

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

**VIII**

**ФИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

Тезисы конференции

16 – 19 декабря 2003 г.

МОСКВА  
2003



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ  
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА  
им. АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Отдел "Церковь Покрова в Филях"

## **ФИЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

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

16 – 18 декабря 2003 г.

МОСКВА  
2003

© ЦМиАР  
Редактор-составитель Н.И.Комашко

## **РОСТОВСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА: ТИПОЛОГИЯ И ПРООБРАЗЫ**

Рассматриваемый период является самым неопределенным в ростовской церковной архитектуре Нового времени. Сохранилось всего семь памятников, руинированных или частично перестроенных. Классифицировать церковные постройки середины XVIII в. и выявить основные типологические группы позволяют обнаруженные изображения утраченных храмов и анализ описей церковного имущества.

Каменное приходское церковное строительство в Ростове и его окрестностях возобновляется после длительного перерыва при митрополите Арсении Мацеевиче (1696-1772), который был поставлен на Ростовскую кафедру в 1742 г. Архиерей проявлял явное внимание не только к благочестию паствы, но и к состоянию храмов - в первые годы Мацеевич много ездил по епархии и осматривал церкви, совершая в них богослужения.

В 1740-е гг. формируются основные типы ростовских приходских храмов, получившие дальнейшее развитие во второй половине XVIII в. Самым ранним типом церковного здания был храм продольно-осевой композиции с одноглавым двусветным четвериком, почти квадратным в плане, полукруглой апсидой, небольшой трапезной и колокольной в два или три яруса. Декоративное решение фасадов чрезвычайно сдержанно (подчеркнута плоскость стены, углы акцентированы лопатками, четверик завершен многопрофильным карнизом, окна декорированы плоскими наличниками барочного рисунка или вовсе без наличников). Этот тип представлен в нескольких вариациях объемно-пространственного решения собственно четверика.

Особенность первого варианта – две оси симметрии у четверика. В Ростове это церкви Архангела Михаила (1758) и Толгская (1762/1767); в уезде – храмы в Карагочевском погосте (1747), Сабурове (1752) и Троицком-Нарядове (1761). Второй вариант отличается от первого наличием трех световых осей в нижнем ярусе четверика - это ростовская церковь Николы на Подозерье (1745-1751). Третий вариант, двусветный одноглавый четверик в три световых оси, представлен памятником в селе Дмитриановском (1763). Четвертый вариант – Предтечевская церковь в Ростове (1759-1763) – трехсветный четверик с двумя осями симметрии.

Несколько позже появляется «восьмерик на четверике». Первый храм этого типа был построен на архиерейском подворье в Шестакове (1749), заказчиком строительства был сам Арсений Мацеевич. В Ростове строятся две подобные церкви – Борисоглебская (1761) и Введенская (1760-1769). Композиционные решения храмовых объемов и колоколен городских памятников практически одинаковы. Возможно, подрядчики использовали один и тот же проект. Причем, подобный тип колокольни наблюдается у более ранней городской церкви Николы на Подозерье (1745-1751).

На фоне развития двух определяющих типов возводятся памятники индивидуальной архитектуры. Это прежде всего Петропавловский собор (1756-1785) в селе Поречье. Собор существенно отличается от современных ему храмов. В основе объемно-пространственной композиции здания лежит четырехстолпный двусветный четверик с тремя апсидами, завершенный мощным пятиглавием. Центральный барабан световой, остальные – глухие. Небольшая паперть соединяет церковь с шатровой колокольной. Петропавловский собор являет собой причудливое сочетание древнерусской традиции и барокко с явной ориентацией на ростовский кафедрал. Поречский храм строился по заказу и на средства крестьян, вкусовые предпочтения которых, видимо, были связаны с главной святыней Ростова – собором. В постройке собственного собора несомненно присутствует демонстрация богатства и мотив соперничества с Ростовом.

Интересны усадебные храмы в Ивашеве (1762) и Воронине (1760-1768). Здание в Ивашеве относится к типу «восьмерик на четверике» с богатым пластическим декором и является ярко выраженным памятником стиля барокко. Судя по изображению храма в Воронине, предположительно, это могло быть здание редко встречающегося типа с овальным планом основного объема и прямоугольным алтарем.

Исключительность усадебных строений объяснима - титулованные заказчики могли заказать проект у архитектора. В то же время неизвестно, по каким образцам строились приходские храмы, поскольку архитекторов в ростовской епархии в это время не было. В XVIII в. столичные архитекторы неоднократно приезжали в Ростов (Иван Мичурин, Иван Жуков, Сергей Ухтомский), однако, упоминаний о существовании каких-либо подписных церковных проектов нет.

Рассмотрим самый распространенный и устойчивый тип - одноглавый четверик. Первой в хронологическом ряду подобных построек является церковь в Карагочевском погосте (1747). В документах в качестве заказчика упоминается владелец погоста, Илья Иванович Мещеринов, потомок строителя церкви в Погорелове (1682). Храм в Погорелове представляет собой одноглавый двусветный четверик, и вполне мог послужить образцом для церкви в Карагочевском погосте.

Организация фасадов городской Толгской церкви напоминает структуру и декор фасадов храма Григория Богослова (80-е гг. XVII в.) Ростовского архиерейского дома (две оси симметрии четверика, горизонтальное членение межъярусным поясом с поребриком). Такое прямое заимствование вполне возможно, тем более, что именно Арсений Мацеевич восстанавливал Григорьевский храм после пожара 1730 г.

Существуют предположения, что прототипом Николоподозерской церкви послужила Крестовоздвиженская (1689-1692), а образцом для Предтечевской церкви явилась Благовещенская (1682).

Сравнивая фотографию ростовской церкви Архистратига Михаила (1758) и проект храма в Троицком-Нарядове (1761) можно увидеть одну общую деталь – двухъярусный граненый барабан. Подобный барабан встречается позже – в завершении церкви села Дмитриановского (1763). Такое повторение можно объяснить работой одной строительной артели. Более ранние аналогичные двухъярусные барабаны мы

видим у единственного местного памятника - церкви села Никольского в Горах (1700), построенной ростовским митрополитом Иоасафом Лазаревичем.

Проведенное исследование позволило выявить отличительные особенности и преемственность ростовской церковной архитектуры середины XVIII в. Пребывание на Ростовской кафедре Арсения Мацеевича (1742-1763) совпадает с царствованием императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761) и господством в столичной архитектуре стиля барокко. В архитектуре Ярославля этого времени более всего распространены пятиглавые храмы с шатровыми колокольнями. В Ростове и его окрестностях строятся храмы небольших размеров (преимущественно одноглавые четверики с сомкнутым сводом), с предельно лаконичной продольно-осевой композицией и скромной декорацией. Строительством (судя по количеству храмов и интервалам) могли заниматься всего две артели. Причем, из-за большого перерыва строительное мастерство в значительной мере утрачено, этим объясняется преобладание памятников с упрощенной композицией и сдержанным декором. В качестве прототипов строители используют существующие местные церкви, ориентируясь на архитектуру времени ростовского митрополита Ионы Сысоевича.

*Н.Н.Бахарева*  
(Нижний Новгород)

## **ТЕМА СОФИИ ПРЕМУДРОСТИ БОЖИЕЙ В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ЦАРЕВНЫ СОФЬИ АЛЕКСЕЕВНЫ**

Представление об Иисусе Христе как ипостасной Премудрости Божией сложилось еще в первые века христианства и было принесено из Византии на Русь как устоявшаяся традиция. Софийный аспект присутствовал в ряде тем византийской и древнерусской иконографии Иисуса Христа, связанных, в первую очередь, с Его Божественной природой (мистические темы Предвечного Совета, Боговоплощения, Второго Пришествия). В конце XV в., в эпоху несостоявшегося «конца света», в русском искусстве возникла так называемая «новгородская» иконография «София Премудрость Божия» со сложным эсхатологическим содержанием. Образ Христа, представленного в этой иконографии в виде Ангела Великого Совета, впоследствии вызывал множество спорных толкований. В середине XVI в. софийная тема получила многообразные выражения в комплексе икон, созданных для Благовещенского собора Московского Кремля по заказу митрополита Макария.

В конце XVII в. новый всплеск интереса к теме Софии Премудрости Божией был связан с беспрецедентной для русской истории политической ситуацией – правлением Московским царством царевны Софьи Алексеевны (с 1682 по 1689 гг.) Глорификация этого нелегитимного правления требовала большой изобретательности от сторонников царевны, представлявших интеллектуальную элиту русского общества. Панегиристы из духовного сословия (Сильвестр Медведев, Иоанникий Галятковский, Карион Заулонский, Иосиф Богдановский) занялись разработкой темы Софии Премудрости

Божией, осенившей Собою тезоименитую самодержицу благодаря ниспосланным ей дарам Святого Духа. Именно дарами Святого Духа обосновывалось право «мужеумной» царевны на власть при очевидном нарушении традиций престолонаследия. Разработанные в литературных сочинениях темы нашли отражение в гравюрах И. Щирского, Л. Тарасевича и братьев Пересветовых.

Новые иконографические варианты темы Софии Премудрости Божией появились и в русском религиозном искусстве конца XVII в. Использование универсального метода аллегорической типологии позволяло составлять вполне богословски выдержанные композиции, которые в системе барочной культуры могли выражать актуальный подтекст. Парадоксально, но в каком-то смысле церковная культура была предшественницей современной массовой культуры, выступая как основной канал массовой информации, в том числе политической. По нашему предположению, именно в рассматриваемой эпохе находятся истоки возникновения «киевского» и «ярославского» иконографических типов Софии Премудрости Божией, известные ранние образцы которых относятся к концу XVII в. В «киевской» иконографии нашла развитие тема Боговоплощения – прихода в человеческий мир ипостасной Премудрости через отмеченную дарами Святого Духа Богородицу. Этот же мотив присутствует в «ярославской» иконографии в сочетании с темой Искупления как цели Боговоплощения. По сути, в основном богословском содержании этих сюжетов – жертвенном воплощении Сына Божьего, Который есть Слово (Логос) и Премудрость (София) – нет ничего нового (достаточно вспомнить волотовскую фреску «Премудрость созда Себе дом» и целый ряд Богородичных изображений, содержащих более или менее явно софийные аспекты – «Знамение», «Собор Богоматери», «Похвала Богоматери», «О Тебе радуется», «Неопалимая Купина» и др., а также пророческий чин высокого иконостаса в его связи с праздничным чином). Примечательными в создании новых сюжетов являются сама возникшая потребность заново художественно осмыслить тему Софии, а также разработка мотива даров Святого Духа, которыми наделена Богородица. И то, и другое как будто бы разъясняется панегирическими текстами эпохи царевны Софьи.

Образ Богоматери – живого Храма Премудрости Божией, Царицы Небесной и милосердного Покрова православному народу – приобрел актуальную форму в ряде новых богородичных типов, разработанных в конце XVII в. мастерами Оружейной палаты, по преимуществу, на основе католических образцов (образы Богоматери «Всех скорбящих радость», «Жена облеченная в солнце», «Прибавление ума», «Звезда Пресветлая», «Тронная» в вариациях, а также различные изводы с жезлами, коронами и прочей царственной атрибутикой). В новых ликах Богородицы подспудно таился образ Ее земной проекции – многомудрой и милостивой царевны Софьи. По-видимому, не в последнюю очередь идеологом создания новых образов мог быть фаворит правительницы, просвещенный и тонкий политик князь В.В. Голицын, в ведение которого входила Оружейная палата. Следует отметить, что распространившиеся в изображениях Богоматери атрибуты апокалиптической жены были заимствованы из западного искусства, где имели специфический смысл, выражая идею Непорочного Зачатия Марии. В XVI – XVII вв. католические схоласты усматривали тождество

неподверженной от рождения первородному греху Девы и Софии, которую Господь «имел началом пути Своего, прежде созданий Своих».

