыря, достаточно ясный для авторов XIX – начала XX века, в советской историографии становится почти легендарным: возникают разнообразные, в переделах от 1625 г. до 1630 гг., датировки, и еще более неожиданные реконструкции – можно насчитать как минимум три версии. Первая представляет его трехшатровым, утратившим средний шатер к началу XIX в., вторая – ставит памятник в ряд двухшатровых храмов на поперечно ориентированном четверике, наконец, третья – считает его составленным из двух почти равноценных шатровых храмов. Если учесть, что храм, безусловно, надо признать одним из ранних вариантов композиции, объединяющей в одном ансамбле несколько шатров, то любые вариации датировок и реконструкций ощутимо влияют на наши представления об истории трансформации типологии шатровых храмов в XVII столетии. Кроме того,

храм Алексеевского монастыря представляется одним из значимых памятников ранней истории русской архитектуры времени царствования Михаила Федоровича, т.к. он находится на рубеже, близком к границе двух периодов – раннего, отмеченного усилением ретроспективизма, периода «двоевластия» Михаила и патриарха Филарета (1613/1619–1633/1634), и более зрелого, последовавшего за завершением Смоленской войны (1633/1634–1645).

Несмотря на разночтения, имеющиеся в литературе относительно времени строительства собора Алексеевского монастыря, оно было хорошо известно уже историкам начала XX в., в частности, А.С.Уварову и И.Е.Забелину, в недавно опубликованных заметках которого имеется ссылка на документ о награждении Антипы Константинова и Трефила Шарутина за строительство этого каменного храма, датированный 20 декабря 1634 г. Ссылку на другой источник, указывающий время освящения – 18 декабря 1634 г., находим у В. и Г. Холмогоровых. Деревянная церковь монастыря, перенесенного в конце XVI в. с Остоженки в Чертолье, сгорела во время пожара Белого города 10 апреля 1629 г.; сопоставление времени освящения и награждения мастеров с событиями Смоленской войны и личной истории зодчих позволяет с достаточно высокой долей уверенности признать наиболее вероятным временем строительства строительные сезоны 1633 и 1634 годов, хотя, безусловно, нельзя полностью исключить того, что оно было растянуто на шесть лет – однако и в том, и в другом случае период строительства обрисован достаточно четкими границами. Каменный храм Алексеевского монастыря оказывается первой строительной инициативой царя Михаила Федоровича, завершенной после Смоленской войны, и, образно выражаясь, открывает собой череду построек 1630-х годов.

Причиной строительства каменного храма стало почитание в монастыре святого Алексия человека Божия, патрона Алексея Михайловича. Собор становится первым каменным храмом в ряду царских «молений» 1630-х гг., последовавших за рождением царевича – и важнейшим, связанным с почитанием святого патрона наследника (следующим в этом ряду стал Казанский собор на Красной площади). Смысл, вложенный царственным заказчиком в этот храм, в буквальном смысле определил его дальнейшую историю: цари, вначале Михаил Федорович, затем Алексей Михайлович, посещают его, преимущественно в день именин последнего. Затем, после смерти Алексея Михайловича, интерес к монастырскому собору ослабевает настолько, что на протяжении XVIII в. сложно предположить сколько-нибудь существенные изменения в его архитектурном облике. Таким образом, время строительства собора и его значение для 1630-х гг. достаточно очевидны. Храм построен по царскому заказу, наиболее заметными из известных в это время подмастерьев приказа каменных дел, как следствие – он должен был занять видное место среди ранних строительных инициатив новой династии.

Составленные в 1813 и 1824 гг. описи монастыря, хранящиеся в ЦИАМ, позволяют составить достаточно точное представление о структуре храма и о составе его иконостаса, который – из описи это следует достаточно явственно, практически не менялся после смерти Алексея Михайловича. В иконостасах собора и трех приделов находим, среди прочих, три иконы Алексия Человека Божия, причем одна из них – в

богатом окладе (в 1824 г. оценен в 1615 р.) с «привешенным» ковчегом с мощами Алексия, – что, по-видимому, было царским вкладом; три иконы Казанской Богоматери, две иконы Федоровской Богоматери, две иконы Знамения. В общем, достаточно узком составе икон, эти, характерно «романовские» образа занимали достаточно заметное место. Об устройстве иконостасов после смерти Филарета Никитича и об ориентации его семантики в большей мере на наследника рода, чем на царствующего государя говорит отсутствие характерных для более ранних романовских храмов икон с изображением Михаила Малеина и Федора Пергийского.

Эти же описи, в сочетании с краткими описаниями авторов XIX вв. позволяют достаточно точно реконструировать облик утраченного в 1837 г. храма. Он состоял из двух почти равноценных шатровых церквей, престол одной из них, посвященный Преображению, был монастырским соборным, а второй, Алексия – царским патрональным. Храмы объединялись общей стеной. К каждой из двух «главных» церквей примыкал придел, очень небольших размеров; опись не дает точных указаний на то, были ли приделы устроены в отдельных объемах или в дьяконниках, однако, судя по косвенным указаниям, можно сказать, прежде всего, что они занимали очень небольшие, буквально миниатюрные, помещения, и что их устройство было очень схожим, практически «зеркальным». К западной стене двух «главных» храмов примыкала трапезная, из которой в церковь Преображения вело небольшое окно, позволявшее царю присутствовать на службе, стоя в трапезной – что документально засвидетельствовано и дает основания предполагать, что трапезная существовала изначально. Сложнее ответить на вопрос о внутреннем устройстве шатров, однако можно привести целый ряд аргументов в пользу того, что шатры были отделены от внутреннего пространства сводами.

Собор, таким образом, представлял собой ансамбль, доминантой которого были два равноценных, поставленных рядом и объединенных одной стеной шатровых храма. Подобная симметричная композиция находит аналогии в архитектуре 1610-х – 1620-х гг., однако до Алексеевского монастыря она известна лишь в периферийных постройках и ни разу не встречается в столичных, тем более связанных с царским заказом, храмах. Причиной ее возникновения представляется стечение двух в равной степени важных, обстоятельств: позиции заказчика, по-видимому, пожелавшего выделить «свой» престол, и высокой степенью «гибкости», податливости архитектуры 1620–1630-х гг., немислимой в более раннее, «годуновское» время. То, что этот вариант композиции храмового ансамбля появляется в рамках царского заказа, выводит его из ряда периферийных в столичный «центр», давая импульс к возникновению новой, характерной для 1640-х – 1650-х гг. типологии двухшатровых (позднее переосмысленных как трехшатровые) храмов, и еще более «снижает планку» жесткости композиционных построений, делая популярными более вольные, по сравнению с устоявшимися в русском зодчестве к концу XVI века, архитектурные решения.

(Работа осуществлена при поддержке гранта РГНФ. Проект № 03-04-0003а)

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ, С 64 КЛЕЙМАМИ СКАЗАНИЯ» ИЗ БАЛАХНЫ И СОБРАНИИ ЦМИАР

В 1964 г. в собрание ЦМиАР поступил комплекс икон из Христорожественской церкви Балахны. Каждый из памятников этой небольшой группы произведений иконописи XVI–XIX вв. представляет собой исключительный интерес. Уникальным является образ Богоматери Владимирской с 64 клеймами Сказания о истории чудесах иконы.

В 1988 г. Г.В.Жаренковым было начато раскрытие этого произведения, завершившееся в Росреставрации. Работа по полному раскрытию иконы была выполнена Н.И.Бетиной. Реставрированный образ отличается хорошей сохранностью, хотя имеется довольно-таки значительная утрата грунта и красочного слоя на фоне средника. Поля иконы поздние, соответственно и надписи на них относятся уже к XIX в. Первоначальные надписи в клеймах сильно потеряны и нередко не читаются.

В среднике иконы представлен образ Богоматери Владимирской, точно повторяющий иконографию древнего образа XII в., в клеймах – история иконы: ее создания, многочисленных перемещений и чудес. Двадцать завершающих цикл клейм посвящены Темир-Аксаку, его родословной, разбоям, совершенным в юности, завоеваниям, предшествующим походу на Русь, и бесславному концу. Существует целый пласт литературных сочинений, посвященных истории иконы Богоматери Владимирской. Древнейшее – Сказание о чудесах Владимирской иконы Богоматери XII в. послужило источником последующих редакций и самостоятельных сочинений на эту тему. Одним из наиболее распространенных текстов, ставших основой для иконных циклов, стала «Повесть на сретение иконы...», составленная в середине XVI в. и вошедшая в Степенную книгу (1560-1563 гг.)¹. О ее сложном компилятивном характере неоднократно писали исследователи. В конце XVI – начале XVII в. этот текст был дополнен рассказом о чудесах иконы из древнейшего Сказания (XII в.)². Эта редакция Повести сохранилась в немногочисленных списках. Именно она послужила литературным источником для поволжского иконописца середины XVII в., создавшего балахнинский образ, включающий наиболее подробную историю Владимирской святыни и ее чудес, а также детальное повествование о Тимур-Аксаке.

¹ Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2. Ч. 2. Л., 1989. С.360.

² Гребенюк В.П. Лицевое «Сказание об иконе Владимирской Богоматери» // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. Сб.1. С. 347; Словарь... 1989. С. 361.

**СТЕНОПИСЬ ИЛЬИНСКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА ЯКОВЛЕВСКОГО
КОСТРОМСКОГО РАЙОНА – НЕИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА**

Ильинская церковь села Яковлевского, находящаяся в 8 километрах от г. Костромы – интереснейший памятник истории и культуры Костромской земли. Село Яковлевское известно на Руси с XV века. Эта земля принадлежала боярину Михаилу Федоровичу Сабурову, потомку мурзы Чета Захарии – основателя Свято-Троицкого Ипатьевского монастыря г. Костромы¹.

Сабуровы, покровительствовавшие близлежащему Ипатьевскому монастырю, завещали ему в дар сельцо Яковлевское. В 1768 г. в Яковлевском была построена каменная Ильинская церковь с двумя престолами: во имя св. пророка Илии и во имя св. апостола Иакова, брата Господня. В 1990 г. храм был передан Русской Православной Церкви, с этого времени возобновились богослужения. В настоящее время действующей является только зимняя часть храма с приделом св. апостола Иакова. Четверик и алтарь летней церкви находятся в аварийном состоянии и в настоящее время не могут быть использованы для богослужений.

Главной достопримечательностью Ильинской церкви является настенная масляная живопись четверика и алтаря, относящаяся к 1810-1820-м и 1880-1890-м годам. Состояние сохранности стенописи в настоящее время – аварийное. В июне 2006 г. к ее реставрации по благословлению и тщанию настоятеля храма иерея Александра (Бритова) приступила бригада художников-реставраторов под руководством А.М. Малафеева – заслуженного работника культуры, художника-реставратора монументальной живописи высшей категории. В составе бригады: Е.В. Ильвес (художник-реставратор монументальной живописи высшей категории), В.Е. Тисов (художник-реставратор темперной живописи II категории), В.А. Михеев (художник-реставратор масляной живописи II категории), Е.Л. Тихомирова (искусствовед).

На теплый сезон 2006 года (июль-октябрь) реставрационной бригадой запланировано:

1. изучение состояния сохранности памятника, составление картограмм. Искусствоведческое описание стенописи, определение каждой композиции, изучение иконографических источников живописи, датировка и атрибуция стенописи;
2. определение авторской технологии стенописи, выбор реставрационной технологии;
3. укрепление и тонировка живописи свода (наиболее худшей сохранности) и 5 композиций на восточной стене.

¹ Зонтиков Н.А. Храмы Костромского района / Костромской район: вехи истории. Кострома, 2003. С. 157-158.

Свод храма – сомкнутый. В своде размещена композиция «Троица Новозаветная с архангельским чином» (живопись поновлена). Стены (южная, западная и северная) расписаны в семь ярусов:

- Земная жизнь Христа
- Страсти Христовы
- Ветхозаветный цикл
- Ветхозаветный цикл (продолжение)
- Местный цикл (деяния апостола Иакова и пророка Илии)
- Апокалипсис
- Притчи Христовы, избранные сцены из Священного Писания.