Не была забыта и «новгородская» иконография Софии Премудрости Божией. На иконах этого типа стали появляться тексты, трактующие Ангела-Софию как образ «девства», которые были заимствованы из «Слова о Премудрости» (вопрос о датировке этого литературного памятника, традиционно относимого к концу XV в., требует специального изучения). Панегирическая «прикладная софиология» 1680-х гг. нашла наиболее откровенное выражение в истолковании Игнатием Римским-Корсаковым «новгородской» иконографии как пророческой аллегории Московского царства с центральным образом ангела царевны Софии.

Впоследствии барочная двусмысленность, присущая софийным сюжетам конца XVII в., оказалась интерпретирована, уже на иных основаниях, русскими софиологами XIX – XX вв., которые увидели в Софии Деву – персонификацию «обоженной Твари». Ирония ситуации заключается в том, что интуитивно расшифровав «земной» подтекст изображений вне исторической конкретики, они придали ему философское содержание, противоречащее многовековой православной традиции.

*М.Е.Башилькова*  
(Москва)

## **К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ СТРУКТУРЫ ЖИТИЙ СВЯТЫХ В РЕДАКЦИЯХ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОГО ПАТЕРИКА XVII ВЕКА**

Как отмечалось многими исследователями, жития в составе патериков (патериковые жития), обладают рядом особенностей в своем литературном построении. Структура житий в составе Киево-Печерского патерика подчинена определенным закономерностям, а рассказ о добродетелях святых строится в соответствии с определенными литературными правилами. Л.А. Ольшевская, занимавшаяся изучением Киево-Печерского патерика, замечает: «Жития, в том числе и патериковые, строились как цепь эпизодов из жизни святого, каждый из которых обычно имел сюжетную завершенность и самостоятельность» (1). При этом заметна сильная зависимость текста Патерика в отношении его литературно-художественных средств от Священного Писания, которое является основой христианской культуры.

Изображению каждого этапа жизни подвижника соответствуют устойчивые литературно-смысловые формулы, важная роль которых в произведениях древнерусской литературы разных жанров неоднократно отмечалась исследователями (2).

Важное значение имеет также и тот факт, что в наиболее строгом и полном виде структура житий святых в составе Патерика складывается только к XVII веку – времени создания печатной редакции Киево-Печерского патерика, после которой его текст уже не претерпевал значительных изменений. В основу печатного издания

Патерика 1661 года легла редакция, подготовленная настоятелем монастыря Иннокентием Гизелем.

Основными сюжетными моментами в житиях Патерика являются следующие: призвание к иночеству и приход в монастырь, просьба о пострижении и само пострижение, подвиги новонаначального инока, достижение им духовной зрелости, прохождение через искушения, получение дара чудотворений и описание чудес, приготовление к кончине, смерть и погребение подвижника. Существуют и более мелкие повторяющиеся темы и сюжетные линии: проповеди, поучения братии и мирянам и др. Из литературных особенностей, включавшихся в текст Патерика с течением времени в разных его редакциях, следует отметить структурообразующие авторские толкования сюжета и прославления святых, находящиеся как внутри текста, так и в начале и в конце житий.

Выше была обозначена устойчивая схема построения жития, однако, в некоторых случаях некоторые элементы в ней могут отсутствовать или могут быть расположены в другом порядке.

Первая из названных ситуаций - призвания к иночеству, прихода в монастырь и пострижения, описания жизни новонаначального инока – многосоставна. Выражение желания иночества в ней может быть дано в кратком, либо в развернутом виде. Краткие формулы интересны тем, что часто содержат определения иночества; в другом случае мы встречаемся с аргументацией, причем часто присутствует трактовка решения стать иноком как ответа на призыв Божий, изображаемый как особое услышание евангельского слова. Далее обычно следует описание прихода в монастырь к подвижникам (или к игумену монастыря), просьба («моление») о пострижении, предостережение старца о трудностях монашеской жизни, усиленное моление пришедшего и согласие старца, которому сопутствует мотив прозрения в пришедшем его будущих добродетелей. Следующие два момента – «наказание» (наставление) старца и повеление постричь пришедшего могут меняться местами. Далее следует рассказ о совершении самого пострижения. Вслед за описанием ситуации прихода в монастырь, обладающей довольно устойчивой схемой, следует описание жизни новопостриженного инока в монастыре. В этом описании можно выделить следующие моменты: перечисление и общая характеристика аскетических подвигов, рассуждение о подражании в добродетелях и подвигах – наставнику в монастыре (здесь звучит мотив послушания), современникам, подвизающимся в святых местах, древним святым отцам (иногда – в виде сравнения с ними). В конце описания ситуации обычно присутствует прославление подвижника за добродетели.

Большинство сюжетных и соответствующих им литературных формул принадлежат текстам редакций, возникших не ранее XVII века, лишь некоторые из них можно найти в древних рукописных редакциях. Анализ печатных изданий, благодаря почти полной тождественности их текстов в рассматриваемых фрагментах, способствует изучению структуры патериковых житий и дает необходимый материал для сравнения с более ранними текстами.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Ольшевская Л.А.* Прелесть простоты и вымысла... // Древнерусские патерики. Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик. – М.: «Наука», 1999, с. 234.
2. *Лихачев Д.С.* 1) Литературный этикет Древней Руси (к проблеме изучения)/ ТОДРЛ, М.-Л., 1961, т. XVII; 2) Поэтика древнерусской литературы. – М., 1971; *Орлов А.С.* 1) Героические темы древней русской литературы (обзор стиля «воинских» повестей XI–XVI вв.)/ ИОЛЯ. – М.-Л., 1945, т. 4, вып. 2, с. 69-85; 2) Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.)/ ЧОИДР, 1902, т. 4, ч. 3, с. 1-50; *Творогов О.В.* Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси./ ТОДРЛ, т. XX. – М.-Л., 1964; *Прохазка Е.А.* О роли «общих мест» в определении жанра воинских повестей./ ТОДРЛ, т. XLII. – М.-Л., 1989, с. 228-240.

*И.Л.Бусева-Давыдова*  
(Москва)

#### **«СВЯТЫЕ МОЛИТВЕННИКИ»: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ТИПА**

В иконописи XIX в. встречаются, хотя и не часто, иконы с избранными святыми, которые соединены по принципу практической значимости - как помощники и охранители в повседневном быту. Существует и народная гравюра, имеющая название «Сказание, кийм святым каковыи благодати исцеления от Бога даны и когда память их бывает». Смысл такой группировки святых вполне понятен и, казалось бы, продолжает исконную традицию почитания «святых помощников». Тем не менее в средневековой иконе, как и в письменности Древней Руси, подобного сюжета нет. Очевидно, он возник в более позднее время, что ставит вопрос о его генезисе.

Представления об определенных функциях того или иного святого существовали как в русской, так и в греческой церковной практике, но далеко не всегда особенности почитания связывались с житием святого. Наиболее яркий пример - культ свв. Флора и Лавра как покровителей коней, хотя, согласно житию, они были каменосечцами и сотворили чудо, исцелив поврежденный глаз сыну жреца. Выделить наиболее почитаемых древнерусских святых-помощников помогают, помимо памятников изобразительного искусства, заговорные тексты XII–XVII вв. Если проследить, в каких конкретно случаях предлагалось призывать на помощь того или иного святого, выяснится любопытная картина. Архангелы Михаил и Гавриил, Борис и Глеб, Георгий и Димитрий должны были помогать против порчи и «от дерев» (от увечья, причиненного падающим деревом); упомянутые архангелы, кроме того, способствовали «усмирению» скотины, привлекали на заговаривающего почет и милость, защищали от обморожения. При выгоне скота на пастбище надлежало молиться не только Флору и Лавру, но и Косьме с Дамианом, а также евангелисту Луке. От болезней скота помогали архангелы и три Иоанна - Предтеча, Богослов и Златоуст. Иоанн Богослов также облегчал трудные роды, а св. Онуфрий и Климент, папа Римский, останавливали кровь.

Создается впечатление, что имена святых были связаны с их функциями в значительной мере произвольно. Авторы заговоров, очевидно, просто употребляли те имена, которые были им знакомы из церковного обихода, видя в них универсальный апотропей. Встречается и чисто формальный принцип, основанный на случайном созвучии: св. Тихона просят «утишить» врагов, св. Луку - взять лук, св. Мину - чтобы заговаривающего миновало вражеское оружие. Описанное положение объясняется спецификой народной религиозности русского средневековья.

С начала XVIII в. ведущее положение в русской церковной иерархии заняли выходцы с Украины. Надо думать, что в этой украинизированной среде возникла идея разъяснения народу истинной роли святых как помощников в различных нуждах и немощах. Главным материалом для этого служили только что изданные Четьи Минеи святителя Димитрия Ростовского. Разъяснение, как можно предположить, должно было проводиться силами приходских священников на материале «наглядных пособий» - икон со «святыми молитвенниками», снабженных подробными надписями.

Эта гипотеза подтверждается существованием иконы первой четверти XVIII в., которая находится в частном московском собрании. Икона размером 127 x 100 см на верхнем поле частично сохранила первоначальное наименование: «Деянье иже быхом святыя твоя имеи молитвенники...». В центре ее вкомпоновано изображение Покрова Богоматери в виде самостоятельной иконы, а остальная поверхность занята фигурами 33 святых (еще четыре фигуры были утрачены вместе с фрагментом доски). Все изображения сопровождаются текстами, выбранными преимущественно из Четьих Миней. Главной особенностью подбора святых является его рациональный характер, апелляция к событиям жития. Показательно, что свв. Флор и Лавр выступают здесь как целители «от всяких болезней», т.е. авторитет текста оказался выше авторитета предания.

Перечень житейских потребностей, в которых помогают изображенные святые, четко делится на группы. Самая большая - исцеление от болезней, следующее место делят заботы о здоровье скота и о ниспослании дождя. Трое святых помогают против вредителей полей и огородов, двое обеспечивают хороший урожай, двое хранят от блудной страсти. Кроме того, один святой заступник заботится об умножении скота, а другой оберегает скот от диких зверей. Предусмотрен также святой, которому следует молиться о чадородии. Таким образом, икона адресно обращена к сельскому населению.

Написание иконы «крестьянских заступников», очевидно, стало прецедентом для появления других икон с избранными святыми, основанных на аналогичном принципе. Однако по составу они, как и вышеупомянутая гравюра «Сказание, киим святым...», основывались в первую очередь на рукописных требниках и сформировались, очевидно, в старообрядческой среде. «Сельскохозяйственная» тематика в них резко сокращена, а тема болезней конкретизирована: помимо зубной боли, появляются «очная» (глазная), трясовичная и «грызная» болезни, головная боль, оспа и родимчик младенцев. Упоминается ряд житейских ситуаций - пожар, молния, кража, семейные неурядицы, запойное пьянство. Особо выделяется необходимость помощи святых при обучении (грамоте, церковному пению и писанию икон). Состав

святых в обоих вариантах совпадает примерно на треть, хотя функции одних и тех же персонажей иногда определяются по-разному. Свв. Косьма и Дамиан, например, утрачивают функцию целителей, как бы передав ее св. Пантелеймону, и помогают в обучении грамоте; Флору и Лавру, наоборот, возвращается традиционное значение защитников от конского падежа. Самое же главное изменение, на наш взгляд, - появление потребностей, связанных с христианскими нормами и ценностями. Молящиеся просят охранить их от лукавых духов и злых чар, не дать внезапной смерти без покаяния, а умерших без покаяния избавить от адских мук. При этом наряду с грамотным использованием текстов требников и миней встречаются и наивные, фольклорно-магические мотивы: св. Симеон Богоприимец отвечает за здоровье младенцев, потому что принял на руки Младенца Христа; св. Иоанн Предтеча исцеляет от головной боли, так как был казнен усекновением главы (не случайно в 1866 г. гравюра была запрещена цензурой).

Отмеченные различия между иконографическими вариантами «Святые молитвенники» и «Сказание, киим святым...», по нашему мнению, не следует интерпретировать только в плане противопоставления «новообрядческой» и «старообрядческой» религиозности. Несомненно, набожность старообрядцев была значительно более отрефлексирована, однако распространение «Сказания...» среди приверженцев официальной Церкви показывает, что в XIX в. мироощущение рядовых верующих из числа крестьянства заметно изменилось: возросла грамотность народа и интерес к духовному просвещению. Икона «Святые молитвенники» рисует простого русского человека полностью поглощенным основными житейскими заботами: больше всего его волнуют собственные болезни, благополучие скота и виды на урожай. «Сказание, киим святым...» даже в житейском плане демонстрирует значительно более индивидуализированное сознание, предполагающее особую заботу о детях, о хороших отношениях в семье, об образовании, об избавлении от дурных привычек. Помимо этого, человек XIX столетия глубоко озабочен спасением души, а потому боится злых чар, лукавых духов и внезапной смерти. Сравнение двух икон в данном случае наглядно показывает процесс развития религиозного чувства русского общества в эпоху Нового времени.

*М.В.Вдовиченко*  
(Москва)

### **ТРЕХШАТРОВЫЕ ХРАМЫ XVII ВЕКА: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ, ГЕОГРАФИИ И ХРОНОЛОГИИ СТРОИТЕЛЬСТВА**

В общем объеме каменного церковного строительства первой половины XVII века шатровые храмы занимали значительное место. Для сравнения стоит заметить, что на два четырёхстолпных собора, построенных в 1630-х гг. в пределах Московского государства, приходится семь известных нам шатровых храмов; а для 1640-х гг. это соотношение составляет примерно десять столпных церквей к шестнадцати шатровым.

Во второй половине века шатровых церквей строится заметно меньше, но они не исчезают из арсенала архитектурных форм XVII века. Широко распространённое раннее мнение о «запрете» шатров патриархом Никоном, аргументированно опровергнуто И.Л. Бусевой-Давыдовой, считающей что запрета как такового не было, поскольку островерхая форма завершения храма не противоречила никаким церковным канонам. В качестве объяснения сокращения количества шатровых построек после 1650 г. исследовательница рассматривает возможность *ограничения* их строительства, последовательно проводившегося в храмозданных грамотах, из-за возведения патриархом Никоном грандиозного шатра собора в Новом Иерусалиме, значимость которого «не должна была умаляться тиражированием в рядовых постройках» (И.Л.Бусева-Давыдова).

В отличие от шатровых построек XVI века, всегда стремившихся к монументальности, развитие шатровых форм в XVII веке идёт различными путями. Наравне с представительными центричными храмами-монументами, воздвигнутыми в память о победах русского оружия (собор Михаила Архангела в Нижнем Новгороде, церковь Покрова в Медведкове), имеющими прямые аналогии с зодчеством конца XVI века, в 1630-1640-е гг. появляются шатровые храмы новые по своему типу, с принципиально иной системой пропорционирования и декора. Это трёхшатровые церкви, в которых ещё более последовательно, чем в двухшатровых храмах, воплотились названные изменения. Композиция трёхшатровой постройки, в которой миниатюрные шатры выстраиваются в ряд по оси север-юг, стремится походить на бесстолпную многоглавую церковь с поперечной ориентацией четверика, обладающей камерным внутренним пространством с приближенным к молящимся иконостасом. Появление типа трёхшатрового храма на стыке влияний композиций бесстолпного пятиглавого сооружения и одношатровой постройки с симметричными приделами может быть подтверждено общностью декоративных решений первых трёхшатровых церквей (монастырской церкви Одигитрии в Вязьме, церкви Рождества в Путинках) и наиболее новаторских по декору бесстолпных храмов первой половины XVII века (церкви Троицы в Никитниках, церкви Вознесения в Великом Устюге). Перечисленные постройки отмечают начало и, одновременно, одни из наивысших достижений стиля кирпичного узорочья XVII века.

Первый трёхшатровый храм Одигитрии был построен в вяземском Иоанно-Предтеченском монастыре в конце 1630-х гг. Вязьма после заключения Деулинского перемирия с Польшей 1618 г. становится важным городом-крепостью на западной границе Русского государства. Благоволившие местному монастырю государи Михаил Фёдорович и Алексей Михайлович пожаловали деньги и, по всей видимости, прислали московских мастеров для строительства церкви Одигитрии. Декор вяземского храма ориентирован на столичную Никитниковскую церковь, постройка которой началась в 1634 г., и очень близок церкви Рождества в Путинках, возведенную в 1649-1652 гг. По времени между этими двумя шатровыми постройками в Москве сооружается не дошедшая до наших дней трёхшатровая церковь Воскресения в Гончарах (1647 г.), декоративная система которой также была близка вяземской и московской церквям, но всё же носила более сдержанный характер. Около 1650 г. в Казани в Иоанно-

Предтеченском монастыре возводится церковь с тремя шатрами, выполненными, судя по набору декоративных элементов, в русле той же никитниковской стилистики. Надпись на каменной плите сообщала, что «построил сию церковь москвитин гостиные сотни торговый человек Гаврило Фёдоров сын Антипин вечнаго ради поминания своих родителей» (по Суслову В.В.). Казанский храм был разрушен ещё в XIX веке, но сооружён вновь на том же месте с примерным сохранением композиции и декоративной схемы памятника XVII века. Святые ворота Высоцкого монастыря в Серпухове до 1727 г. украшал трёхшатровый храм, изображение которого сохранилось на плане-миниатюре конца XVII века. Три островерхие главки на горке кокошников венчали сооружение. Вызывает сомнение датировка постройки 1624 годом (Разумовский Ф.В.), но принадлежность его к первой половине XVII века безусловна. В начале 1650-х гг. композиция из трёх шатров появляется на Святых воротах церкви Воскресения на Дебре в Костроме, и на этом сооружении заканчивается линия построек, декорация которых напрямую связана со стилистикой первых наиболее ярких трёхшатровых храмов – в Вязьме и Москве. Во второй половине XVII века постройки с тремя островерхими главами появляются в Туле (церковь Похвалы Богородицы при Архиерейском дворе, 1650-1660-е гг. (не сохранилась)), Ярославле (церковь Владимирской Богоматери на Божедомке, 1670-1678 гг.), а также в маленьком монастыре под г. Рыбинском (Троицкий храм в Александровской пустыни, ранее 1678 г.). Во всех них заметна ориентация на ранние образцы трёхшатровых церквей, но их архитектурный язык более прост и лаконичен. Выстроенная линия развития храмов с тремя шатровыми главами оставляет яркий след в истории русского зодчества XVII века.

*(Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 02-04-00085а)*

**Л.П.Виноградова**  
(Иваново)

## **К ВОПРОСУ ОБ АКАФИСТНОМ ТИПЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГОМАТЕРИ**

Важность темы Акафистного типа изображения Богоматери обозначили в своих исследованиях в начале XX в. Н.П.Кондаков, Н.П.Лихачев, А.Попадопуло-Керамес, П.П.Муратов, Д.К.Тренев. В современном искусствознании специалисты по древнерусскому искусству обращались к анализу отдельных Акафистных Богородичных икон и стенописных акафистных циклов или акцентировали внимание на связи иконографических изводов с гимнографией. Однако, обобщающего труда, прослеживающего истоки, эволюцию, идейное содержание, интерпретацию Акафистного типа изображения Богоматери в разные периоды, в современной историографии, к сожалению, нет.

По мнению Н.П.Кондакова, хронология самого Акафиста Божьей Матери остается неопределенной. Однако большинство исследователей считают, что основная часть Акафиста (кроме добавленного позднее первого кондака) была создана между

Эфесскими соборами 431 и 530-550 гг. Существующие списки датируются не ранее X века. Несмотря на то, что многие песнопения Богородичного Акафиста были общеизвестны в XI-XII веках, художественного воплощения они достигли лишь к палеологовской эпохе, хотя его элементы сформировались в памятниках XII века.

Н.П.Кондаков предположил, что образцом древней композиции Акафиста Богородице может служить икона Одигитрии конца XVI века из церкви Евстафия Плакиды близ Иверского монастыря на Афоне. П.П.Муратов привел пример греческой иконы «Богоматерь Умиление с Акафистом в 16 клеймах» XV века из собрания Румянцевского музея в Москве, по всей видимости, восходящей в акафистных темах к более ранним изводам. Изображения Богородичных икон с Акафистом в ранних греческих списках отличаются своеобразием в выборе тем, лаконизмом изображения, большой обобщенностью образов.

К последней трети XIV века относится греческая икона «Похвала Богоматери с Акафистом в 25 клеймах», находящаяся в настоящее время в Успенском соборе Московского Кремля. Она является одним из ранних примеров изображения Акафиста Богоматери в станковой живописи, но, по-видимому, в некоторых деталях отличается от современных ей греческих и балканских икон на этот сюжет. Как полагают некоторые исследователи, он мог послужить непосредственным образцом для композиций акафистного цикла во фресках Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. В русском искусстве XVI-XVII веков широкое распространение получает именно дионисиевская версия иконографии Акафиста.

В отличие от изображений XVI века, где доминирует духовное начало, и акцент делается на главном, отсутствуют частности, подробности, детализация в композиции сюжетов, в греческих и русских образцах XVII столетия иконография Акафистного типа Богоматери представляет сложную разработку тем с дидактическим и аллегорическим содержанием. Эти новые явления, появившиеся в иконописи XVII века, отражены в иконах: «Благовещение с Акафистом в 12 клеймах» Якова Казанца, Гаврилы Кондратьева и Симона Ушакова из ц. Троицы в Никитниках (1659), «Похвала Богоматери с Акафистом в 22 клеймах» (Ярославский художественный музей), «Похвала Богоматери с Акафистом в 24 клеймах» (ок. 1675), «Богоматерь Кипрская с Акафистом в 40 клеймах» Семена Спиридонова Холмогорца (1687, Ярославский художественный музей), раме «Акафист Богоматери с 24 клеймами» (ГТГ), раме «Акафист Богоматери с 24 клеймами» (Нижегородский художественный музей), а также в иконах из местного ряда ц. Ильи Пророка в Ярославле – «Богоматерь Тихвинская с 4 клеймами Акафиста» и «Богоматерь Федоровская с 24 клеймами Акафиста».

Широкое распространение Акафистного типа изображения Богоматери, как в иконописи, так и стенописи именно в XVII веке связано, прежде всего, с идеей «соборности», ставшей фактом общественного сознания, и с утвердившимся культом Богородицы. В росписях Богородичных храмов Акафистный цикл становится обязательным и является центральной темой. Он как нельзя лучше совпал с барочной эстетикой, получившей дальнейшее развитие в петровский период.

В Государственном музее палехского искусства находится икона «Акафист Богородице Казанской» середины XVIII века. Она представляет собой полное и развернутое по форме воспроизведение Богородичного гимна, состоящего из 15 строк, дополненное 12 клеймами с историей чудесного обретения и прославления образа Казанской Богородицы, а также 32 изображениями чтимых Богородичных икон, усиливающих идейное звучание темы, наглядность иконы и ее дидактические, поучительные возможности.