Общее количество композиций в четверике – 131.

Наиболее близкой по иконографии к данной стенописи является роспись четверика церкви Воскресения Христова на Дебре г. Костромы, выполненная маслом в 1833 г. и поновленная в 1870-х гг.¹ В настоящее время автором ведется работа по выявлению иконографического источника для мастеров двух этих храмов. Поздняя живопись Ильинской и Воскресенской церквей никогда не была предметом специального изучения историков и искусствоведов.

Алтарная часть Ильинского храма была поновлена уже после 1870-го года, будучи полностью переписанной маслом в академической манере. Иконографическим источником для мастеров алтаря явилась немецкая гравированная Библия Юлиуса Шнора фон Карольсфельда, композиции из которой охотно использовали и русские мастера стенового письма после издания ее в Германии в 1860 году. Вероятно, этой же артелью были выполнены росписи в притворе Ильинской церкви, отличающиеся высоким профессионализмом.

Целостность комплекса, удовлетворительная сохранность и выгодное географическое положение яковлевского храма служат стимулом для реставрационных и исследовательских работ на его территории. Подробное живописное повествование Священного Писания, своеобразная авторская манера стенописи четверика и высокий художественный уровень живописи алтаря позволяют памятнику занять достойное место в церковном искусстве Нового времени.

Н.Я.Трифорова, Н.М.Кожух
(Минск)

ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

В последние годы в Национальном художественном музее Республики Беларусь (НХМ РБ) в значительной степени на основе таможенных поступлений сформировался фонд русской иконописи и начато его изучение.

¹ Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Вып. I. Часть первая. С. 144 – 146.

В ходе этого процесса в коллекции, где преобладают произведения XIX – начала XX века, сделана попытка выделить более ранние по времени, которые на основе технико-технологических и стилистических особенностей можно отнести к XVIII столетию. В их числе оказался ряд икон «Богоматерь Всех скорбящих Радость» (инв. №



РИ-50, № РИ-90, № РИ-92), что кажется не случайным, так как подобные изображения были очень популярны с конца XVII в. (1688 г.), когда от находившегося в Преображенской Скорбященской церкви на Ордынке в Москве исцелилась сестра патриарха Иоакима. Любила эту икону и сестра Петра I Наталья Алексеевна. Она привезла список в Санкт-Петербург (или саму икону, оставив копию) и поставила в дворцовой церкви. Елизавета Петровна воздвигла храм в ее честь. Отмеченная особенность определила разнообразие иконографических решений при неизменном доминировании образа Богоматери в окружении страждущих.

К упомянутой московской чудотворной иконе восходит изображение с инв. № РИ-50. Икона написана на цельной доске (31,2 x 26,5 x 2,7) с двумя врезными встречными шпонками. Доска загрунтована клее-меловым составом, как с лицевой стороны, так и с торцов. Грунт наносился по проклеенной доске, толщина грунта в среднем около 0,5-0,6мм. Выполнена икона в смешанной технике – яичная темпера, масло. В составе красочных смесей применен широкий спектр различных железосодержащих пигментов (охры, умбры, коричневые земли и т.д.), киноварь, красный (малиновый) органический пигмент, черный пигмент, 2 вида синих пигментов, свинцовые белила и др. Технологические особенности письма позволяют датировать произведение концом XVIII – началом XIX века.



Основа иконы с инв. № РИ-90 – цельная доска (39 x 34 x 2,8) с двумя торцевыми и двумя встречными врезными шпонками. На края доски наклеена паволока мелкого плетения. Грунт белого цвета, тонкий (0,25-0,3мм), клее-меловой. Техника живописи – яичная темпера. Пигменты в проанализированных пробах – свинцовый сурик, киноварь, охры красная и желтая, берлинская лазурь, ультрамарин. Сочетанием насыщенных красных и синих цветов подчеркивается экспрессивная манера письма. В традиционную иконографическую схему включено изображение Богоматери перед Христом –

иконографическая деталь, которая присутствует на иконе 1707 года Алексея Квашнина из собрания ГТГ. Время создания иконы может быть определено концом XVIII века.

Размещенный в нижней части этого изображения корабль в бурном море на иконе из коллекции НХМ РБ под № РИ-92 (44,6 x 35,8 x 2,2) располагается вверху за спиной Богоматери. В особенностях трактовки ее образа, а также жаждущих исцеления прослеживается влияние светского искусства. В обрамлении центральной части использованы ордерные элементы, в которые включены медальоны с изображениями Константина, Елены, Евстафия, Пантелеймона, Николы и неизвестного святого. Икона выполнена в технике масляной живописи с использованием белой свинцовой имприматуры на деревянной основе, состоящей из двух досок, склеенных между собой и скрепленных двумя торцевыми шпонками. Грунт белого цвета. В качестве наполнителя грунта использовались мел и свинцовые белила, связующего – масло. По слою грунта наносилась белая масляная на свинцовых белилах имприматура. Рисунок на иконе живой, не очерчивающий всю форму, а только дополняющий и подчеркивающий ее, как бы выполняющий функцию теневого колера. Рентгенограмма иконы позволяет сделать некоторые выводы о характере и манере живописца, который был хорошо знаком с техникой масляной живописи. Художник использует мелко стертую киноварь, охры (красную, желтую), коричневые железосодержащие пигменты, берлинскую лазурь, уголь, для разбеливания – свинцовые белила. Пигменты используются преимущественно в смесях. Икона неоднократно реставрировалась, в результате расчисток был частично смыт красочный слой с изображением ландшафта, неба.



По технологическим признакам икона выполнена после 1721 г. (берлинская лазурь), а точнее – в третьей четверти XVIII в. Такая датировка не противоречит ее стилистическим особенностям. Следует заметить, что икона является одним из самых сложных памятников при исследовании и атрибуции – за свою многовековую жизнь произведения иконописи, как правило, подвергались многочисленным реставрациям и чинкам. Часто поновления выполнялись грубо, при расчистках фрагментарно, а порой и практически полностью, удалялась авторская живопись, часто записи выполнялись непосредственно по авторскому изображению, икона покрывалась толстым слоем темного лака и т.д. Многие иконы из таможенных поступлений прошли антикварную реставрацию. Поэтому встретить икону хорошей сохранности с минимальными вмешательствами в авторскую живопись – большая редкость. Этими особенностями отличаются рассмотренные выше произведения из музейной коллекции. Их изучение проводилось по двум основным составляющим – стилистический анализ и технико-технологическое исследование (в ультрафиолетовых (УФ) и рентгеновских лучах, под микроскопом, выполнялось определение материалов живописи). В ходе лабораторных исследований изучалась стратиграфия грунта и красочных слоев, анализировались пигменты и связующие, используемые иконописцами. Комплексное изучение произведений дало основание для предлагаемой атрибуции.

ИКОНА «ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН БОГОСЛОВ» ТИХОНА ФИЛАТЬЕВА ИЗ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОМАТЕРИ В ГОЛУТВИНЕ

В фонде древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи хранится икона «Евангелист Иоанн Богослов», созданная в 1691 г. жалованным иконописцем Оружейной палаты Тихоном Филатьевым для церкви Рождества Богоматери в Голутвине. В данном докладе мы обратимся к композиции иконы, представляющей, на наш взгляд, немалый интерес для исследователей. Композиция иконы имеет ряд особенностей. Евангелист Иоанн представлен в редком иконографическом изводе – фронтально, восседающим за столом с книгой и письменными принадлежностями. Обращают на себя внимание и некоторые иконографические детали. Одна из таких деталей – стоящий на столе перед евангелистом стеклянный бокал, из которого выглядывает маленькая змейка. Другая деталь – некий предмет, похожий на ведро, помещённый в левом нижнем углу иконы.

С целью выяснить смысл этих деталей, мы обратились к академическому каталогу Государственной Третьяковской галереи (авторы-составители Антонова В.И., Мнева Н.Е.) – единственному на данный момент изданию, где дается подробное описание исследуемой иконы. Изображение бокала со змеей авторы каталога трактуют в символическом смысле: «На столе бокал венецианского стекла с извивающейся в воде маленькой змейкой (символ мудрости)¹. Действительно, змея ещё со времён античности считалась символом мудрости. Такая трактовка может соответствовать и словам Спасителя, обращённым к апостолам: «Будьте мудры как змии, и просты как голуби» (Мф. 10:16). Однако, на наш взгляд, подобная трактовка не является исчерпывающей. Серый сосуд, схожий с ведром, авторы каталога описывают так: «Рядом со столом – железное ведро, наполненное чернильными орешками»². Изображение ведра с чернильными орешками – деталь достаточно редкая, возможно даже уникальная. На иконе Филатьева рядом с остальными предметами, тщательно отобранными, этот предмет кажется если не лишним, то, по крайней мере, необязательным. Недоумение вызывает и количество чернильных орешков, почти целиком заполнивших ведро.

Обращение к литературным источникам, а также к западным иконографическим образцам позволило совершенно иначе интерпретировать данные детали и позволило предположить, что они были заимствованы Филатьевым из западных изобразительных источников, где эти детали встречаются неоднократно. Смысл этих деталей был выявлен посредством обращения к литературному источнику – житию Иоанна Богослова в составе Минеи-Четий свт. Димитрия Ростовского. В тексте жития имеется повествование о мучении апостола Иоанна, который по приказанию римского

¹ Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи. Т. II. М., 1963. С. 429.

² Там же. С. 429.

императора Домициана сперва должен был выпить чашу, наполненную ядом, а затем был ввергнут в котел с кипящим маслом. Соответственно, бокал со змеей на иконе Филатьева является той самой чашей с ядом, которая была поднесена апостолу при попытке его отравления, так называемое «ведро» – это котел с кипящим маслом, в который был затем погружен апостол Иоанн, а «чернильные орешки» являются пузырьками кипящего масла в этом котле.

Немаловажно, что акцентирование темы страданий апостола практически одновременно наблюдается и в литературе, а именно в Минеях-Четиях свт. Димитрия Ростовского конца XVII – начала XVIII века, и в иконописи, примером чего является исследуемая икона. Анализ текстов более ранних редакций жития Иоанна Богослова, имевших хождение на Руси, а также изобразительного материала – миниатюр лицевых рукописей жития, житийных икон евангелиста Иоанна – показал, что ранее конца XVII века сюжеты, посвященные мучению апостола, не встречаются на Руси ни в текстах, ни на иконах.

Появление этих сюжетов в конце XVII века обусловлено, на наш взгляд, повышением интереса русских мастеров к страстной тематике – как к теме Страстей Христовых, так и к теме апостольских страстей под влиянием западной католической традиции. По-видимому, интерес к теме апостольских страданий связан и с новым пониманием благочестия в это время, когда идеалом христианина становится человек деятельный, способный творить дела благочестия и тем выполнять свой земной долг. Поэтому в образах апостолов особенно акцентируются их проповедническая деятельность, их труды и страдания, претерпеваемые за Христа. Страдания апостолов нередко изображались как подробные, развернутые сцены. Одновременно существовал и другой вариант изображения, где апостолы были представлены вместе с орудиями своих страданий. Такому же принципу изображения следует и автор исследуемой иконы, показывая тему страданий апостола Иоанна не в виде развернутой сцены, а вплетая ее в ткань иконы в виде отдельных деталей.

Несмотря на западное происхождение, данные детали являются органичным вкраплением в икону, они выявляют новые стороны апостольского служения Иоанна Богослова и, наряду с другими деталями композиции, подчинены задаче более полного раскрытия богословского содержания образа апостола, сложившегося в недрах православной традиции и выраженного в богослужебных текстах, в частности, в тексте Величания святому: «Величаем тя, апостоле Христов и евангелисте Иоанне Богослове, и чтим болезни и труды твоя, имиже трудился еси во благовестии Христове»¹.