Состав сюжетов иконы повторяет и интерпретирует акафистный цикл фресок Ферапонтова монастыря и церкви Ризоположения Московского Кремля (1644), а также кремлевской иконы «Похвалы» XIV века. В среднике находится изображение одного из самых почитаемых в России образа Богородицы Казанской. Клейма последовательно раскрывают смысл кондаков и икосов гимнографического текста. По своей художественной концепции икона идентична памятникам XVII века. В ее стилистике органично взаимосвязаны композиция, рисунок и колорит. Многофигурность композиции, большое количество подробностей в сюжетах не создают ощущения перегруженности благодаря безупречному мастерству в решении композиционных, колористических и пластических задач. В соотношении пропорций средника и клейм, высоты и ширины каждого прямоугольника, фигур и фона, в единстве ритмического движения и ритмических цветовых повторах есть глубокая внутренняя логика. Этот образ считается одним из лучших произведений палехского иконописного наследия. Его главное достоинство – в слитности живописного и музыкально-словесного образа Акафиста, позволяющей глубже воспринять его литературно-смысловое содержание.

*О.М.Власова*  
(Пермь)

## **МОСКОВСКИЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ТИП РАСЯТИЯ В ПЕРМСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЕ XVIII ВЕКА**

С процессом «европеизации» русской культуры XVII в. связана перестройка всего храмового ансамбля. Индивидуализация и интимизация веры, составляющая духовное содержание эпохи («дух эпохи», по выражению Д. С. Лихачева<sup>1</sup>), отражается во всех сферах творчества. Очевидно, что церковное искусство при сохранении «соборности» к концу XVII в. становится в большой мере душевным, личностным. Ренессансные формы появляются в живописи, зодчестве, разнообразных пластических искусствах. Эти тенденции выражены в архитектуре центричного типа – в храмах, имеющих симметричный план и вертикальную ориентацию композиций. В 1680-е годы появляется множество новых церквей: в Кремле в монастырях - Донском,

---

<sup>1</sup> Понятие «дух эпохи» просто и точно раскрывает Д. С. Лихачев: «Одни и те же приемы изображения могут сказаться в литературе и живописи той или иной эпохи, им могут соответствовать некоторые общие признаки зодчества того же времени или музыки». – *Лихачев Д. С. Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси // ТОДРЛ. Т. XXII. С. 7.*

Новодевичьем, Троице-Сергиевом, в московских приходах и подмосковных вотчинах. В 1690 году начинается строительство самых ярких храмов нового типа: Знамения в Дубровицах и Покрова в Филях.

Новое архитектурное пространство, безусловно, требует и новой организации иконостаса, и новых пластических форм. Алтарная преграда предстает отныне как развернутое театрализованное действо с актами творения (праотеческий ряд), предвозвещения (пророческий), воплощения (праздники), предстояния (Деисус) и спасения (страсти и Распятие). Естественно, композиция иконостаса начинает разрастаться, над праотеческим рядом появляются иконы страстного цикла и над ними Распятие с предстоящими. Из всей истории спасения особенно выделены события Страстной седмицы: Моление о чаше, Приведение к Каиафе, Биеание у столпа, Коронование тернием, Несение креста и Распятие, - наиболее драматичные эпизоды земной жизни Христа. «Божество стали воспринимать не столько в трансцендентном, сколько в персональном плане: в богочеловеческом естестве Христа акцент явно оказался перенесенным на вторую, человеческую природу Сына Божия. Это необыкновенно усилило возможность сопереживания евангельскому рассказу, актуализировало Священную историю. У молящегося возникла потребность не в предстоянии, а в соучастии; поэтому, например, праздничные иконы воспринимались не как сакральные вехи в круговороте церковного года, а как сцены, происходящие на глазах у собравшихся»<sup>2</sup>. То же можно сказать о цикле «страстей». Иконографическим источником, кроме привозных скульптур, часто оказываются лицевые своды библейских текстов, изданные в Европе: Библия Лютера, Библия Пискаatora, Библия Борхта и др., отдельные гравированные листы с изображением библейских и евангельских сцен<sup>3</sup>. А. В. Рындина говорит и о другом, возможно более верном источнике: греческих резцовых гравюрах – «венских листах» XVIII в., хорошо известных русским художникам<sup>4</sup>.

Во «флемских» иконостасах антропоморфная скульптура встречалась нечасто и служила только скромным дополнением к орнаментальной резьбе (головки херувимов среди растительного декора)<sup>5</sup>, но в русских иконостасах церковью нарышкинского барокко скульптуры появляется все больше и больше. Антропоморфная резьба барочных иконостасов представлена в коллекции Пермской галереи достаточно полно.

Главной по смыслу иконой в пластическом декоре нового иконостаса являлось Распятие. Как пишет И. Л. Бусева-Давыдова, «более всего повлияло на композицию иконостасов возникновение отдельного ряда Страстей Христовых и завершение иконостаса Распятием... Наличие Распятия особо оговаривалось соборным постанов-

---

<sup>2</sup> Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас ХУП в.: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: Происхождение – развитие – символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 635.

<sup>3</sup> Вьюева Н.А. Иконы из церкви Распятия Большого Кремлевского дворца. / Филевские чтения. Вып. VIII. Материалы третьей научной конференции по проблемам русской культуры второй половины XVII – начала XVIII веков 8-11 июля 1993 года. М., 1994. С. 23.

<sup>4</sup> Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII- XIX вв. Старое и новое. / Искусствознание. 1/2003. М., «Наука» РАН, 2003. С. 237.

<sup>5</sup> Бусева-Давыдова И. Л. Указ. соч., с. 632.

лением 1667 г.»<sup>6</sup>. Очевидно, благодаря легитимности Распятый в храмовом декоре они дошли до нас в особенно больших количествах и в относительно хорошей сохранности.

В собрании пермской деревянной скульптуры самой большой иконографической группой также являются Распятые, составляющие около четвертой части коллекции. В этой группе выделяется несколько «большешерных» Распятый, как представляется, связанных с московской скульптурой конца XVII в., в которой древнерусские традиции сочетаются с традициями европейской поствозрожденческой пластики.

Наиболее мощное произведение, лидирующее в этой группе, - «Распятие» из г. Усоля<sup>7</sup>, выполненное, очевидно, в первой четверти XVIII в. и поступившее из Владимирской («Рубежской») церкви г. Усоля, которая строилась с 1756 по 1774 г. По легенде, пересказанной собирателем пермской скульптуры Н. Н. Серебренниковым, Распятие чудесным образом «приплыло» по р. Каме в Усолье и остановилось напротив церкви св. Владимира (до этого оно якобы принадлежало Пыскорскому монастырю, одному из самых древних и крупных монастырей Пермского края)<sup>8</sup>.

Христос изображен строго фронтально, со склоненной к правому плечу головой. Крест большой, семиконечный, с широкими перекладинами; на верхней перекладине - белильная надпись: ИИЦ. Внизу – голгофский холм, обозначенный трапециевидной доской с «фестончатыми» краями. Фигура Христа, выполненная в человеческий рост, кажется очень крупной, массивной, а из-за укороченных пропорций – немного тяжеловатой. Именно в мощной пластике скульптуры наиболее ярко проявляется ее возрожденческий дух.

Над головой - круглый, наклонно поставленный нимб с профильной обводкой, какие встречаются на кватрочентистских иконах. Лик имеет явно «восточные» признаки – широкие скулы, узкие глаза и высокие дугообразные брови. Волосы гладко зачесаны над лбом, отдельные волнистые пряди спускаются на грудь. Конечности крупные – руки с большими кистями провисли, ноги чуть согнуты. Разведенные в стороны ступни кажутся особенно большими, правая немного приподнята. Мускулатура передается условно, но с достаточной убедительностью, «анатомической правильностью». Набедренник, обозначенный трехслойным рельефом, завязан петлей на левом бедре и спускается до половины икры. Плоские складки многослойного набедренника проработаны с большим мастерством. Ровная, гладкая резьба, с четкой передачей объемных, но несколько обобщенных и уплощенных форм, отмечена высоким профессионализмом. Плавные очертания, мягкая лепка и «разительная красота» объемов, по выражению Серебренникова, отражают «большое чувство пластики», присущее усольскому мастеру.

Чувствуется, что данная пластическая традиция имеет длительное развитие в европейском искусстве и сохраняется, очевидно, на протяжении всего

---

<sup>6</sup> Там же, с. 637.

<sup>7</sup> Инв. № ДС-186.

<sup>8</sup> *Серебренников Н.Н.* Пермская деревянная скульптура. Материалы предварительного изучения и опись. Издание художественной галереи Пермского гос. обл. музея. С картой и 60 иллюстрациями. Пермь, 1928. С. 63.

поствозрожденческого периода, вбирая в себя и древнерусскую одухотворенность, и западноевропейскую убедительность в «материальном» воплощении темы.

Назвать памятник местным достаточно сложно, так как к нему известен целый ряд аналогий, в первую очередь, такие же большие Распятия из московского Донского монастыря и Покровской церкви в Филях, где предположительно работали столяры и резчики, связанные с мастерской Посольского приказа. Во главе мастерской с 1683 года стоял Карп Золотарев, который был ведущим мастером нового художественного направления - нарышкинского барокко. Мастерская Посольского приказа выполняла работы в Кремле, в Китай-городе, трудилась по возведению иконостасов в Новодевичьем и Донском монастырях. Интересно, что в большом соборе Донского монастыря использовался запас дерева, заготовленный «резных дел мастером» старцем Ипполитом, одним из первых белорусских резчиков, прибывших в Москву<sup>9</sup>. Главой артели, воздвигавшей иконостасы в Донском монастыре и Филях, был Карп Золотарев – подтверждением тому является вырезанная на Распятии у ног Христа надпись: «Карп Золотарев»<sup>10</sup>. Распятие из Покровской церкви в Филях поражает масштабностью и качеством резьбы. Мощная фигура Христа свободно развернута на широком, крепко сбитом кресте. Несколько увеличены размеры головы и конечностей. Гладкие волосы обостряют объемную моделировку лика, восточную характерность черт. Распятие помещено в широкое орнаментальное обрамление и фланкировано живописными, вырезанными по силуэту фигурами предстоящих.

Все упомянутые Распятия – из Владимирской церкви Усоляя, из Покровской церкви в Филях, из Донского монастыря – близки по пропорциям и размерам, по объемной, «телесной» пластике, по отдельным деталям резьбы – например, по замечательно точно изображенным пальцам ног, где искусно вырезан каждый ноготь, или по широкому набедреннику, завязанному на левом бедре... В качестве общего для них протооригинала, по-видимому, можно рассматривать Распятие из Воскресенского собора Нового Иерусалима, имеющее, как считает А. В. Рындина, не западноевропейские, а восточнохристианские (греческие) корни<sup>11</sup>.

Первоначальное предположение Н. Н. Серебренникова, что усольское Распятие происходит из Пыскорского монастыря, теперь нуждается в уточнении. Возможно, что в Пыскорском монастыре работал резчик, получивший московскую выучку и ориентирующийся на монументальные Распятия московских церквей. Тем более не следует считать именно пермским происхождение так называемого “монголоидного” типа Христа, как это делал Н. Н. Серебренников<sup>12</sup>. Такой тип, скорее всего, возникает в контексте общих «натуралистических» тенденций в русской деревянной скульптуре, проявляющихся в разной степени на протяжении всего XVIII века.

---

<sup>9</sup> Михайлов Б. Б. Церковь Троицы в Останкине. М.- Козельск: Введенская Оптина пустынь, 1993. С. 30.