В то же время сопоставление исследуемой иконы с западными изображениями евангелиста Иоанна позволяет понять, как русскими художниками осмыслился заимствованный материал. В данном случае мы видим не буквальное копирование, а творческую переработку западноевропейских оригиналов в соответствии с принципами восточно-христианского искусства, благодаря чему Филатьев создал традиционный для Православной Церкви моленный образ.

¹ Акафист святому апостолу и евангелисту Иоанну Богослову. С. 32.

**ГРАВИЮРЫ В РУКОПИСНЫХ КНИГАХ СОБРАНИЯ Н.П. РУМЯНЦЕВА.
К ВОПРОСУ О СОСТАВЛЕНИИ СВОДНОГО КАТАЛОГА ГРАВИЮР
В СОБРАНИЯХ НИОР РГБ**

Описание гравюр в рукописях представляет собой важную задачу для изучения художественной культуры XVII в., поскольку основной массив гравюр, исполненных мастерами-серебряниками, резчиками круга Московского печатного двора находятся именно в рукописных книгах. Они органично сочетаются с текстами, создавая и определяя художественный облик книги. В XVIII в. книги, украшенные гравюрами, не редко становились образцами для подражания.

Описание гравюр в рукописях специфическая область, требующая специальной подготовки, что является частой причиной ошибок в археографических описаниях при определении гравюр и их атрибуции. Именно это является причиной того, что значительный пласт художественной графической культуры XVII в. до сих пор остается практически не изученным.

В настоящее время в НИОР РГБ начата работа по составлению Каталога гравюр в рукописях XVI – XIX вв. из собрания отдела. Попытка создания указателя орнаментики в рукописях предпринималась и ранее. Значительный вклад в эту работу внес Ю.А. Неволин. Им были выявлены рукописи с гравюрами и составлен указатель по сюжетам на все рукописи, числившиеся в НИОР в период его работы в отделе рукописей (после того в отдел поступило более 2000 книг в т.ч. с гравюрами). Работа, выполненная Ю.А. Неволным, представляет собой первоначальный важнейший этап, связанный с выявлением гравюр в рукописных книгах.

Указатель, составленный Ю.А. Неволным, носит обобщенный характер и не дает атрибуций памятников. Например, «Благовещение, конец XVII – начало XVIII вв. – 10», «Троица, начало XVIII в. – 365», «Христос, отжимающей гроздь винограда в чашу XVIII в. – 10». Цифрами обозначены номера по собранию Н.П. Румянцева.

Обращение к описаниям рукописей также не всегда дает необходимую информацию. Например, «Орнамент растительный с элементами московского барокко. В медальоне в центре изображение Троицы» (365) – не ясно, какая именно заставка-рамка с изображением Св. Троицы в медальоне заставки находится в рукописи, ибо известные рамки-заставки отличаются деталями орнаментов. В описании собрания Н.П. Румянцева, как и в других, встречаются типичные ошибки в определении техники исполнения изображения, например, Румянцева № 190 – несколько миниатюр, выполненных пером, описаны как гравюры на меди (замечу, что в первом описании рукописей Н.П. Румянцева, сделанном А.Х. Востоковым они обозначены как рисунки). Описания гравюр, выполненные Ю.А. Неволным для своего времени сделаны на хорошем уровне: в них есть отсылки к основной справочной литературе (трудом Д.А. Ровинского, А.А. Сидорова, А.С. Зерновой), но терминология, особенно в характеристике орнаментов гравюр слишком общая, что делает описания мало

информативными, ибо различия в рамках-заставках, например, в большинстве случаев определяется особенностями орнаментальных деталей. Из этого опыта следует один из основных принципов описания гравюр в рукописях – подробная характеристика сюжета и орнаментики, их словесное описание.

Работа над описанием гравюр в рукописях собрания Н.П. Румянцева и опыт предшественников позволили разработать схему и методику описания гравюр в рукописях.

Схема описания гравюр в рукописях НИОР РГБ

I. ХАРАКТЕРИСТИКА РУКОПИСИ

1. Название рукописи
2. Датировка
3. Формат
4. Количество листов
5. Происхождение, принадлежность, владельческие признаки.

II. ХАРАКТИРИСТИКА ГРАВЮРЫ

1. Название
2. Автор
3. Датировка
4. Сведения об аналогах в собрании НИОР
5. Техника
6. Размер
7. Описание сюжета/орнамента
8. Тексты (в поле изображения/подписях)
9. Сохранность
10. Анотация
 - а) Атрибуция: автор/школа
 - б) Замечания по иконографии
 - в) Аналоги в других собраниях (точные, стилистические)
11. Литература (о гравюре).

Большое значение для поиска аналогов в собрании НИОР РГБ (пункт 4 схемы) имеет указатель (картотека) Ю.А. Неволлина. Проведенная им работа по выявлению гравюр в рукописях позволяет эффективно применять методику экземплярного описания с выявлением датирующих признаков, состояний гравюр и изданий, что позволяет говорить о подготовке не только каталога, но и определителя гравюр.

Гравюры в книгах собрания Н.П. Румянцева относятся к XVII – XVIII вв. и представляют собой достаточно разнообразный материал, который в целом отражает движения в искусстве книги и гравюры, имевшие место в художественной культуре XVII в. Здесь есть интересные образцы украинской станковой гравюры, издания Иеронима Коха, работы мастеров-серебряников, копии с них и, конечно, ксилографии Московского печатного двора.

Примеры описания.

Румянцева № 190

Иоанн Дамаскин. Творения в переводе Иоанна экзарха Болгарского

1660 – начало 1670-х гг.

I – XIII + 298 + I л.; 4° (18,1 x 13,6).

Запись на л. 229 – 228 об. «рпв (г) сетебря енадеся (т) день продалъ сию книги цркви козмы и дамьяна что за явизию вкузнецца (х) // поповъ снынъ лаврети (й) михайловъ апописалъ своею рикою зачисто».

Гравюры

Л. 1а – Богоматерь Владимирская.

1-я треть XVIII в.

Офорт, резец; 12,9 x 7,8

Тексты в ил.: «МТР» «БГУ», «іс хр». Текст под ил.: «ИзоБРажение вБРазаЧудо (т) воРноГо Пресъ= / в#той Б(д)цы ВладимеРской #же Писа / ЕванГелистЪ ЛУка вБретае (т) с# ВосоБо (р) но (и) Цр (к) ви / Успении# Пре (с) в#той БоГородицы Вмо (с) квh.» Шрифт близкий к полууставному письму с элементами скорописи, надстрочные знаки практически отсутствуют.

Оттиск свежий. Контрастная моделировка штриховкой в ликах, в фигуре Богомладенца. Одежды Богоматери и фоны бледные (легкая офортная гравировка). Подписи в изображении контрастно выделяются над штриховкой

Гравюра в рукописи помещена в качестве фронтисписа, вырезана из большого листа с изображениями чудотворных икон Богоматери.

Л. 1 – Заставка.

2-я половина – начало XIX в. (?)

Ксилография; 4,3 x 10,7

В центре в медальоне изображение Богоматери Знамение. Над медальоном над верхней перекладиной заставки – херувим. Орнамент – старопечатного типа (стилизованные листья с цветами, два крупных цветка по сторонам от медальона (8-лепестковые)). Фон черный.

Подписи в ил. «МР» «FU», «іс» «хс».

Заставка вырезана из книги, на обороте наборный текст, в шмуцтитуле киноварью «Параклисъ,». Текст из Канона молебного Пресвятой Богородице, старообрядческий.

Гравюры вклеены в рукопись позднее, в процессе ее бытования (под заставкой л. 1 – рисованная заставка – примитив), тогда же исполнены рисунки (чернила, перо, контур рисунка, рамки исполнены в технике припороха (плоской печати ?)) на лл. 38 (Образ Богородицы), 179 об. (Образ Богородицы с прав. Иоакимом и Анной, архангелами Михаилом и Гавриилом), 183 (Покров). Миниатюра с изображением прп. Иоанна Дамаскина и св. Иоанна (по предположению А.Х. Востокова Иоанн экзарх Болгарский) л. 38 об. (дублирована с рисунком на л. 38 об.), видимо, помещена в рукописи одновременно с рисунками.

Литература. Востоков А.Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музеума. М., 1842, с. 237.

Румянцева № 365

Сборник (Содержит формы приведения к присяге и статьи о ссудных делах духовного ведомства).

Конец XVII – начала XVIII вв., скоропись.

I – V + 262 + VI – VIII л.; 4° (18,1 x 13,6).

Гравюра.

Л. 1. Заставка-рамка.

Школа Леонтия Бунина.

XVII – XVIII вв.

Резец, игла; 18,8 x 12,9.

В центре заставки барочный картуш в виде бутона с изображением Ветхозаветной Троицы. По сторонам от картуша стилизованные побеги, завершающиеся шестилепестковыми цветами (внизу) и стилизованными плодами (вверху), над верхней перекладиной заставки над картушем изображение

подобия цветка из стилизованных побегов с орлиными головами по сторонам, в центре «цветка» плод, увенчанный крестом (полностью заштрихован) и двумя главками на барабанах без крестов. По сторонам на плодах горлицы, головки развернуты влево (у левой) и вправо (у правой). По краям верхней перекладины стилизованные цветки с плодами (правый не соприкасается с перекладиной). Левый край верхней перекладины заставки не завершен. Нижняя перекладина заставки витая. Колонки рамки сложных архитектурных форм, плохо центрированы (немного завалины вправо). В базах колон вазоны со стилизованными цветками (не тюльпаны). В концовке в центре вазон с тюльпаном и двумя стилизованными побегами, завершенными головами грифонов. Перекладина концовки витая. Полевое украшение три цветка, средний тюльпан.

Текст в поле верхней перекладины заставки «сѣта# ... троїца». Шрифт геометрически неправильный.

Оттиск свежий, штриховка четкая. Видны линии сорвавшегося резца: в розетке левой колонки, в концовке слева, справа внизу побега, справа у перекладины заставки, у среднего цветка (от левого нижнего лепестка вниз, в основании стебля вправо), в основании побега нижнего цветка (слева). У правой колонки справа в верхней части штриховка выходит за границы изображения, кончики лепестков нижнего цветка не завершены. Линии разметки видны справа над нижней перекладиной заставки, справа у верхней перекладины заставки, слева над верхней перекладиной заставки; в картуше. Над правым ангелом видна волнообразная линия от картуша до локтя среднего ангела.

Заставка-рамка представляет собой копию с гравюры Леонтия Бунина, близка его работам стилистически, по манере гравировки, поэтому может быть отнесена к его школе. Отличия в нарушении симметричности построения композиции, более упрощенной и менее систематической штриховке при стремлении к повторению манеры гравирования Л. Бунина. Фоновая штриховка перекрестная, повторяет состояние гравюр Л. Бунина ок. 1700 г.

В.Г.Ченцова
(Москва)

ПРИВОЗ В МОСКВУ ИКОНЫ ВЛАХЕРНСКОЙ БОГОМАТЕРИ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ИЗУЧЕНИЮ ГРЕЧЕСКИХ ГРАМОТ

Икона Богородицы Влахернской, привезенная в Москву в 1653 г. в дар царю от иерусалимского протосинкелла Гавриила, а также греческие грамоты, сопровождавшие ее появление в русской столице, уже давно привлекали к себе пристальное внимание исследователей. В последнее время увидели свет несколько публикаций, в которых еще раз была рассмотрена история привоза и бытования этой реликвии в России. В недавно опубликованной книге «Многоценное сокровище. Иконы Богородицы Одигитрии Влахернской в России» (М., 2005) подведены некоторые итоги исследования привезенной в XVII столетии реликвии и ее списков. Впрочем, несмотря на появление многочисленных научных публикаций, следует признать, что подлинно научное изучение документов XVII в., относящихся к Влахернской иконе, только предстоит начать. Основной причиной этого представляется то обстоятельство, что специалисты до сих пор ограничивались преимущественно пересказом документов (в том числе и греческих), в которых повествуется об этой реликвии, но никак не их подлинным палеографическим анализом. Главным же пробелом осуществлявшихся до сих пор исследований представляется то, что основным критерием отбора документов, к ним привлекаемых, было их содержание. Соответственно, за группу документов, привлекаемых к исследованию, принимались те тексты, в которых описана история

иконы Влахернской Богоматери. Однако настоящее определение места создания греческих грамот, связанных с привозом Влахернской иконы в Россию, а также того круга православного духовенства, от которого исходила как подготовка этих документов, так и осуществление передачи некоторых реликвий русскому государю, позволяет сделать лишь сравнение грамот, их палеографических и дипломатических характеристик с другими документами, хранящимися вместе с ними в фонде архива Посольского приказа (находящегося ныне в составе Российского государственного архива древних актов) и составляющих с ними единый комплекс. Для того, чтобы выявить этот комплекс необходимо в первую очередь обращать внимание не на содержание грамот, а на писцов этих документов, на имеющиеся на них филигранные, а также на другие документы, доставленные одновременно с ними в Москву.