<sup>10</sup> Михайлов Б. Б. Храм в Филях. История прихода и храма Покрова Пресвятой Богородицы в Филях XVII-XX века. М., 2002. С. 76-78.

<sup>11</sup> Рындина А. В. Указ. соч., с. 234.

<sup>12</sup> Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь, 1967. С. 18.

Усольское Распятие, выделяясь высокими художественными достоинствами, стало, очевидно, тем образцом, на который ориентировались многие пермские мастера XVIII века.

В качестве поздней реминисценции этого памятника можно рассматривать Распятие конца XVIII века из часовни Покрова Богоматери. г. Усоля (начало XIX в.)<sup>13</sup>. Небольшая фигура Христа (высота 69 см), помещенная на массивном кресте, напоминает раннее усольское Распятие, хотя имеет и черты барочной стилистики: S-образно изогнутый торс, «клиновидный» лик, пышный, низко надетый набедренник со свободно свисающими складками наподобие наложенных друг на друга птичьих хвостов.

К данной иконографической традиции примыкают также Распятия с Поклонных крестов из с. Миндули и д. Амбор<sup>14</sup>. Это довольно большие двусторонние «часовенные» кресты с оборотами, украшенными живописными изображениями.

Поклонный крест из с. Миндули, посвященный св. Модесту, может быть датирован 1760-е годами. На обороте креста помещены живописные изображения иерусалимского патриарха Модеста, святых Георгия и Дмитрия. Если Георгий и Дмитрий – самые почитаемые на Руси святые раннехристианского времени, то изображения св. Модеста встречаются редко. Св. Модест считался на Руси, особенно на севере, защитником крестьянского скота от болезней<sup>15</sup>. Распятие в основных чертах калькирует упомянутые ранние памятники, но кажется слишком утонченным и измельченным. Только восьмиконечный крест остается мощным, массивным. У подножия – небольшая полукруглая голгофа из геометризованных камней, с отверстиями от утраченных «орудий страстей». Фигура Христа изображена строго фронтально; пропорции вытянуты; конечности укорочены. Крупная голова чуть-чуть наклонена вправо. Нимб небольшой, но толстый (около 10,5 см), с утраченным ныне лучистым сиянием, где прямые лучи чередуются с волнообразными. На нимбе – монограмма: WON. Лик круглый, но плоский, с тонкими, свисающими усами и узкой раздвоенной бородкой. Глазницы углублены. Небрежно свитые пряди волос, распущенные по плечам, вырезаны в одной плоскости с ликом. Живот обозначен неглубокой треугольной впадиной. Набедренник собран по центру складками, которые веерообразно расходятся к бедрам. Когда-то мощная, сложная пластика кажется здесь очень схематизированной.

«Часовенный» крест из д. Амбор рубежа XVIII-XIX века – также восьмиконечный, короткий, очень широкий и толстый (толщина 8,5 см). Края креста обведены сплошной рельефной каймой геометрического орнамента. Фигура Христа, развернутая строго фронтально, кажется непропорциональной: руки и бедра короткие, голова крупная. Нимб над головой утрачен (от него остались два крепежных шканта). Широкий лик имеет «восточные» признаки – низкий лоб, дугообразные брови, крупный горбатый нос. Гладкие волосы заканчиваются спиральными прядями,

---

<sup>13</sup> Инв. № ДС-184.

<sup>14</sup> Инв. № № ДС-156 и ДС-136.

<sup>15</sup> Смирнова Э. С. Живопись Древней Руси. Л, б/г. Кат. 57.

симметрично спущенными на грудь. На плоском торсе резко обозначены ребра и плоский живот. Полусогнутые ноги повернуты чуть вправо; стопы разведены в стороны. Набедренник запахнут крест-накрест и завязан на левом бедре пышным, «смятым» узлом, причем он выполнен из холста, пропитанного гипсом. Провинциализация «большой», торжественной формы ощутима и в пластике, и в живописи амборского креста. На обороте на светло-зеленом фоне помещены камерные, несколько дробные изображения Солнца, Луны и поясной фигуры св. Николая Чудотворца.

По сути, это одна из самых поздних провинциальных интерпретаций особого иконографического типа монументальных крестов, появившихся в московских храмах конца XVII – начала XVIII века.

*Н.Ф.Высоцкая*  
(Минск)

## **РОЛЬ БЕЛОРУСОВ В ИСКУССТВЕ МОСКОВСКОЙ РУСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА**

О вкладе белорусских мастеров в искусство Московской Руси неоднократно писали русские и белорусские исследователи XIX-XX вв.: Л.С.Абецдарский, Н.Н.Соболев, И.Э.Грабарь, И.Е.Забелин, А.П.Сапунов, Н.Н.Собко, С.В.Бессонов, М.А.Ильин, Д.В.Айналов и многие другие. Эта проблема была затронута и нами в трилогии по искусству Белоруссии XII-XVIII вв. (Мн., 1980-1984), многих публикациях и выступлениях.

Но в сущности, проблема востребованности белорусов в культуре Московской Руси до сих пор никем так и не раскрыта. В чем феномен взаимного интереса белорусских ремесленников и русских именитых заказчиков, который привел к созданию удивительных как по масштабу, так и по высокому художественному уровню исполнения, ансамблей в Москве и Подмоскovie? Более того, этот пласт русско-белорусской культуры настолько органически слит, что невозможно его рассматривать изолированно и отнести к искусству только одной или другой страны. И в то же время, искусство каждой из этих стран будет невероятно обеднено, если отказаться или не заметить эти значительные творения.

Разобраться в этом явлении, вероятно, предоставляется возможным, если вспомнить некоторые вехи в истории искусства Белоруссии. Своеобразие расположения Белоруссии на стыке Запада и Востока способствовало усвоению в ней на базе византийско-русских и местных традиций X-XIV вв. западноевропейской стилистики (романика, готика, ренессанс, барокко).

Политика крупных магнатов, некоронованных королей Великого княжества Литовского (XIV-XVI вв.) и Речи Посполитой (XVI-XVIII вв.), стремившихся не отстать от великолепных дворов Западной Европы, вылилась в очень быстрое впитывание стилистических новаций. Обладая экономической мощью, что вело к

политической независимости, они самолично финансировали создание светских и культовых сооружений с возлюбленных ими западноевропейских образцов.

Ярким примером в этом плане является строительство Николаем Сироткой Радзивиллом (ум. 1616) в Несвиже храма Божьего Тела (1598) – первой купольной барочной базилики на территории всей Восточной Европы.

Это привело к утверждению барокко в Белоруссии почти одновременно с Италией. Поэтому формирование раннего барокко в Белоруссии произошло в конце XVI – первой половине XVII в., зрелого – в середине-второй половине XVII в., а позднего в XVIII в.

Очень важным для нашей проблематики стал период раннего барокко. В нем еще присутствуют рецидивы готики и сильны традиции позднего Ренессанса (маньеризма), которые некоторые исследователи даже определяют как ренессансное барокко.

Именно в этот период произошло усвоение новых технических приемов, новых эстетических норм, как в католических, так и православных храмах. Это хорошо проявляется в ансамблях, отдельных памятниках скульптуры и резьбы в Несвиже, Будславе, Гродно, Кремьянице, Новогрудке, Гнезно, Волпе, Порплище, Новой Мыши. В этих этапных памятниках пластики Белоруссии XVII в. использованы флемованные дорожки, созданные на специальных флемовальных станах. В декор колонн, консолей включены горельефные головки ангелов, фрукты, цветы, орнаментальные мотивы из перлов (жемчуга), бусин, петушьих гребешков, кнорпеля.

Таким образом, именно в период раннего барокко, когда наблюдаются серьезные стилистические и орнаментальные перемены, была освоена сквозная фигурная резьба, что стало возможным при оснащенности белорусских резчиков большим набором новых инструментов.

Весьма знаменательно, что в следующий этап эволюции этого стиля – зрелое барокко середины – второй половины XVII века – произошло окончательное формирование и развитие его национального варианта. «Очищенный от католицизма» (определение Д.С.Лихачева) национальный вариант резьбы был в Московской Руси назван «белорусская резь сквозная» (определение И.Э.Габаря).

Полученные белорусскими резчиками крупные заказы от русской церкви и царского двора способствовали выполнению ими огромного числа ансамблей, которые принесли им славу и признание. Они создавали скульптуру, чинили рака, как, например, старец Ипполит, резец Микифор Редька. Выходцы из Белоруссии строили дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском (1667-1668), о котором Симеон Полоцкий (1629-1680), восхищаясь, писал: «осмой див сей дом имать бяше», выполняли под руководством сначала старца Арсения из Орши, а позже Клима Михайлова из Шклова иконостасы для монастырей Донского, Симонова, Ново-Иерусалимского, Валдайского-Иверского, Новодевичьего, церковей в Измайлове. В Новодевичьем монастыре (1683-1686) «с поспешанием и ночью» создали для собора огромный позолоченный иконостас с ажурной, объемной резьбой.

Для ее изготовления резчики из Белоруссии принесли сложный набор инструментов (23 названия, 150 видов) и «книги резного дела». Таким образом,

белорусские резчики коренным образом изменили бытовавшую до них в русском искусстве плоскую (фряжскую) резьбу на объемную сквозную (флемскую).

Белорусские мастера способствовали проникновению в русское искусство новых технических приемов, мотивов также и в резьбе по камню, что хорошо наблюдается в надвратном теремке в резиденции Крутицких митрополитов в Москве (1693-1694).

Переселившиеся из белорусских центров ценного дела – Шклова, Копыси, Мстиславля, Могилева – местные мастера-керамисты принесли новую технологию. Особенно велика их роль в утверждении на Руси богатого репертуара барочной орнаментики и введении полихромных изразцов. Игнат Максимов из Копыси, Степан Иванов Полубес из Мстиславля «со товарищи» возродили традицию декорирования фасадов церквей плитками, известную на территории Белоруссии еще в XII веке (Гродно).

На Руси большой объем и масштаб архитектурных сооружений потребовал от мастеров разработку пышного барочного орнамента, отражавшего вкусы своей эпохи. Используя крупный раппорт плоскостного рисунка итальянских ренессансных тканей, они создали новый мотив, названный в Москве «павлинье око», который декорирует фасады, барабаны Воскресенского собора в Новом Иерусалиме (1656-1685), церкви Григория Неокесарийского на Полянке (1668-1678), Покровского собора в Измайлове (1671-1679).

Немалая партия изразцов была поставлена белорусскими ценниками в Москву и Подмоскowie. Помимо нововведений в наружном декоре, белорусы превратили плоский изразец с румпой в объемные архитектурные детали. Это позволило им создавать керамические трехъярусные алтарные преграды. Например, в Воскресенском соборе в Новом Иерусалиме возведено семь таких преград. Новшества, введенные белорусскими мастерами во второй половине XVII века в Москве, по определению русского исследователя Ю.М.Овсянникова, «совершили переворот в старых представлениях и тем обогатили русское искусство».

Местный вариант барокко принесли золотых дел мастера. В 1656-1660 годах в белорусские города – Могилев, Шклов, Витебск, Полоцк, Борисов, Минск – неоднократно посылались из Руси доверенные люди, которым было поручено «сыскивать золотого и серебряного, и бронного дела мастеров и учеников и призывать к Москве на житье». Только весной 1660 г. из Витебска выехало 30 мастеров. Многие из этих ремесленников работали в Воскресенском Ново-Иерусалимском монастыре. После низложения патриарха Никона (1666) Алексей Михайлович потребовал от монастырских властей «золотарей и серебряников и резцов и иных мастеров, которые были и ныне есть в Воскресенском монастыре, переписать и выслать их с женами и детьми и со всеми их животы, дав им подводы, и мастеровым людям именную роспись прислать в Оружейную палату». Переведенные в Оружейную и Серебряную палаты более 50 выходцев из Белоруссии – резчики, чеканщики, мастера скани, сусального серебра, черневых и басменных изделий – работали по заказам царского двора и церкви. Они создавали кубки, ковши, блюда, оружие, чаши, кадила, ковчежцы, киоты, оклады икон. Многие из них за «беспрестанную работу» кроме кормовых были пожалованы царем Алексеем Михайловичем «амбургским, аглицким и кармазыновым

сукном». Работавшие во второй половине XVII века в Москве стекольных дел мастера, такие как Офонько Юдин из Копыси, Ивашко Самойлов из Шклова и многие другие, зеркальщики, гранильщики алмазов также внесли существенный вклад в русское искусство.

Важная роль принадлежала и живописцам. Выходцы из Белоруссии принесли в Московскую Русь новое понимание портрета, как памятника мемориального, надгробного. И создаваемый в форме крышки (верхней, боковых) гроба или надгробия, он прежде всего должен был в соответствии с сарматической идеологией представлять персону, во-первых, максимально узнаваемую (документально, паспортно данную), во-вторых, торжественно величественную, как в распространенном на Западе своеобразном портрете «grand» стиля «en pied». Таким примером может служить «Портрет Федора Алексеевича» 1685 г., написанный для усыпальницы русских царей – Архангельского собора.

В деятельности выходцев из Белоруссии второй половины XVII в. можно выделить несколько важных этапов. Первый – ранний – относится ко времени переезда ремесленников и печатников в Валдайский-Иверский монастырь, второй – самый яркий и новаторский – время покровительства патриарха Никона (низложен 1666, ум. 1686), и третий – служба у царя Алексея Михайловича в Оружейной палате, самом крупном центре культуры Московской Руси, где их насчитывалось не менее 150 персон.

Если вспомнить, что по архивным материалам нам известно работавших в Белоруссии в XVII веке 48 живописцев, 137 скульпторов, 665 золотых дел мастеров, то отток в Московскую Русь ремесленников был очень значительным. И связано это было с экономическим и политическим кризисом Речи Посполитой в период русско-польской войны (1654-1667), и усилением в Белоруссии насаждения униатства и католицизма. Спасаясь от этого и не имея серьезных заказов магнатов, белорусы в Москве нашли покровителей их таланта среди крупных представителей церкви и двора.

Особенная поддержка, понимание и серьезное финансирование новаций были у такой незаурядной, талантливой и масштабной личности, как патриарх Никон, с его стремлением к созданию «Третьего Рима» и объединению славянских народов и церквей, что наиболее ярко выразилось в создании Нового Иерусалима.

Амбициям патриарха удивительно соответствовал белорусский вариант барокко, который принесли ремесленники разных специальностей. Здесь, на Истре, создавались редкостно благоприятные условия для развития новых, революционных, масштабных открытий. Поэтому именно в Московской Руси в этот период мы видим невиданный взлет талантов белорусских мастеров. Более того, по сохранившимся в Москве и Подмосковье памятникам можно реконструировать развитие белорусского искусства вне Белоруссии.

После низвержения Никона, что привело к установлению строгого контроля церковного клира, виден возврат к старым традициям, как в работах русских, так и белорусских мастеров. Более того, русское влияние становится все более сильным. Белорусские ремесленники уходят от своих новаций в сторону русского традиционализма. Но барочная стилистика, несмотря на все вышесказанное, остается. Ее невозможно было искоренить. Тем более, что в Московской Руси ренессансная

функция барокко оказалась более сильной, чем в самой Белоруссии. Таким образом, теснейшие творческие контакты белорусских и русских мастеров во второй половине XVII века способствовали их взаимному обогащению и тому, что процесс обмирщения искусства шел одновременно, как на Руси, так и в Белоруссии. Если в конце XVI – первой половине XVII в. в передаче реалий, понимании стилистики белорусское искусство значительно опережало русские художественные центры, то во второй половине XVII в., благодаря крупным вливаниям западноевропейских достижений, которые шли и через представителей белорусской культуры, эти процессы стали развиваться синхронно в Московской Руси и Белоруссии.

*Н.В.Гаврилова, К.В.Федорова*  
(Саратов)

**ПРАОТЕЧЕСКО-ПРОРОЧЕСКИЙ И ДЕИСУСНЫЙ ЧИНЫ  
ИКОНОСТАСА XVII в. ИЗ СОБРАНИЯ  
САРАТОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ им.А.Н.РАДИЩЕВА.**

Настоящее сообщение посвящено **составу и порядку расположения** икон Праотеческо-Пророческого и Деисусного чинов иконостаса в деревянной церкви конца XVII века и того же иконостаса после его поновления 1877 года во вновь возведенном каменном храме.

I. Иконы поступили в Саратовский музей в 1969 году. Вывезены экспедицией ГТГ в 1965 из церкви Михаила Архангела и Божией Матери Владимирской села Тучкова Селивановского района Владимирской области. Руководитель экспедиции Розанова Н.В. При поступлении в Радищевский музей находились под записью и профилактическими заклеями. Реставрированы. Входили в состав экспозиции музея 1997 – 2000 годов. Представлены на сайте «Живопись России XV – начала XX вв. в экспозиции Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева», раздел «Икона XV – начала XX веков», по адресу [http:// www. sgu. ru / ogis / katalog /](http://www.sgu.ru/ogis/katalog/)

II. Первые сведения о церкви Михаила Архангела и Божией Матери Владимирской села Тучкова относятся к 1676 году. На месте первоначальной деревянной церкви в настоящее время стоит памятный камень. Буквально в нескольких метрах от него, на том же холме располагается каменный храм, заменивший деревянный. Каменная церковь была поставлена в 1875 году; холодный храм освятили в 1881 году (Владимирские епархиальные ведомости, 1881, № 19; Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии. 1897).

III. На оборотах икон сохранились рабочие надписи XVII и XIX веков. Первые содержат наименования образов и отметки о первоначальном месте данной доски в иконостасе. Вторые - о расположении икон в иконостасе каменного храма.

На обороте одной из икон имеется надпись о «исправлении» образов в 1877 году.

В целом можно сказать, что первоначально ряд иконостаса состоял из 17 икон, их расположение было традиционным. В каменном храме ряд иконостаса состоял из 15 икон, при этом особо почитаемые муромские святые заняли более близкое к центру место. При поновлении также был изменен размер икон. Восстановлен благодаря одной сохранившейся неопиленной доске.

*А.В.Гамлицкий*  
(Москва)

## **К ВОПРОСУ О ПУБЛИКАЦИИ БИБЛИИ ПИСКАТОРА В 1646 ГОДУ**

Настоящее сообщение посвящено одному из переизданий знаменитой в истории русского искусства 17 столетия Библии Пискатора. Этот сборник гравюр на Библейскую тематику публиковался не менее шести раз. Большая часть переизданий осуществлялась в амстердамской типографии семьи Висхеров, по-латыни именовавшими себя «Пискатор» (от голландского *Visscher* – рыбак).

Однако издание 1646 года занимает совершенно особое место в ряду публикаций Библии Пискатора. В издании имеется «стандартный» титульный лист на латинском языке (*Theatrum biblicum hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis ac neis expressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in bicem aditum per Nicolaum Iohannis Piscatorem. Amsterdam. Anno 1643*), где дата дана латинской нумерацией, тогда как в более поздний изданий нумерация арабская. Но возглавляет издание титульный лист на голландском языке: "*Den Grooten Figuer-Bibel dat is een afbeeldinghen Levendighe vertoonigh, van alle de voornaemste Historien, Leeringen en Ghelijckenissen der gantscher Heyliger Schrift, in schoone Copere Figueren by malkander vergadert en in order ghestelt. Verrijckt met Leersame verclaeringen over de selve Figueren, Midsgaders by-ghevoeghde Tijd-Rekeninghen, der ghedenkweerdige gheschiedenissen onder Joden Hyedenen Voorgevallen. Door J.P.S. t'Alcmaer. Gedruet by Symon Cornelisz inde Lange-straet, inde Vinder vande Druc-konst 1646*".

В отличие от амстердамских изданий семьи Висхеров, алкмарское снабжено наборным текстом на голландском языке, комментирующим каждую серию гравюр.

Судя по тексту титульного листа, данная публикация была осуществлена не в Амстердаме, а в городе Алкмаре издателем Симоном Корнелисом. Однако, никаких данных о таком издателе не существует. Зато инициалы «J.P.S.» находят расшифровку в текстовом комментарии издания 1646 года. Введение подписано Яном Филипсом Шабальи (*Jan Philips Schabaelie. 1592-1656*) – выдающимся гуманистом, деятелем Реформации. Очевидно, именно Шабальи был автором комментариев к сериям гравюр издания 1646 года, а также идейным вдохновителем самого издания. Материалы, полученные автором благодаря любезной помощи зарубежных коллег<sup>1</sup>, позволяют

---

<sup>1</sup> Автор считает приятным долгом выразить сердечную благодарность голландским ученым Питу Виссеру и Яну ван дер Вальсу, а также польскому исследователю Вальдемару Делуге, оказавшим неоценимую помощь в подготовке данной публикации.

полностью восстановить историю появления на свет этого своеобразного издания Библии Пискатора.

Ян Филип Шабальи приобрел у Класа Янса Висхера оттиски с принадлежащих тому досок. Также он привлек к делу других издателей, купив у них оттиски, но в основе проекта Шабальи все же находится Библия Пискатора. В результате, издание Шабальи явилось одним из самых обширных опусов на Библейскую тематику в истории христианского искусства. Оно насчитывает 656 гравюр. В «классической» Библии Пискатора – 489.

В иконографическом составе издания «Библии Шабальи» ярко воплотилась сложная идеологическая ситуация в Голландии XVII столетия. Шабальи был лидером одного из «диссидентских» направлений протестантизма – меннонитов. Последователи этого учения исповедовали духовную свободу и право личного общения с Богом, не ограниченное официальной церковью. Одним из глубоко интересующихся учением меннонитов был великий Рембрандт.

Шабальи воспринимал библейские гравюры как альтернативу дорогостоящей живописи и, как занятие для развлечения и размышления христиан. Задачу искусства Шабальи видел в том, чтобы из библейских гравюр и текстов верующие могли воспринять тонкости Образа Бога. Хотя Шабальи сам и не интересовался изобразительным искусством, он прекрасно сознавал его пользу, что было характерно для культуры Голландии XVII столетия.

Относительно иконографического состава издания 1646 года можно очень много говорить. Некоторые различия от изданий, увидевших свет в типографии Висхеров, были выявлены О.А. Белобровой в ее фундаментальной статье<sup>1</sup>. Но наблюдения автора свидетельствуют о гораздо более масштабных различиях в подборе гравюр в изданиях Пискаторов и Шабальи.

Единственный экземпляр издания Шабальи в России, известный нам, хранится в Государственном Русском Музее (Др/Гр 80). К сожалению, его состав не полон – всего 475 гравюр. Близкий по типу экземпляр, также имеющий типографский комментарий с подписью Шабальи находится в собрании Государственной Исторической Публичной Библиотеки<sup>2</sup>. Но он датирован 1650 годом, не имеет титульного листа на голландском языке, и обладает рядом различий в иконографическом составе с изданием Шабальи.

Суммируя наши наблюдения, можно сделать следующие выводы:

1. Ян Филип Шабальи приобрел у Класа Янса Висхера и других издателей оттиски с принадлежащих им гравированных досок, и сформировал собственный вариант иллюстрированного Священного Писания.