В коллекции греческих документов РГАДА имеется три грамоты, подписанные именем иерусалимского протосинкелла Гавриила, приславшего Влахернскую икону в Москву. Все они написаны разными руками, и всякий раз подписаны писцами их основного текста, т.е. разными людьми. Исследование этой группы грамот позволило сделать следующие предварительные наблюдения, касающиеся их палеографических особенностей, происхождения и связей с другими документами:

1. РГАДА. Ф. 52. Оп. 2. № 413 (сентябрь 1651 г.). Грамота иерусалимского протосинкелла Гавриила царю Алексею Михайловичу о своей тяжелой болезни и об отсылке им в дар царю частицы Честного Древа Креста Господня.

Идентичная филигрань «агнец» (плохо просматривается, Neawood 2837, 2838) имеется на грамоте: РГАДА. Ф. 52. Оп. 2 № 411 (1651 г., грамота приконисского архиепископа Иеремии московскому патриарху Иосифу). Филигранные позволяют заключить, что исследование первого послания протосинкелла царю следует вести вкрупне с грамотой Иеремии Приконисского, незадолго до этого посетившего Москву. На грамоте имеется заверяющая запись назаретского митрополита Гавриила, одного из ярких представителей иерусалимской церкви, только что вернувшегося из русской столицы, где он выступал посредником в переговорах с запорожским гетманом Богданом Хмельницким. Обе грамоты, и послание протосинкелла, и грамота проконисского архиепископа, были написаны после убийства константинопольского патриарха Парфения II и сразу после переворота в османском правительстве, в ходе которого погибла валиде-султан Козем, покровительствовавшая убитому патриарху. Изменение политики Порты после переворота поставили в чрезвычайно затруднительное и даже опасное положение греческое духовенство, связанное с Россией, в том числе и иерусалимского патриарха, который как раз в это время вернулся в Константинополь.

2. РГАДА. Ф. 52. Оп. 2. № 459 (август 1652 г.). Грамота иерусалимского протосинкелла Гавриила царю Алексею Михайловичу, в которой сообщается о кончине архимандрита Филофея (Амфилохия) и желании Гавриила информировать царя о событиях в Константинополе.

Настоящим писцом грамоты, предположительно, является известный деятель Восточной церкви и знаменитый музыкант Баласис. Тем же писцом написаны (помимо многочисленных прочих документов) грамоты, касающиеся имевшейся у

иерусалимского протосинкелла Гавриила частицы Честного Древа, а также главы св. Григория Богослова, присланной в Москву от имени игумена Григория из Мореи: РГАДА. Ф. 52. Оп. 2. № 399 (июль 1651 г.). Л. 2. Копия свидетельственной грамоты константинопольского патриарха Иоанникия и синода о частице Честного Древа; № 470 (22 ноября 1652 г.). Грамота антиохийского патриарха Макария царю Алексею Михайловичу с просьбой о пожаловании милостыни иерусалимскому протосинкеллу Гавриилу за присланную от него частицу Честного Древа Креста Господня; № 325 (1653 г.). Копия свидетельственной грамоты, датированной 1648 г., о мощах, принесенных с Крита в Константинополь, в том числе главе св. Григория Богослова; № 495 (сентябрь 1653 г.). Грамота иерусалимского патриарха Паисия царю Алексею Михайловичу о пожаловании милостыни игумену Григорию из монастыря Пресвятой Богородицы в Морею за главу св. Григория Богослова, милостыни; № 533. Л. 2 (1653 г.). Копия грамоты иерусалимского патриарха Паисия о главе св. Григория Богослова.

Изучение почерков грамот, относящихся к привозу в Россию иконы Влахернской Богоматери и главы св. Григория Богослова, таким образом, позволяет утверждать, что появление этих двух реликвий в Москве исходило от одних и тех же лиц. Кроме того, изучение многочисленных грамот, написанных почерком грамоты № 459 иерусалимского протосинкелла Гавриила, позволило заключить, что писец по крайней мере до 1654 г. писал грамоты для иерусалимского патриарха Паисия и лишь позже – многочисленные грамоты Паисия I Константинопольского. Таким образом, вторая грамота иерусалимского протосинкелла вышла из непосредственного окружения иерусалимского патриарха Паисия.

3. РГАДА. Ф. 52. Оп. 2. № 531 (10 декабря 1654 г.). Грамота иерусалимского протосинкелла Гавриила царю Алексею Михайловичу с благодарностью за милостыню, которую он получил за присланный им образ Влахернской Богоматери.

Идентичные контрамарки «трилистник» с литерами GB3 (? плохо просматривается, без иных водяных знаков) имеются на грамотах: РГАДА. Ф. 52. Оп. 2. № 531 (1654 г., грамота иерусалимского протосинкелла Гавриила); № 533. Л. 1 (1654 г., грамота игумена Григория из монастыря Пресв. Богородицы Фанеромени на Пелопоннесе с благодарностью за полученную за присланную в Москву главу св. Григория Богослова милостыню). Надо отметить, что не только филигрань, но и общее оформление грамоты протосинкелла Гавриила № 531 (расположение текста и подписи на листе) идентично оформлению грамоты игумена Григория № 533, хотя они написаны разными руками. Близкий водяной знак имеется на грамоте: РГАДА. Ф. 52. Оп. 2. № 370 (1650 г., грамота Харитона Охридского, присланная с Киприаном Камбанским).

Предварительное изучение документов, связанных с привозом в Москву иконы Влахернской Богоматери, позволяет заключить следующее:

Отправление в Москву иконы Богоматери Влахернской и главы св. Григория Богослова, по-видимому, были осуществлены не отдельными представителями греческого духовенства, воодушевленными идеей передачи христианских реликвий

православному государю – будущему освободителю от иноверческого ига, но определенным кругом лиц из числа высшего духовенства.

Участие в подготовке ряда грамот, связанных с отправкой в Москву этих реликвий, а также одного из писем от имени протосинкелла Гавриила, принял один из близких патриарху Паисию Иерусалимскому деятелей Великой церкви, которого предположительно можно отождествить с Баласисом. В написанном им «письме протосинкелла Гавриила» было высказано предложение продолжить деятельность по информированию русского правительства о событиях в османской столице, которая прервалась смертью соратника константинопольского патриарха Кирилла Лукариса архимандрита Филофея (Амфилохия). Грамота написана от имени того самого иерусалимского протосинкелла, который, если верить его первому письму 1651 г. и грамоте патриарха Макария Антиохийского (№ 470, 22 ноября 1652 г.), был тяжело болен и «не мог двинуть ни рукой, ни ногой».

Совокупное изучение грамот (сохранившихся греческих подлинников и русских переводов Посольского приказа), присланных одновременно с грамотами протосинкелла Гавриила, позволило еще раз подтвердить тот факт, что переписка Гавриила с Москвой постоянно осуществлялась в сопровождении посланий одних и тех же лиц, тесно связанных либо с иерусалимской церковью или с политикой, проводимой Паисием Иерусалимским.

Л.А.Черная
(Москва)

К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ ПЕРЕХОДНОГО ПРОЦЕССА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVII – НАЧАЛА XVIII ВВ.

Сущность переходного процесса в русской культуре исследователи видели либо очень по-своему, либо слишком обще – в образе безликого «западного влияния»¹. Так, М.М.Щербатов и Н.М.Карамзин выделили время петровских реформ в качестве границы, разделяющей «древнюю» и «новую» Россию. Но если первый сосредоточил внимание на «повреждении нравов» русского общества, ушедшего от «простоты» отношений между «государем-отцом» и «подданными-детьми», от идиллического согласия всех слоев общества на основе православия и утверждал, что «малое просвещение ведет токмо в вящие заблуждения и к духу неподданства»², то второй, признававший прогрессивное движение истории в целом, только осуждал Петра Великого за излишнее пристрастие к «новым обычаям», приведшее к разрушению «нравственности гражданской»³. Ни тот, ни другой не видели иных причин, кроме личных устремлений монарха, приведших к культурным переменам, и тот и другой оценивали эти перемены с морально-этической точки зрения, имея перед глазами

¹ Подробный обзор точек зрения исследователей на переходный процесс в русской культуре см.: *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999. С. 13-29.

² *Щербатов М.М.* О повреждении нравов в России// Сочинения. СПб., 1898. Т. 2. С. 133-134.

³ *Карамзин Н.М.* Записка о древней и новой России. СПб., 1914.

современное русское общество со всеми его пороками и недостатками. Столь же злободневным был подход к оценке реформ Петра I и у П.Я.Чаадаева. Говоря, что «исторический опыт для нас не существует», что «стоя как бы вне времени, мы не были затронуты всемирным воспитанием человеческого рода», Чаадаев в то же время считал Петра Великого «создателем» новой России, ставшей на европейский путь развития: «Поневоле осведомленная о движении человечества, Россия давно признала превосходство над собой европейских стран, особенно в отношении военном; утомленная старой обрядностью, прискучив одиночеством, она только о том и мечтала, чтобы войти в великую семью христианских народов; идея человека уже проникла во все поры ее существа и боролась в ней не без успеха с заржавевшей идеей почвы»¹.

С.М.Соловьев в своем фундаментальном исследовании уделил большое внимание «законности, правильности истечения» петровских реформ. Для него переходный период между «Древней Россией» и «новой Россией» падал на первую половину XVII в., а «деятельность обоих сыновей царя Алексея Михайловича, Феодора и Петра, принадлежит к новой истории». Суть перехода историк видел в превращении России из страны «сел» в страну «городов»: «Этот поворот и знаменуется преобразовательной деятельностью, с этого поворота и начинается новая русская история». Резкие изменения, внесенные в русскую жизнь реформами Петра I, «...приготовлялись тем, что, не трогая старого, приставляли к нему новое. Необходимость нового, несостоятельность старого были признаны; но, как обыкновенно бывает, первые шаги были нерешительны; на первых порах новое явление еще робко, без официального признания его преимущества». Процесс «осознания» своей отсталости начался еще при Борисе Годунове, предложившем путь к европейской образованности через посылку молодых людей за границу. Большой шаг вперед был сделан Алексеем Михайловичем, начавшим многие реформы, продолженные затем его сыновьями. Петр Алексеевич «воспитывался уже в понятиях преобразования, вместе с обществом готовится он идти только далее по начертанному пути, докончить начатое, решить нерешенное»².

В.О.Ключевский, определяя культуру как «степень выработки человека и человеческого общежития», не противопоставлял ее цивилизации, подчеркивая преемственность движения через культурную традицию. И хотя его определение традиции отличается некоторым ироническим оттенком – «скарб идей, условностей, привычек, но если отнять это у общества, то у него ничего не останется» - все же значение, придаваемое им традиции в культуре, чрезвычайно высоко. Для русской культуры это значение традиции усиливается многократно, приобретая основополагающую роль в историко-культурном процессе. По Ключевскому, до XVII столетия русская культура жила идеей сохранения православно-византийской традиции, русское общество пребывало в состоянии «национальной самоуверенности», считая себя «единственным православным в мире». Смутное время вскрыло отсталость страны от соседних европейских государств, поставило вопрос о выживании России,

¹ Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 41, 44-45, 47, 149 и др.

² Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Кн. 1. М., 1959. С.59; Кн. 6. М., 1961. С. 200, 623; Кн. 7. М., 1962. С. 73, 106 и др. Он же. Публичные чтения о Петре Великом. М., 1872. С. 5, 9, 120.

подтолкнуло общественное самосознание к осмысленному отказу от «старины»: «старый обычай, заведенный порядок пошатнулись...». Именно В.О.Ключевский поставил вопрос о тесной связи и зависимости явлений в культуре XVII в. и событий Смуты. Кризис, едва не приведший к потере национальной независимости, вызвал в русском обществе понимание того, что «для обеспечения своего политического и экономического существования необходимо переделать свои понятия и чувства, все свое мирозерцание». Осознание своей отсталости вызвало поворот в сторону Европы, где уже были накоплены «знания, каких не имела и которыми пренебрегала древняя Русь, особенно изучение природы и того, чем она может служить потребностям человека». Таким образом, историк отводил переходному периоду весь XVII век, считая петровские реформы не началом, а продолжением задолго до него начавшегося движения от «старины» к «новизне»¹.

Однако большинство историков, литературоведов и искусствоведов и XIX, и XX вв. удовлетворились расплывчатым «западным влиянием», между прочим предполагавшим некую активность влияющей стороны. Пресловутое западное влияние, сменившее «византийское влияние», возникло в научной литературе как простая фиксация очевидных новых черт в формальной области и литературы и искусства. Но ведь обращали на себя внимание именно внешние признаки западноевропейской культуры, проявляемые, в частности, в стиле барокко (вирши в виде сердца, звезды; серпантинный стих и анаграммы и т.п. в литературе; пышный белокаменный декор, элементы ордера и пр. в архитектуре). Но можно ли во внешних признаках, причем весьма бессистемных и поверхностных, видеть сущность переходного процесса? Очевидно, нет. Тогда возникает закономерный вопрос: так в чем же сущность перехода в русской культуре?

На наш взгляд, еще протопоп Аввакум, как современник переходного процесса, чутко уловил его сущность, кроющуюся в умах русских людей XVII столетия: «О, бедная Русь, чтой-то тебе захотелось [выделено мною – Л.Ч.] немецких обычаев и поступков?»². Активная позиция мыслящих людей России, а не западное влияние невесть кого – вот причина перемен в культуре. Будучи противником этих перемен, Аввакум стоял насмерть за старину, проклиная новизну. Но именно принцип новизны, опирающийся, в свою очередь, на антропоцентризм, историзм, открытость, динамичность культуры, и стал основополагающим в культуре переходного периода. Средневековому человеку достаточно было жить стариной, традициями отцов и дедов, что характерно для «сверхчувственного мировосприятия» (по определению П.А.Сорокина)³. Переориентация на разум, рациональное начало, на «чувственное мировосприятие», последовавшая за кризисом Смутного времени, заставила русских отказаться от старины и начать постигать мир заново при помощи разума, пяти чувств, науки. Как метко заметил В.О.Ключевский, русская мысль, «засидевшаяся на Требнике», встрепенулась, начался спрос на ум и умственные силы⁴.

¹ Ключевский В.О. Курс русской истории // Соч. М., 1957. Т. 1. С. 21; Т. 3. С. 256, 258, 334, 358-359 и др.

² Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1929. С. 25.

³ Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С.429-430.

⁴ Ключевский В.О. Курс русской истории. Т.4. С. 208, 216.

Мировоззренческие изменения повлекли за собой и всевозможные перемены во всех остальных сферах русской жизни и культуры. Таким образом, новое решение проблемы человека и составляло сущность переходного процесса: средневековый человек «Души», живущий стариной, уступил место человеку «Разума», стремящемуся к новизне и познанию мира¹.

Н.П.Чеснокова
(Москва)

К ВОПРОСУ ОБ ИКОНАХ ХРИСТИАНСКОГО ВОСТОКА В МОСКВЕ В СЕРЕДИНЕ XVII В. (ПО ДОКУМЕНТАМ ПОСОЛЬСКОГО ПРИКАЗА)

Эпоха патриарха Никона, ознаменованная преобразованиями русской духовной жизни, стала одним из наиболее плодотворных периодов греческо-русских связей. В это время ко двору русских царей попадает большое число св. реликвий с православного Востока, среди которых особое место занимают иконографические памятники.

На основе исследования и сплошного просмотра документов Посольского приказа ф. 52 («Сношения России с Грецией»), хранящихся в собрании РГАДА, выявлены иконы, привезенные ко двору царя Алексея Михайловича в середине XVII в.

Упоминания об иконах, предназначавшихся самому патриарху Никону, встречаются в документах Посольского приказа фрагментарно. Сведения об иконах, содержащиеся в досье Посольского приказа, как правило, лаконичны и единообразны. Вместе с тем, они представляют значительный интерес для исследования. Описания включают указание иконографии памятника, наличие оклада (не всегда), место происхождения иконы, которое чаще всего определяется по косвенным данным. Время создания иконы указывается в исключительных случаях.

При анализе архивных материалов оказалось, что сюжеты икон, привезенных с Христианского Востока, весьма разнообразны. Среди них можно выделить три основных типа².

1. Иконы Спасителя:

- Спас (Афон, Филофеев монастырь)
- Спас (Погониани)
- Спас в киоте (Галац, Никольский монастырь)
- Спас «писан в корени Есееви» (Крит)
- Спас с апостолами, складень (Крит (?))
- Спас с притворами (Янина, Успенский монастырь)
- Спас Нерукотворный (Афон, Великая Лавра)

¹ Подробнее см.: *Черная Л.А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999.

² Иконы названы так, как они описаны в архивных документах.

- Спас и сербские чудотворцы Савва и Симеон (Афон, Хиландарский монастырь)
- Спас на престоле, с затворами в серебряном венце (Адрианополь, Спасский монастырь)
- Сретение Господне (Галац, Никольский монастырь)

2. Иконы Богоматери:

- Иверская (Афон, Иверский монастырь)
- Одигитрия (Афон, Иверский монастырь)
- Богоматерь с Младенцем (Афон, Хиландарский монастырь)
- Богоматерь с Младенцем (Афон, Ватопедский монастырь)
- Одигитрия (Фессалоника, монастырь Анастасии Узорешительницы)
- Богоматерь с Младенцем (Фессалоника, монастырь Анастасии Узорешительницы)
- Успение Богоматери (Афон, Филофеев монастырь)
- Успение Богоматери, чудотворный (Крит, монастырь Богоматери Акротирианис (?))
- Влахернская (Константинополь),
- Умиление (Янина, Успенский монастырь)
- Троеручица (Афон, Хиландарский монастырь)

Иконы разных святых:

- Алексей Человек Божий (Левкадос)
- Всех святых (Афон, Великая Лавра)
- св. Георгий «на золоте» (Афон, Хиландарский монастырь)
- св. Екатерина (Галац, Никольский монастырь)
- св. Николай Чудотворец (Миры Ликийские)
- св. Пантелеймон (Афон, Пантелеймонов монастырь)
- ап. Петр (Крит (?))
- ап. Петр и Павел (Погониани)
- пророк Илия (о-в Халки, Успенский монастырь)
- св. Савва, Стефан и Симеон (Вознесенский Саввы Сербского Милешев монастырь)
- Федор Тирон (Фессалоника, монастырь Анастасии Узорешительницы)

Только одно это перечисление икон дает представление о практически нераскрытом информационном потенциале архивных материалов. Обращение к документам корректирует даже хорошо известную по публикациям историю сакральных памятников. В качестве примера можно привести сюжеты, связанные с появлением в России нескольких Богородичных икон – Иверской, Влахернской и Троеручицы.

Как известно, список с чудотворной иверской иконы Портаитиссы был заказан на Афоне в 1647 г. по инициативе архимандрита Новоспасского монастыря Никона. В следующем 1648 г. икона вместе с грамотами, содержащими подробное описание ее

создания, была доставлена в Москву. Она сразу же стала особо почитаемой в России и заняла важное место в русской духовной жизни.

Ссылаясь на сочинение Павла Алеппского, исследователи указывают еще на один список иконы, который Никон заказал для Иверского Валдайского монастыря, уже будучи патриархом. Л.М. Евсеева и М.М. Шведова относят появление этой иконы в Москве к 1655 г.¹. Однако, Павел Алеппский не уточняет, когда именно вторая Иверская появилась у московского патриарха. Известно только, что в 1655 г. сирийские архиереи видели прославленный образ.

Появился он в русской столице раньше. Вторая Портайтисса была привезена в 1652 г. В архивных материалах она значится как «образ пречистые Богородицы Одегитрия...на кипарисной дске, а на полях писаны дванадесят апостол на золоте»². Эта икона, щедро украшенная золотом и драгоценными камнями, и описана в сочинении алеппского архидьякона³.

Кроме двух названных икон Иверской Богоматери Л.М. Евсеева и М.М. Шведова упоминают еще две. Одна из них, с изображением чудес, принадлежала царевне Софье Алексеевне, другая небольшая келейная икона – царевне Евдокии Алексеевне⁴. Принадлежность икон определяется по их нахождению в надгробных иконостасах царевен в Новодевичьем монастыре. Происхождение же этих иконографических памятников авторы реконструируют благодаря косвенным свидетельствам. Так, по их мнению, икона Софьи Алексеевны могла быть заказана для нее патриархом Никоном одновременно со второй Иверской⁵. В документах Посольского приказа, посвященных привозу этой иконы в Москву, об образе для царевны Софьи ничего не сообщается. Как правило, приказные дьяки тщательно фиксировали все реликвии, представленные греками ко двору. Этот факт подтверждает и Павел Алеппский⁶.

Вместе с тем архивные материалы позволяют добавить к уже известным иконам еще несколько Богородичных образов из афонского Иверского монастыря. Выходя за хронологические рамки, определенные для настоящего исследования, обратимся к документам 80-х годов XVII в. В 1686 г. в московский греческий Никольский монастырь приехал иверский архимандрит Нектарий. Он сменил митрополита Леонтия, бывшего настоятелем монастыря в предшествующие четыре года.

На приеме в Кремле Нектарий преподнес царю Ивану Алексеевичу «образ пресвятыя Богородицы Иверския да образ святаго Иоанна Предтечи писан на золоте на одной дске», государю Петру Алексеевичу – «образ пресвятыя Богородицы Иверския,

¹ *Евсеева Л.М., Шведова М.М.* Афонские списки «Богоматери Портайтиссы» и проблема подобия в иконописи // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 339 – 340.

² РГАДА. Ф. 52. Оп. 1. 1652. № 35. Л. 2.

³ *Павел Алеппский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Перевод с арабского Г. Муркоса. М., 2005. С. 447.

⁴ *Евсеева Л.М., Шведова М.М.* Афонские списки «Богоматери Портайтиссы»... С. 340, 342.

⁵ Там же. С. 341.

⁶ *Павел Алеппский.* Путешествие антиохийского патриарха Макария ...С. 275.

по сторонам ее два архангела, да образ святых апостол Петра и Павла писаны на одной доске на золоте»¹.

В тот же день в своих покоях афонских старцев приняла царевна Софья Алексеевна. Она получила в дар «образ пресвятыя Богородицы Иверские, около ее два архангела да святые мученицы Софии и трех дочерей ее Веры, Любве, Надежды писаны на одной доске золотом»².

По приведенному описанию названные иконы можно было бы принять за двусторонние выносные образа: Богоматерь Иверская с архангелами на полях (или без них, как в случае с иконой царя Ивана), а на обратной стороне – изображение святых патронов государей. С другой стороны, уточняющее определение «на одной доске» может означать, что в каждом случае речь идет об одной иконе, а не о двух, например, Иверской и Иоанна Предтечи. Подобное уточнение прекрасно иллюстрирует скрупулезный характер приказного делопроизводства.

Таким образом, к известным в России афонским спискам иконы Богоматери Иверской прибавляются еще три, один из которых бесспорно связан с именем правительницы Софьи.