2. Титульный лист на голландском языке издания 1646 года является фальсификацией. В экземпляре ГРМ совершенно очевидна позднейшая правка доски в месте, где указана фамилия издателя. Такого же мнения придерживаются специалисты из национальной Библиотеки в Варшаве и Государственной Библиотеке в Амстердеме.

---

<sup>1</sup> Белоброва О.А. Библия Пискатора в собрании БАН.//Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР. 1985. Сборник статей. Л.,1987. С.197-217.

<sup>2</sup> ОРК ГПИБ "Издания Нидерландов XVII в." Сост. Степанова В.П. ч. 3, М.,1980, N 884.

3. Отсутствие любых данных о существовании алкмарского издателя Симона Корнелиса, наряду с вышесказанным, позволяет думать, что издание 1646 года было полностью осуществлено Яном Филипсом Шабальи. Сложные отношения с официальной кальвинистской церковью в Голландии секты меннонитов (духом учения которой пропитаны комментарии издания Шабальи) требовали «конспирации». Очевидно, Шабальи, избегая преследования (ответственность за издание нес не автор, а типограф), предпочел скрыться за именем несуществующего издателя.

4. Наличие экземпляра Библии Пискатора 1650 года в собрании ГПИБ, схожего с изданием 1646 года (текст и оформление комментариев идентичны), позволяет думать, что при публикации своей Библии Шабальи обратился к услугам Класа Янса Висхера – одного из крупнейших издателей Голландии того времени. Будучи практичным человеком, Висхер вполне мог использовать материалы Шабальи для собственного издания.

*Н.В.Герасименко*  
(Москва)

### **ГРЕЧЕСКИЕ ИКОНЫ XVII ВЕКА В СОБРАНИИ ЦАК МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ**

Московская Духовная Академия обладает значительным собранием церковных древностей. В ее стенах расположен Церковно-Археологический кабинет – музей, первоначально основанный в начале XIX века и воссозданный по благословию Святейшего Патриарха Алексия I в Троице-Сергиевой Лавре в 1950 году. Основу музея составляют дары патриарху Алексию I и различные пожертвования от известных православных иерархов и частных лиц. Особенную редкость для России представляет коллекция пост-византийской живописи, по числу и составу памятников уступающая лишь Эрмитажу и Историческому музею.

Собрание Церковно-Археологического кабинета включает около 40 греческих и балканских икон XV-XIX веков, а также произведения православных мастеров Восточного Средиземноморья. Особенное значение представляет икона второй половины XV века критской школы, влияние которой было определяющим для греческой иконописи. Имеется несколько икон XVI века. Большинство памятников составляют произведения, написанные греческими мастерами в Континентальной Греции, на Афоне, греческих островах в XVII-XVIII века. Дальнейшее развитие пост-византийского искусства, взаимодействие греческой живописи с искусством других православных регионов можно проследить на примере икон, исполненных на Балканах и в Восточном Средиземноморье. Состав собрания Церковно-Археологического кабинета позволяет представить развитие всей греческой иконописи после падения Константинополя.

## **ВНОВЬ ОТКРЫТАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ ВЛАХЕРНСКОЙ 1706г. ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ В МОСКВЕ**

В октябре 2003 г. исполнилось 350 лет со дня привоза в Россию чудотворного образа Божьей Матери Влахернской. До настоящего времени было известно три списка с этого образа, происходящие из Влахернской церкви села Кузьминки, Высоко-Петровского монастыря и Спасо-Влахернского монастыря села Деденева. Все эти иконы сохранились и известны нам еще по дореволюционным источникам. Упоминаний о других рельефных иконах Богоматери Влахернской не имеется. Примечательно, что появление пятой иконы Богоматери Влахернской произошло именно в юбилейный год, связанный с привезенной из Греции в Москву святыней, как бы в напоминание нам об этом образе.

Появившаяся в частном собрании в Москве икона сразу привлекла внимание своей необычностью и отличием от других сохранившихся образов. Она датирована 1706 г., т.е. представляет собой наиболее поздний из всех известных списков. Ее размеры – 48 x 36 x 3,5 см. По высоте она на 2 см выше других икон.

В выступающие над фоном нимбы Богоматери и Христа вмонтированы в воскомастику 70 частиц мощей, что придает ей значение грандиозного реликвария. Впрочем все остальные рельефные Влахернские иконы также являются реликвариями. Известно, что в состав восковой мастики кремлевской иконы входили частицы и пепел святых мощей.

На нижнем поле вновь обретенной иконы имеется надпись о мощах: «Венец же у сего образа преисполнен с(вя)тых мощей [много]численно в предстательство и [в засту]пление». Такая же надпись находится и на образе из Высоко-Петровского монастыря. Все поля и фон новооткрытой иконы также заполнены текстом краткого Сказания об этом образе. В надписи на нижнем поле приведены исторические сведения о привозе древней Влахернской иконы в Москву в 1653 г.

В отличие от остальных, имеющих полихромную раскраску, описываемый образ покрыт густым слоем золота кроме личного. По-видимому, эта позолота имитирует драгоценный золотой оклад на иконе из Успенского собора Кремля, о котором мы знаем по описи собора 1701 г. На этом окладе были смонтированы золотые пластины с текстом, вероятно излагавшим легенду об иконе.

По стилю резьбы и времени изготовления найденный образ Богоматери Влахернской ближе всего к иконе, происходящей из Спасо-Влахернского монастыря села Деденево, которая в настоящее время хранится в ЦМиАР. По образности ликов эта икона очень близка к воскомастичной иконе из ц. Влахернской Богоматери в Кузьминках, ориентируясь на древний оригинал.

Вновь открытая икона Богоматери Влахернской включает в себе много пока неразрешимых загадок. Неизвестен ее заказчик, место ее первоначального нахождения. Поскольку икона еще не раскрыта и нуждается в реставрации, не до конца

расшифрован пространный текст на ней. Можно лишь предполагать, основываясь на небывало большом количестве вмонтированных в нее святынь и сведениях о ее происхождении из Петербурга, что изготовление образа было связано с царским заказом, возможно, для одного из первых храмов новой столицы России.

*В.П.Голиков, Н.И.Комашко*  
(Москва)

## **ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

В середине XVII века в русском искусстве начался «переходный» период. Он привел к процессу трансформации иконописи на рубеже XVII - XVIII веков, что сопровождалось существенными изменениям иконографических, стилистических и колористических особенностей русской иконы.

Инициатором этих изменений была иконописная мастерская Оружейной палаты в Московском Кремле во главе с выдающимся изографом Симоном Ушаковым. В значительной степени эти изменения были также связаны и с европейскими влияниями.

Исторические, религиозные и художественные предпосылки, а также соответствующие особенности русской иконописи «переходного периода» начали изучать сравнительно давно. Однако технологические аспекты этого периода практически не исследовались на должном научном уровне, хотя, очевидно, что технологические факторы весьма существенно влияли на формирование художественного облика икон в этот период, а анализ корреляций между технологическими и художественными особенностями мог бы быть полезным для объективного и корректного представления о русской иконописи «переходного периода».

Это несоответствие между уровнем искусствоведческих и технологических знаний об иконописи этого периода было связано, прежде всего, с необходимостью проведения сложных, длительных и весьма дорогостоящих экспериментальных исследований икон «переходного периода». Поэтому в течение нескольких лет в рамках гранта РГНФ Центр исторических и традиционных технологий Института Наследия и Музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева, также Государственный Исторический музей проводили совместное комплексное экспериментальное исследование технологических аспектов русской иконы «переходного периода».

В каждой иконе были отобраны микропробы живописи из наиболее художественно значимых деталей. С помощью комплекса современных лабораторных методов в каждой микропробе были систематически изучены следующие технологические характеристики:

- стратиграфическая система авторской иконописи, т.е. набор, количество и последовательность грунтовочных, проклеивающих, красочных, лессировочных и покровных слоев;

- качественный и полуколичественный состав органических связующих, а также минеральных и органических пигментов или наполнителей в каждом слое авторской стратиграфической системы;

- наличие, а также тип последующих вмешательств - поновлений, реставраций, художественных корректировок.

В данной работе суммированы предварительные результаты технологического исследования около 10 икон этого периода. По технологическим особенностям изученные иконы можно было разделить на несколько групп, которые коррелируют с художественными стилями иконописи «переходного периода».

### **«Живоподобная» икона**

К этому художественному стилю относится основная часть икон, выполненных во второй половине XVII века.

Для икон этого стиля характерны следующие основные технологические особенности.

1. В значительной степени сохранились традиции «канонической» русской иконописи XIV-XVI веков:

- В качестве иконописной основы практически всегда применялось дерево.
- Использовался меловой левкас с глютиновым клеем в качестве связующего.

- В личном письме по-прежнему употреблялись классические подготовительные слои - санкирь и вохрение.

- В качестве органических связующих в санкире, вохрении и красочных слоях по-прежнему применялась желтковая темпера.

- Покровные лаки готовились преимущественно на основе масла (олифы).

2. Однако, в этих иконах появились и новые материалы и технологические приемы:

- Очень широко применялись органические хроматические материалы (баканы) в форме органических пигментов и цветных лаков в санкире, вохрении и красочных слоях. Баканы готовились на основе природных органических красителей растительного и животного происхождения.

- Стали широко применяться прозрачные лессировочные слои и декоративные покрытия на металлизированных деталях, изготовленные из баканов в форме цветных лаков. Такие «бакановые» слои позволяли получать изумительные оптические эффекты «сфумато» в деталях с этими лаками.

- В качестве подготовительных слоев под металлизированными деталями также начали применяться баканы в форме цветных протеиновых лаков, хотя оставались и классические варианты полимента.

- В личном письме и иконописи других деталей часто использовали очень тонкие, полихромные красочные и лессировочные слои, число которых может достигать до 5-10.

#### «Живописная икона»

К этому художественному стилю относятся иконы, выполненные в конце XVII – первой половине XVIII веков. В этих иконах уже очень четко, хотя и в разной степени, проявляются технологические черты различных типов европейской масляной живописи XVII – XVIII веков на светлых и темных грунтах.

Для икон этого стиля характерны следующие основные технологические особенности.

1. Применение как дерева, так и текстиля в качестве иконописной основы.
2. Использование масла в качестве основного органического связующего в красочных слоях, а иногда также и в грунте.
3. Очень широкое применение органических хроматических материалов (баканов) в форме органических пигментов и цветных лаков в красочных и лессировочных слоях.
4. Употребление смоляных покровных лаков вместо масляных лаков.
5. Наличие цветных грунтов в некоторых иконах.
6. Однако, в изученных иконах, написанных на темных грунтах, в темных деталях практически не использовались специфические темные прозрачные или полупрозрачные слои, как это было характерно для европейской масляной живописи этого времени на темных грунтах. Исключением является живописное личное письмо в тафтяной парсуне патриарха Никона, которое, возможно было написано европейским мастером.

Необходимо отметить, что очень широкое употребление баканов как в «живоподобных», так и в «живописных» иконах «переходного периода» в значительной степени предопределило их специфический колористический облик. В иконах этого периода многие сюжетные детали имеют совершенно особенные декоративные характеристики. В них цвета необычных оттенков красного и желтого цветов сочетаются очень значительной яркостью, высокой чистотой тона и прозрачностью.