Икона Влахернской Богоматери была прислана в Москву в 1653 г. от иерусалимского протосинкела Гавриила и, очевидно, не без участия влиятельных лиц константинопольского патриархата. Святыню сопровождала свидетельствованная грамота вселенского патриарха Паисия и членов синода.

Известно, что за право приобрести святую реликвию и отправить ее к царю Алексею Михайловичу шла борьба между восточными иерархами. Ее хотел получить бывший константинопольский патриарх Паисий, антиохийский патриарх Макарий и др. Эти сведения сообщил в Посольском приказе греческий купец Димитрий Остафьев, который привез икону в Москву. Павел Алеппский также не отрицал того факта, что Макарий Антиохийский, находясь в Константинополе, предлагал за святыню большие деньги.

Как и иверский образ, Влахернская икона Богоматери стала одной из самых почитаемых святынь. После Н.Ф.Каптерева история иконы много раз привлекала внимание исследователей. В последнее время ее рассматривают (без какой-либо аргументации) как своего рода апофеоз перемещения в Россию восточнохристианских реликвий³. Однако, о стремлении царя и патриарха приобрести именно эту святыню документы молчат.

В то же время, еще одна икона, специально выписанная на Афоне патриархом Никоном, мало известна специалистам. Причин тому несколько. Одна из них заключается в единообразной формулировке документов. Богородичные иконы описываются в них чаще всего как «образ Богородицы с пречечным младенцем». За ней может скрываться любой тип Одигитрии, в том числе и непривычный для русских.

¹ РГАДА. Ф. 52. Оп. 1. 1868 г. № 9. Л. 16 – 17.

² РГАДА. Ф. 52. Оп. 1. 1868 г. № 9. Л. 19.

³ Такое мнение высказано в работе: Цицинова О.А., Качалова И.Я., Гусева А.А., Мартынова М.В. Тема греческого наследия в церковной и государственной идеологии XVII века // Царь Алексей Михайлович и патриарх Никон. «Премудрая двойца». М., 2005. С. 105.

Именно так и произошло с иконой Богоматери Троеручицы, попавшей в Москву в январе 1658 г. Только сведения об образе в донесении путивльского воеводы и случайно сохранившийся в деле сербский документ, содержащий перечень подарков для царской семьи, позволили показать, что речь шла об иконе Троеручицы.

Сложность в изучении восточнохристианского художественного наследия на русской почве заключается главным образом в том, что многое из него утрачено безвозвратно. Вместе с тем архивные материалы позволяют осуществлять плодотворную исследовательскую работу даже в случае, когда памятник не сохранился и не имеет давней историографической традиции.

Т.В. Юрьева
(Ярославль)

ИКОНОСТАС СВЯТО-ТРОИЦКОГО ХРАМА СЕЛА ГОРИЦКОЕ ДАНИЛОВСКОГО РАЙОНА ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

Естественно, и это обусловлено исторически сложившимся положением вещей, что главные шедевры русского искусства сосредоточены в столицах – Москве и Санкт-Петербурге. Гораздо меньше их в провинции. Но порой русская глубинка устраивает нам сюрпризы, когда обнаруживает хранящиеся там неизвестные, но удивительные по своему качеству памятники. Таким шедевром, не побоюсь этого слова, является иконостас Свято-Троицкого храма с. Горицкое Даниловского района Ярославской области.

Храм в селе Горицкое был построен на средства прихожан и освящен в 1785 году. В церкви пять престолов: во имя Святой Живоначальной Троицы; во имя Усекновения главы Пророка, Предтечи и Крестителя Господня Иоанна; во имя преподобного Сергия, игумена Радонежского; во имя святителя Николая, архиепископа Мир Ликийских, чудотворца; во имя Благовещения пресвятой Богородицы.

Храм был сооружен на месте предыдущей деревянной церкви, получил ее посвящение, из нее в новую церковь были перенесены утварь и иконы. Многие из них существовали в храме до настоящего времени, но несколько ограблений, случившихся в нем, оставили о древних иконах лишь воспоминание.

Наше внимание обращено к иконостасу, который был создан к моменту освящения собора, и представляет собой уже произведение искусства Нового времени. Необходимо отметить его почти полную сохранность. Он предстает перед нами практически в том качестве, в котором он был создан более двухсот лет назад.

Помимо древних икон в истории храма была еще одна утрата. В 90-х годах XX века полностью сгорел церковный архив. Поэтому мы не можем назвать имен мастеров и художников, создавших этот иконостас. Но существуют сведения, что он был заказан в Петербурге и является столичной работой.

По своей конструкции храм представляет тип сельского бесстолпного храма, увенчанного пятью главами, с трапезной и ярусной колокольней над входом. Барочный, шестиярусный иконостас органично вписывается в его архитектуру. Соответствуя

своему стилю, иконостас имеет динамично развивающуюся ритмическую конструкцию. Используются криволинейные поверхности, лучковые разорванные фронтоны, драпировки, декоративные волюты. Рамы икон, картуши и пилястры оформлены растительным орнаментом, основным элементом которого является роза. Окончания карнизов украшены античными вазами с вырастающими из них букетами тех же роз.

Картуши помимо растительного декора украшены раскрашенными головками ангелов, которые могут размещаться по одной, по две и по три в разных местах каждой рамы. Пространства в промежутках между иконами также содержат элементы золоченой декоративной резьбы, где используются как плоскорельефные орнаменты, гирлянды, так и горельефно выполненные фигурки ангелов в рост.

Центром иконостаса являются Царские врата, верх которых венчается полукруглым балдахином с резной имитацией раздвинутого занавеса, украшенного золотыми кистями. На нем, по традиции, помещена золотая императорская корона. Сами врата выполнены в виде сквозной золотой решетки, также украшенной розовыми соцветиями и несущей на себе три овальных иконы с изображениями Благовещения и Евангелистов. В образованном над Царскими вратами пространстве парит Святой Дух в виде голубя, окруженного сиянием Славы.

Также архитектурно оформлено и заиконостасное пространство, где присутствует прекрасно сохранившаяся напестольная сень. Она состоит из четырех, обвитых гирляндой золоченых колонн и балдахина, украшенного по краям вазонами с букетами хлебных колосьев. Окраска иконостаса в данный момент представляет собой белый фон с выделенными золотом архитектурными и резными элементами.

Внимания исследователей заслуживает не только резной декор иконостаса, но и его живопись. Изначально иконостас содержал 35 икон и живописное Распятие. В настоящее время утрачено две иконы с южных и северных дверей.

Местный ряд состоит из восьми икон: иконы «Богоматерь Одигитрия», «Спас Вседержитель», «Св. Троица», двух икон архангелов на северных и южных вратах и трех икон с изображением различных святых.

Двойной ряд картушей содержит иконы с изображением двенадцатых праздников, по четыре справа и слева от Царских врат в нижнем ряду, по три – в верхнем. Эти ряды картушей разделены резным балдахином, сооруженным над Царскими вратами. В верхней его части – овальная икона с изображением Тайной вечери.

Следующий ряд икон – апостольский Деисус. Центральная икона ряда содержит изображение Спасителя на троне, Богоматери и Иоанна Предтечи по сторонам.

Выше располагаются четыре картуша с изображением Страстей Христовых. Иконостас венчается большой иконой «Коронование Богоматери», и выше – Распятием с иконами предстоящих, также помещенными в криволинейные картуши.

Изучение этого памятника церковного искусства XVIII века имеет значение и для расширения представлений об истории Ярославского края. В данный момент село Горицкое мало чем выделяется на географической карте региона. Но наличие художественного памятника столь высокого уровня свидетельствует, что так было не

всегда, и в XVIII веке этот населенный пункт имел гораздо большее значение. Краткие сведения, которые удалось найти по его истории, содержат, например, сведения о том, что село Горицкое было выбрано для места остановки императора Павла I во время его путешествия по Ярославской губернии наряду с такими крупными населенными пунктами как Ярославль, Романов, Рыбинск, Молога, Туношна, Брейтово. Выбор этих пунктов был обусловлен как их размерами, так и наличием дорог, по которым мог бы двигаться царский поезд, что еще раз подтверждает, что Горицкое было отнюдь не маленьким селом. Местное предание гласит, что Павел I посетил храм и щедро одарил его церковной утварью.

Думается, что историко-культурное значение этого памятника недостаточно оценено, а сам он требует дальнейшего изучения и реставрации.

С.Л.Яворская
(Домодедово)

ОБРАЗ РАСПЯТИЯ. К ВОПРОСУ ОБ ИКОНОГРАФИИ, ТИПОЛОГИИ И СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ БОЛЬШЕМЕРНЫХ РЕЗНЫХ РАСПЯТИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Мы имеем довольно смутное представление о русской скульптуре XVII века. Н.В.Мальцев говорит об ограниченном числе сохранившихся произведений, сведений об авторах, мастерских и центрах скульптуры, стилистических признаках и особенностях резьбы какого-либо центра. Резные фигуры относятся к числу «наиболее сложных для атрибуции и научной систематизации произведений древнерусского изобразительного искусства». Ученый обращает наше внимание на смену традиционных представлений жителей северных городов об убранстве храмов, под влиянием Москвы¹. До XVII века народное и «ученое» искусство еще тесно переплетаются, и подчас мы не имеем точных критериев для отнесения произведений к тому или другому кругу².

После постановления Собора 1666 года, во всех церквях иконы «Спаса Нерукотворного» над иконостасами меняются на кресты с Распятиями. Вследствие этого, Распятие становится не только самой распространенной скульптурой второй половины XVII века, но и самой «профессиональной». В короткий срок необходимо было создать сотни и тысячи произведений. Такая интенсификация, следовательно, унификация профессиональной деятельности резных мастерских внесла вклад в закосневшую в своей традиционности русскую «икону на рези».

Искусство предполагает «искусность». В подборе критериев оценки профессиональной скульптуры мы должны опираться на конкретные представления о пластических, художественных и ремесленных качествах произведений, которые должны стать основой методологии анализа.

¹ Мальцев Н.В. Мастера деревянной скульптуры русского Севера XVII века. // Культура русского Севера. Л., 1988.

² Вагнер Г.К. От символа к реальности. М., 1980. С.20

На примере нескольких известных, документально датированных Распятий мы попытаемся проследить развитие стилистических характеристик московской скульптуры второй половины XVII века. При этом, мы должны исходить из следующих предпосылок:

1. Во второй половине XVII века, появляется профессиональное художественное образование в России, в том числе в области скульптуры¹.

2. Традиционная «икона на рези» предполагала перенос иконописного изображения в рельеф. Приоритет иконописца-знаменщика определенно тормозил развитие пластического освоения формы. Пространственность, трехмерность скульптуры свидетельствует о профессионализме исполнителя.

3. Умение скульптора правильно передать строение и движение обнаженного тела так же свидетельствуют в пользу его образованности.

4. Исследования развития русской скульптуры необходимо согласовывать с обозначенным Г.К.Вагнером главным направлением ее движения: «от символа к реальности», переходом к круглой скульптуре, индивидуализации образа, обозначенным Гегелем стремлением искусства «доработаться до портрета»².

Во время строительства Нового Иерусалима в России пересматривается роль креста в самоидентификации русского государства, русского царя и русского патриарха³. Именно в контексте обретения истинного образа-реликвии Животворящего креста мы должны рассматривать появление в России двух идентичных резных Распятий, которые знаменуют новый этап в развитии русской пластики. Одно из них установлено на Голгофе Нового Иерусалима в 1662 году, второе стало основой так называемого «Шумаевского креста». Они созданы в иконографии известной по копии с иллюстрации к полемическому сочинению Анастасия Синаита и выполнены в необычайно низком (до 3-3,5 см.), но тонко и грамотно пластически проработанном рельефе. Пропорции и движение переданы верно. Технологическое и художественное качество этих распятий вызывает в памяти рельефы Тильмана Римменшнейдера. Несмотря на то, что «Шумаевское» Распятие расписано, в этих рельефах пластическая форма не нуждается в дополнениях и уточнениях живописца. Возможно, оба Распятия созданы одним скульптором, но вероятнее разными. Проблема их авторства остается открытой, но в целом приемы, которые использовали скульпторы для создания этих рельефов, практически идентичны.

В 1670-е годы, в Кремле начинается переоформление многих иконостасов. В конце 1670 года в той же византийской иконографии создаются Распятия на семиконечных крестах над иконостасами Архангельского и Верхоспасского соборов – плоские, выпиленные по силуэту.

¹ *Яворская С.Л.* Палата резных дел. К истории развития системы государственного профессионального образования в области скульптуры в Москве, во второй половине XVII века. Доклад на научной конференции, посвященной творчеству академика Александра Бурганова «Скульптура: город и музей». Москва, Манеж, 4 сентября 2005 г. (в печати).

² *Вагнер Г.К.* Указ. соч. С. 180.

³ *Яворская С.Л.* Образ Животворящего Креста царя Алексея Михайловича и патриарха Никона. (К проблеме иконографии большемерных резных Распятий на семиконечном кресте). Доклад на научной конференции «Царь Алексей Михайлович и патриарх Никон» Москва, Кремль, Оружейная палата, 4-5 октября 2005 г.

Двум Распятиям, которые некогда были в Воскресенском Соборе Нового Иерусалима, соответствуют два Распятия из Теремных церквей¹. Одно из них, было установлено в Голгофе и позднее перенесено в молельню при Распятской церкви. Второе было создано для церкви Воскресения Словущего, за престол, где и находится². Кремлевские Распятия продолжают Новоиерусалимскую пластическую традицию: они провисшие, кипарисовые, неокрашенные, рельеф тел высотой до 4,5 см. Одновременно, они представляют новый этап развития русской скульптуры: тело расположено прямо, ноги параллельно, ступни опущены вниз и прижаты к подножию. Голова выполнена в высоком рельефе, пальцы рук и ног оторваны от поверхности. В этом проявляется стремление к полнообъемному изображению. С точки зрения особенностей строения тела, их характеризуют несколько более удлинённые пропорции и длинные, напряжённые прямые руки. Техническое мастерство создателей теремных Распятий безупречно. Особенностью Распятия, установленного над иконостасом теремной церкви Воскресения Словущего, является то, что повторяя известную нам западноевропейскую иконографию, оно представляет собой уже не дифференцированный рельеф, а практически круглую скульптуру с явно выраженными барочными чертами³. Создание этого Распятия в 1678 году приписывается Климу Михайлову и другим белорусским резчикам. Несмотря на то, что оно было создано раньше описанных Распятий, оно представляет активную тенденцию развития русской пластики в сторону круглой скульптуры, и выполнено профессионалом высокого уровня.

Эти тенденции в полной мере отразились в довольно большой группе Распятий, создание которых в последней четверти XVII века И.М.Соколова связывает с именем Карпа Золотарева. Это Распятия из церкви Двенадцати апостолов (перенесенное сюда из собора кремлевского Вознесенского монастыря), из Новодевичьего монастыря, Нового Большого собора Донского монастыря, церкви Покрова в Филях и других московских храмов. Они характеризуются большей высотой рельефа, несколько грубее по форме, расписаны, но в них явно проступает общий прототип: прямые руки, лицо развернуто прямо, почти полнообъемная голова наклонена вперед. Различия в способах моделирования формы торса и складок лентя, объема и фактуры волос, заставляют сделать вывод, что их создавали разные мастера, но в заданной иконографической традиции.

Все описанные Распятия были созданы в исторически короткий период времени. Одновременное создание образов Распятия в различных пластических традициях – плоских разноуровневых рельефов и практически круглых – объясняется отсутствием мастеров, способных создавать большемерные скульптурные образы, и

¹ Замысел создания «Нового Иерусалима», пространства Спасения в Кремле в 1680-1681 годах, непосредственно связан с идеей строительства первой русской кальварии – Нового Иерусалима в России. См.: *Яворская С.Л.* «Шумаевский крест» и кальвария царя Алексея Михайловича. // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. / Ред.-сост. *Лидов А.М.* М., 2006.

² *Соколова И.М.* Русская деревянная скульптура XV-XVIII веков. Каталог. М., 2003. Кат. № 26, 27. С. 158.

³ *Соколова И.М.* Указ. соч. Распятие датируется 1678-1680 гг.

необходимостью создать большое количество Распятий для Московских храмов в короткие сроки.

Начало следующего этапа может быть обозначено небольшой многофигурной композицией Распятие (Голгофа), созданной в 1680-х годах, которая была размещена на паперти церкви Святителя Алексея Чудова монастыря¹. Приемы резьбы разнообразны и свидетельствуют о руке довольно опытного резчика, копирующего живописный или гравюрный образец. Однако нужно отметить, что в русской художественной культуре мы впервые встречаемся с горельефной многофигурной композицией, столь насыщенной персонажами. И резчик не избежал ошибок. Христос изображен в западноевропейской иконографии, голова наклонена прямо, колени ног приподняты, ступни прижаты к столбу, расположены на одном уровне. Голова, наклоненная вперед, поднятые колени свидетельствуют о точном понимании скульптором задач построения трехмерного изображения.

Столь же сложную композицию с тремя распятиями мы встречаем в стукowych рельефах храма Знамения Богоматери в Дубровицах в барабане купола. Дубровицкий храм был полностью завершен до 1699 года. Распятие создано в западноевропейской пластической традиции. Это круглая скульптура, ноги расположены прямо, колени оторваны от поверхности креста, одна нога закреплена несколько выше другой, руки прямые резко подняты вверх, голова находится ниже средокрестия и опущена вперед. Пропорции тела несколько удлинены. Фигура Христа, с мощной грудной клеткой и ногами атлета, анатомически проработана очень грамотно. В Дубровицком храме было еще как минимум одно Распятие, стоявшее в нише с наружной стороны алтарной апсиды и сегодня известное только по фотографии 1913-1914 гг. В настоящее время в храме установлено Распятие, созданное так же предположительно в конце XVII века (возможно, что в храме установлено Распятие, некогда находившееся в нише, возможно было два деревянных резных Распятия). Это круглые скульптуры, колени высоко подняты над поверхностью креста, ступни прижаты к подножию. Голова почти лежит на правом плече, Пальцы рук оторваны от перекладины. Важнейшей особенностью этих Распятий можно считать удлинённые пропорции изможденного тела с подчеркнутыми анатомическими подробностями строения суставов и подреберья, характерный изгиб грудной клетки, несколько экзальтированный характер изображения в целом. Единственным заметным по фотографиям отличием этих Распятий, можно считать несколько выше расположенную ступню правой ноги Христа в Распятии, сегодня установленном в храме. Это позволяет предположить существование двух скульптур.

Следующим памятником является Распятие с предстоящими Богородицею и Иоанном Богословом, созданное московскими мастерами на рубеже веков, для Петровского дворца в Переславле-Залесском. Оно почти точно повторяет иконографию деревянных дубровицких Распятий: Его отличительными стилистическими особенностями являются сложенные в благословляющем жесте руки,

¹ Соколова И.М. Указ. соч. Дата постройки храма – 1680-1686 гг. – может служить для уточнения датировки образа.

пышные волосы, препоясание, изломанное многочисленными складками и задрапированное вокруг шнура, что характерно уже для скульптуры XVIII века.

Подводя выводы, можно сказать, что:

Небольшое число доступных сегодня для исследования и известных памятников, не исключает возможность проследить главные тенденции развития московской школы профессиональной скульптуры на примере исследованных Распятий.

Новоиерусалимское и «Шумаевское» Распятия созданы профессиональными скульпторами. Об этом свидетельствует хорошее представление о строении человеческого тела, умение предавать разные фактуры, тщательность отделки деталей.

Сохраняя в целом принципы формообразования, известные по новоиерусалимским Распятиям, теремные Распятия возвращаются к известной в русском искусстве западноевропейской традиции пластических Распятий, таких, как Годеновский крест и Распятие из Романова-Борисоглебска, которые характеризуются довольно высоким рельефом и западноевропейской иконографией. В то же время они демонстрируют высочайший профессионализм своих создателей в умении сочетать в одном произведении разноуровневый рельеф; в низком рельефе передавать все тончайшие особенности пластики обнаженного тела. Мастера так совершенно владеют различными инструментами, что могут передать и шелковистость складок ткани, и кудри волос.

Постепенно, на смену низкорельфным Распятиям созданным, как в византийской, так и в западноевропейской иконографии, приходят разноуровневые рельефы и круглые скульптуры. Скульпторы научились изображать обнаженное человеческое тело.

Мастера осваивали работу в разных материалах и технологиях: камне, дереве, алебастре, майолике; применяли новые, неизвестные прежде инструменты.

Вхождение скульптуры в пространство храма стимулировало развитие ансамблевого мышления. Это проявилось не только в дополнении скульптурами традиционного декора иконостасов, но и в возникшей традиции изготовления многофигурных пластических композиций, таких, как «Положение во Гроб», «Распятие с предстоящими», «Снятие с креста» и др.

Мы можем говорить о возникновении в Москве профессиональной школы скульптуры со второй половины XVII века. Первыми преподавателями в этой школе были иностранные мастера, поэтому в развитии московской школы скульптуры, уже на ранних этапах начинает превалировать западноевропейская пластическая традиция.

К концу XVII века, в убранстве храмов преобладает высокий рельеф и круглая скульптура. Постепенно развивается стремление к индивидуальной характеристике изображенных. Таким образом, к началу XVIII века завершился обозначенный Г.К.Вагнером путь русской скульптуры «от символа к реальности».

ЖИТИЙНЫЕ ИКОНЫ ПРЕПОДОБНОГО ОНУФРИЯ ВЕЛИКОГО

Христианские монастыри на Востоке и Западе имели своих основателей, составителей уставов и святых (Василий Великий, Бенедикт Нурсийский). Как основоположники восточнославянского монашества почитаемы Антоний и Феодосий Печерские. На белорусских и украинских землях Речи Посполитой в XVII-XVIII вв. стал популярен египетский пустынный св. Онуфрий Великий († ок. 400). Несмотря на легендарность жития, св. Онуфрия чтили и на Востоке и на Западе. После крестовых походов его мощи оказались в Риме, позже в Мюнхене; житие святого выходило несколькими изданиями на итальянском и французском языках. Оно входит в минеи и прологи (день памяти 12 июня). В Великом Княжестве Литовском с XV в. известны Онуфриевские монастыри в Мстиславле и Яблочине. В XVII-XVIII вв. над пропагандой культа св. Онуфрия потрудились более всего базилиане. Житие св. Онуфрия, составленное настоятелем Бытеньского (позже Жировицкого) монастыря Иосифом Петкевичем, вышло в 1685 г. в Вильне на польском языке, а в 1696 г. в Супрасле – кириллическое.

В середине XVIII в. в Кракове появились мощи святого, а в разных печатнях Речи Посполитой выходят книги о св. Онуфрии на польском, немецком и французском языках. В титуле одной из них святой называется «патроном Короны Польской». Достаточно подробное житие Онуфрия описано в «Базилианском менологиуме» Игнатия Кульчицкого. Обилие печатных изданий свидетельствует о почитании египетского отшельника разными христианскими конфессиями. Центрами культа св. Онуфрия стали монастыри, в их храмах повсеместно находились иконы и отдельные алтари (у базилиан), создавались братства. На православном Востоке древнейшие фресковые изображения представляют Онуфрия в ряду пустынников седым, обнажённым, с длинной бородой до земли и набедренной повязкой из листьев (или цветов кактуса), неотличимым от Макария Египетского.

Древнейшие белорусские изображения св. Онуфрия представляют канонического отшельника – полуобнаженного святого в рост, с непомерно длинной бородой (Яблочин, Селец). В XVII-XVIII вв. наиболее популярным в иконописи и алтарной живописи (а также и в кириллической гравюре) стало «Причащение преподобного ангелом», пришедшее из итальянского ренессанса. Большинство таких изображений происходит из Западного Полесья и Волыни. По известным причинам меньше уцелело икон и алтарных образов Онуфрия в других регионах Белоруссии, но они есть на исторической Виленщине и Новогрудчине и связаны с Борунским и Лавришевским монастырями. Нельзя не обратить внимание на то, что все они относятся к тому же времени (первая половина XVIII в.), что и большинство выше упомянутых книжных изданий о св. Онуфрии. Несмотря на вполне развитую, хотя и совершенно легендарную агиографию, житийных икон преподобного Онуфрия известно мало. Автор может указать лишь на два опубликованных примера:

1) Икона XVII в. с о. Патмос содержит восемь достаточно форматных житийных сюжетов довольно большого формата, расположенных по обеим сторонам доски¹.

2) Икона из Соловецкого монастыря, хранящаяся ныне в Музее в Коломенском. Как это характерно для древнерусской иконописи, четырнадцать житийных клейм расположены по всему периметру иконы. Выдающемуся памятнику древнерусского искусства заслуженно посвящено отдельное издание².

Единственная сохранившаяся в Белоруссии икона Святого Онуфрия с житием XVIII в. (Национальный художественный музей Беларуси, КП-14810) происходит из церкви в с. Хотислав в окрестностях Яблочинского Онуфриевского монастыря и, вероятно, как-то связана с последним. В иконе также четырнадцать клейм (как и в соловецкой), но они, что традиционно для белорусской иконописи, размещены по трём сторонам (кроме верха). Последние восемь сюжетов расположены внизу в два ряда. В среднике представлен св. Онуфрий в рост, с чётками; по бокам его крест и пальмы. В сообщении содержится иконографическое исследование житийных сюжетов белорусской иконы в сравнении с русскими и греческими памятниками.

¹ Энциклопедия православной святости. Т.2. Авт.-сост. А.И.Рогов и А.Г.Парменов. М. 1997. С.56.

² Трубочёва М.С. Тимофеев Н.Г. Икона «Онуфрий Великий» с 14 клеймами. М., 2005.

СОДЕРЖАНИЕ:

Р.Ф.Алитова (Ростов Великий) КАЗАНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В СЕЛЕ КУРБА И РЕМИНИСЦЕНЦИИ «НАРЫШКИН-СКОГО» СТИЛЯ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА	3
Л.И.Антонова (Москва) ПУЧЕЖСКИЕ ФРЕСКИ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА И ИХ МЕСТО В РОСПИСИ ЦЕРКВИ ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА	6
М.В.Басова (Санкт-Петербург) РАМА ОТ ИКОНЫ «ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ» С АКАФИСТОМ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ РЕЛИГИИ	8
Т.С. Борисова (Москва) НОВЫЕ АРХИВНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ЖИВОПИСЦЕ ВАСИЛИИ ПОЗНАНСКОМ	11
И.Л.Бусева-Давыдова (Москва) ТЕМА «МОЛЕНИЯ О НАРОДЕ» В ИКОНОПИСИ XVII в.	12
Вдовиченко М.В. (Москва) УСПЕНСКИЙ СОБОР В СМОЛЕНСКЕ: ОПЫТ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА	13
Виноградова Л.П. (Иваново) ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ИЕРУСАЛИМСКАЯ» ИЗ СОБРАНИЯ ЮРЬВЕЦКОГО ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ В КОНТЕКСТЕ КОСТРОМСКОЙ ИКОНОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ	16
А.В.Гамлицкий (Москва) БИБЛЕЙСКИЕ ГРАВЮРЫ ПЕТЕРА ВАН ДЕР БОРХТА: ОТ АНТВЕРПЕНА ДО ЯРОСЛАВЛЯ	20
Ю.Н. Звездина (Москва) ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ИЛЬИНСКАЯ ЧЕРНИГОВСКАЯ» 1696 ГОДА – ДАР ПЕТРУ I В ПАМЯТЬ АЗОВСКОЙ ПОБЕДЫ	26
Н.В.Казаринова (Пермь) ИКОНА «СВЯТОЙ НИФОНТ С ЖИТИЕМ» И БОРЬБА СО СКОМОРОХАМИ	29
В.А.Ковригина (Москва) ИНОЗЕМЕЦ Я. А. ГАССЕНИУС И ЕГО ВКЛАД В ЧАСОВОЕ ДЕЛО МОСКВЫ (КОНЕЦ XVII – НАЧАЛО XVIII ВВ.)	31
Л.В.Ковтырева (Москва) К ПРОБЛЕМЕ ЛИЧНОСТНОГО НАЧАЛА В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА	33
Комашко Н.И. (Москва) РУССКИЕ ИКОНЫ XVI-XVIII ВЕКОВ В РУМЫНИИ	35
Комашко Н.И. (Москва) ДЕЛО ОБ ОСВИДЕТЕЛЬСТВОВАНИИ НИЖЕГОРОДСКИХ ИКОНОПИСЦЕВ В 1723 г.	38
А.Ю.Кондратюк (Киев) ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ БАРОЧНЫХ РОСПИСЕЙ КИЕВСКОЙ ШКОЛЫ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ АСПЕКТЕ	39
С.Н.Липатова (Москва) ФРЕСКИ СОБОРА СРЕТЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В МОСКВЕ: ИСТОРИЯ И ПРОГРАММА РОСПИСИ	42
Я.В.Литвиненко (Киев) ПРОГРАММНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕМЫ ВСЕХ СВЯТЫХ В ИКОНОСТАСЕ 1741 г. ЦЕРКВИ ВСЕХ СВЯТЫХ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ	44
Е.В.Лопухина (Киев) ПОРТРЕТ В БАРОЧНОМ ИНТЕРЬЕРЕ УСПЕНСКОГО СОБОРА КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ	47
Н.А.Майорова (Тверь) ИКОНОСТАС СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА В ТВЕРИ	49
Л.К.Масиель-Санчес (Москва) СВЕТ ЛАВРЫ IN PARTIBUS INFIDELIUM: «УКРАИНИЗМЫ» В АРХИТЕКТУРЕ СИБИРИ ВТОРОЙ ТРЕТИ XVIII в.	50
Н.А.Мерзлютина (Москва) УСПЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В ВОРОНЕЖЕ (К ВОПРОСУ О ДВУСТОЛПНЫХ ХРАМАХ XVII ВЕКА)	51
Т.М.Мокина (Санкт-Петербург) ХРАМОВАЯ ИКОНА САМПСОНИЕВСКОГО СОБОРА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ «НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ В ЖИТИИ»	54
Г.А.Мохова (Киров) ИКОНОПИСАНИЕ ВЯТСКОГО УСПЕНСКОГО ТРИФОНОВА МОНАСТЫРЯ XVI-XVIII ВЕКОВ	57

<i>Т.Л.Никитина</i> (Ростов Великий) МОНУМЕНТАЛЬНАЯ РОСПИСЬ КАЗАНСКОЙ ЦЕРКВИ В СЕЛЕ КУРБА – ПАМЯТНИК ЯРОСЛАВСКОЙ СТЕНОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ	62
<i>А.И.Пестова</i> (Пермь) ИКОНОСТАС ПЫСКОРСКОГО СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО ПРЕЕМНИКА – ПЕРМСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА	65
<i>Ю.А.Пискун</i> (Минск) ИКОНОПИСЬ ПОЛЕСЬЯ	68
<i>Е.В.Питателева</i> (Киев) ОБОРОТНАЯ СТОРОНА ИКОНОСТАСА ТРОИЦКОЙ ЦЕРКВИ. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОКАХ ФЕНОМЕНА ОБОРОТНОЙ СТОРОНЫ В НЕКОТОРЫХ КИЕВСКИХ ЦЕРКВЯХ XVIII ВЕКА	70
<i>В.Г.Пуцко</i> (Калуга) СВЯТЫЕ ПРОСТОЛЮДИНЫ В РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ XVII-XVIII ВЕКОВ	72
<i>В.П.Пушков, Л.В. Пушков</i> (Москва) АРХИВ ПРИКАЗА КНИГОПЕЧАТНОГО ДЕЛА КАК ИСТОЧНИК ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ КНИЖНОСТИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА	75
<i>Е.М.Саенкова</i> (Москва) ЧУДО СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ О СТЕФАНЕ ДЕЧАНСКОМ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVII-XIX ВЕКОВ	77
<i>О.М.Сахарова</i> (Рязань) ЖИВОПИСНЫЙ КОМПЛЕКС XVII ВЕКА ИЗ ВХОДОИЕРУСАЛИМСКОЙ ЦЕРКВИ НИЖНЕГО ПОСАДА ПЕРЕЯСЛАВЛЯ РЯЗАНСКОГО ...	79
<i>Вл.В.Седов</i> (Москва) НОВГОРОДСКИЕ ФОРМЫ СОБОРА ЗЕЛЕНЕЦКОЙ ПУСТЫНИ	82
<i>П.Я.Сиговский</i> (Люблин) ЦЕРКВИ В КОРОЩИНЕ И ТЕРЕБУНЕ НА ЗАПАДНОМ БУГЕ, ОСНОВАННЫЕ КНЯЗЬЯМИ ШУЙСКИМИ	83
<i>Ю.В. Тарабарина</i> (Москва) СОБОР АЛЕКСЕЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ В ЧЕРТОЛЬЕ	84
<i>Л.П.Тарасенко</i> (Москва) ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ, С 64 КЛЕЙМАМИ СКАЗАНИЯ» ИЗ БАЛАХНЫ И СОБРАНИИ ЦМИАР	87
<i>Е.Л. Тихомирова</i> (Кострома) СТЕНОПИСЬ ИЛЬИНСКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА ЯКОВЛЕВСКОГО КОСТРОМСКОГО Р-НА – НЕИЗВЕСТНЫЙ ПАМЯТНИК ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА	88
<i>Н.Я.Трифонова, Н.М.Кожух</i> (Минск) ИЗУЧЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ В СОБРАНИИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ БЕЛОРУССИИ	89
<i>А.Г.Хачумян</i> (Москва) ИКОНА «ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН БОГОСЛОВ» ТИХОНА ФИЛАТЬЕВА ИЗ ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА БОГОМАТЕРИ В ГОЛУТВИНЕ	92
<i>О.Р. Хромов</i> (Москва) ГРАВИЮРЫ В РУКОПИСНЫХ КНИГАХ СОБРАНИЯ Н.П. РУМЯНЦЕВА. К ВОПРОСУ О СОСТАВЛЕНИИ СВОДНОГО КАТАЛОГА ГРАВИЮР В СОБРАНИЯХ НИОР РГБ	94
<i>В.Г.Ченцова</i> (Москва) ПРИВОЗ В МОСКВУ ИКОНЫ ВЛАХЕРНСКОЙ БОГОМАТЕРИ: ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ИЗУЧЕНИЮ ГРЕЧЕСКИХ ГРАМОТ	97
<i>Л.А.Черная</i> (Москва) К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ ПЕРЕХОДНОГО ПРОЦЕССА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XVII – НАЧАЛА XVIII ВВ.	100
<i>Н.П.Чеснокова</i> (Москва) К ВОПРОСУ ОБ ИКОНАХ ХРИСТИАНСКОГО ВОСТОКА В МОСКВЕ.. В СЕРЕДИНЕ XVII В. (ПО ДОКУМЕНТАМ ПОСОЛЬСКОГО ПРИКАЗА)	103
<i>Т.В. Юрьева</i> (Ярославль) ИКОНОСТАС СВЯТО-ТРОИЦКОГО ХРАМА СЕЛА ГОРИЦКОЕ ДАНИЛОВСКОГО РАЙОНА ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ	107
<i>С.Л.Яворская</i> (Домодедово) ОБРАЗ РАСПЯТИЯ. К ВОПРОСУ ОБ ИКОНОГРАФИИ, ТИПОЛОГИИ И СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЯХ БОЛЬШЕМЕРНЫХ РЕЗНЫХ РАСПЯТИЙ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА	109
<i>А.А.Ярошевич</i> (Минск) ЖИТИЙНЫЕ ИКОНЫ ПРЕПОДОБНОГО ОНУФРИЯ ВЕЛИКОГО	114