*О.Д.Горшковоз*  
(Минск)

### **БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА XVII ВЕКА. К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИКЕ И ФОРМООБРАЗОВАНИИ**

В 1632 году митрополит Петр Могила объявляет о создании Могилевской (белорусской) православной епархии в Великом княжестве Литовском. В 1633 году только что вступивший на престол король Владислав IV, сын Сигизмунда III, подтвердил в так называемых «Греческих артикулах» создание 3 православных

епархий: Луцкой, Львовско-Перемышльской на Украине и Могилевской в Белоруссии. Каноническое существование белорусской церкви после нескольких десятилетий безвластия было восстановлено.

После подписания Брестской унии (1596) православная церковь осталась без высшей иерархии. Все великолитовские магнаты приняли католическую веру, которая давала право занимать государственные должности при королевском дворе. Поэтому православие стало «народной верой» с широким демократическим слоем верующих.

Исторические реалии Белоруссии XVII века (территории тогдашнего Великого княжества Литовского) позволяют нам интерпретировать икону, как сущностное проявление белорусской действительности того времени. Статистика количества белорусских православных приходов говорит о широкой социальной базе православной культуры. Конфессиональная выделенность православного населения провоцировала защиту и осознание ими своего вероисповедания. Необходимо учитывать особый характер православного благочестия XVII века. Храмы являлись местом собраний членов православных братств, ремесленников городских цехов, которые отдавали себя покровительству той или иной иконы. При этом следует говорить о достаточно высокой степени образованности православных братчиков, которые свои взгляды могли прописывать и проговаривать в издаваемой ими литературе.

В западноевропейских странах XVII век в целом характеризуется секуляризированным религиозным сознанием. В Великом княжестве Литовском того времени продолжает оставаться важной религиозная оценка общественно-политической жизни. Об этом пишет игумен Никон (Лысенко), исследуя православные братства на Украине и в Белоруссии. Православные братства объединяли православное население городов и стали «органом той православной соборности, для которой не существует никакого заранее предписанного канонического шаблона».

На 1640-1650-е годы приходится подъем художественной жизни белорусских городов и местечек. Об этом мы можем судить на основании большого количества подписных (датированных) иконописных произведений.

На XVII век трудно провести разграничение униатской и православной живописи, поскольку сама ситуация демократизации той и другой церковью порождала значительную архаизацию иконописной традиции. Художники брали за образец гравюры одних и тех же богослужебных, богословских и полемических изданий.

Истоки изменения византийской традиции белорусского иконописания следовало бы искать в тех изменениях иконографических схем, которые впервые отразило и представило книжное искусство. То есть, вернее было бы разбираться в стилистических новациях белорусской гравюры XVII века, образцы которой иконописцы повторяли в живописи.

Выдающимся памятником могилевской иконописи 1640-1650-х годов является икона Петра Евсеевича «Рождество Богоматери». В ней некогда происходившее историческое событие наполнено теми многозначительными этнографическими подробностями, которые не раз описывали исследователи иконы. Могилевский иконописец Петр Евсеевич видоизменил не совсем ему понятные на гравюрном

первообразце головные уборы, превратив их в хорошо известные ему намитки – женский головной убор рушникового типа белорусских горожанок и крестьянок.

Вероятнее всего, Петр Евсиевич пользовался гравюрным образцом западноевропейского художника, поскольку мантилья на голове женщины в Европе XVI-XVII веков была похожа на намитку, последняя оказалась легче для воспроизведения могилевскому мастеру. Таким образом, рассмотрение этнографических подробностей в иконе Петра Евсиевича дает гораздо более широкое поле для исследований, чем просто выводы о «реализме» изображения. В качестве образца могилевский мастер мог использовать гравюры немецкого художника Альбрехта Дюрера из серии «Жизнь Марии» (1501-1511).

Белорусская икона «Рождество Богородицы» разграничивает два смысла – исторический и трансцендентный, но первый существует за счет второго, и кроме всего прочего, сакральное как бы санкционирует появление исторического, освящает его, пронизывая его своими священными эманациями.

Икона «Преображение» 1648 года имеет иконографическую основу в гравюре богослужебной книги «Трефологион», изданной в Кутеинском монастыре около Орши в 1647 г. Икона в резном обрамлении, имитирующем драгоценные камни и орнаментальные накладки. Совмещение исторического и трансцендентного смыслов, так же как и в предыдущих произведениях XVII в. может быть прочитано в «арочном» вертикальном «восхождении». Белорусская икона, подчиняя свое изображение единству и последовательности исторического повествования, показывает апостолов молящимися, а не падающими как в византийско-русской иконографии. При этом присутствие учеников в сцене Преображения объясняется в историческо-событийном порядке. Ученики показаны идущими вместе с Учителем на гору и с горы. Историческая повествовательность заставляет художника переосмыслить символ изображения горнего возвышения. Это не условные горки-лещадки, а холмистое возвышение с зеленым покрытием, алыми и голубыми цветами. Фаворский свет в иконе подчеркнут символическими лучами, острые концы которых расходятся по склону горы, и лучистой мандорлой Христа. Характер изображения лучей Фаворского сияния близок стилистике готического западноевропейского искусства. Трансцендентная компонента изображения сконцентрирована в золотом резном фоне иконы. Его можно трактовать как свет в верхней части иконной плоскости.

Годом позже, в 1649 году малоритским мастером была написана икона «Покров Богоматери». Она следует ростово-суздальской иконографической схеме изображения этого праздника. Третье произведение малоритского мастера – икона «Успение» 1650 г. имеет иконографическую основу в гравюре «Трефологиона» 1647 г.

Все иконы малоритского мастера имеют разъяснительные подписи своих сюжетов и дату исполнения. Орнаментальная форма букв надписи также была изображением. Но малоритский мастер информативные надписи заключает в предложения и выносит их за пределы изображения, как бы зрительно отделяя слово и изобразительный знак. Византийское понимание иконы как «богословия в красках» переходит в пределы западноевропейского понимания иконной живописи как «библии для неграмотных». Это важное отличие, которое начинает свидетельствовать о

процессе десакрализации иконного изображения на латинский (западный) манер в белорусском иконописании.

К середине XVII века получают распространение житийные иконы, то есть изображения святых со сценами их жития. Например, икона Параскевы Пятницы 1659 г. из собрания Национального художественного музея Беларуси. Святая представлена с семью клеймами ее мученического жития. В этих клеймах показано ее обнаженное тело, а в виде ее палача – польский шляхтич в характерной одежде и с чубом на голове.

К середине XVII века проявилась еще одна тенденция освоения византийского наследия. Ее можно назвать стилизаторской, в отличие от архаизирующей, которую представляют иконы малоритского мастера и Петра Евсиевича. В отличие от глубинного, несколько упрощенного следования византийской традиции архаического направления, стилизаторская тенденция носит утонченно-эстетический характер. Она как бы подчеркивает, концентрирует всю сумму художественно-эстетических достижений византийского иконописания, но без должного содержательно-смыслового углубления его изобразительного языка.

Примером стилизации византийского художественного наследия является икона «Богородица Одигитрия Барколабовская». Она датирована годом ее чудесного явления в православном женском Барколабовском монастыре под Могилевом в 1659 г. В 1659 г. «князь русский» Пожарский возвращался из Польши, тайно везя с собой образ Богородицы. Когда военный отряд князя проходил мимо монастыря, «образ стал нерухома», то есть кони не могли сдвинуться с места, и никакие усилия людей не могли заставить кавалькаду продолжить путь. Пожарский понял, что «Богородица желает» остаться в монастыре, и передал икону игуменье Барколабовской обители.

В композиционном, цветовом строе барколабовского шедевра повторено все то, что составляет неповторимую красоту византийской иконы. Певучая пластичная линия абрисов фигур, гармонично стремящаяся к овалу, выразительность жестов, цветность, будто бы излучающая свет. В разделке одежд Младенца Христа использовался традиционный византийский ассист, мелкие золотые линии, покрывающие мерцающим светом живописную поверхность гиматия. Золотой фон иконы украшен резным орнаментом. Не византийскими являются лики Христа и Богородицы. Их лица очень живые, персонифицированные, заставляющие вспомнить этнических белорусов и украинцев с характерными длинными носами и тяжелыми веками глаз. На Младенце Христе рубашка-хитон с отложным воротничком, который был характерен для национальной белорусской одежды. Художник использовал византийскую традицию как некий декоративный прием, заставляющий вспомнить древнюю иконную манеру. В основе же своей, он уже по-другому, не иконно понимает масштабы и пропорции, объемные и пространственные взаимоотношения изобразительной формы. Скорее всего, это был мастер, имеющий европейскую художественную подготовку, владеющий всеми приемами светотеневой и перспективной живописи.

Во второй половине XVII века белорусская иконопись пошла по пути архаизации иконного образа. В этом отношении мы могли бы обратиться к двум иконам «Сошествие во ад» из села Лахва Брестской области и из Гомельской области. В них повторяются старые иконографические схемы, но сюжеты переднего плана, как

правило, включающие бытовые сцены, имеют тенденцию перехода на второй план, предполагая занимать не подчиненное, а доминирующее положение на иконной плоскости.

С начала XVIII века белорусское иконописание получит выраженные конфессиональные отличия, влекущие за собой понятные изменения формы и содержания.

*А.И.Григоров*  
(Москва)

### **БОЯРЕ ОВИНЫ И ОБИТЕЛЬ ПРЕПОДОБНОГО ПАИСИЯ ГАЛИЧСКОГО. ОБРАЗ «БОГОМАТЕРЬ ОВИНОВСКАЯ»**

1. К вопросу о времени основания Никольского монастыря (как до постройки в нем в конце XIV в. Успенского храма назывался Успенский Паисиев Галичский монастырь): Согласно житиям прп. Паисия Галичского, время основания обители неизвестно, утверждается лишь, что Успенский храм построен в нем «в годы державы Великого Князя Дмитрия Иоанновича (т.е., до 1389г.) Но в Новгородском летописце (т.н. «Мышкинское издание») и 1 Новгородской летописи за 1340 год есть упоминание о постройке неким Обакуном-новгородцем церкви Николы на Кешме. Автором «Указателей к Новгородским летописям» эта церковь относится к пригородным Новгородским, но это – ошибка, ибо в пригородах Новгорода речки Кешмы не было и нет, но она была и есть в городе Галиче. Согласно моей реконструкции родословной бояр Овиных, Обакуном звали деда боярина, посадника Ивана Богдановича, ходившего в 1398г. во главе особой рати на Галич во время борьбы Новгорода с Москвой за свои Двинские и Заволочские земли. Иван Богданович, вероятно, и является «житийным» благотворителем обители, вкладчиком чудотворной Богородичной иконы. Т.о., возможно, что Никольская церковь в 1340г. – это начало истории Паисиева Успенского Галичского монастыря.

2. К вопросу о сюжете чудотворной Овиновской иконы. В общедоступной литературе (Снеессорева, Бухарев, Справочники Московской Патриархии и т.д.) утверждается, что «Богоматерь Овиновская» – икона Успения (явл. 1425г.).

В то же время сохранившаяся хромофотография 1883г., равным образом как и фрагмент иконы «Преп. Паисий Галичский», представляют из себя икону «Богоматерь с Младенцем», несколько напоминающую «Моденскую». Также в Справочниках Патриархии приводится изображение Успенской иконы, которая называется «Богоматерь Овиновская».

На основании рукописного «Сказания об образе Богоматери Овиновския иже явися во граде Галиче...», Жития Преп. Паисия Галичского чудотворца, где имеется описание сюжета чудотворной иконы, и Рукописного сборника XVIII в. «Солнце Пресветлое» (т.н. сборника Ф.С.Моховикова), в котором также имеется раздел про чудотворную Успенскую Галичскую икону (тогда еще не называвшуюся Овиновской), а также на основании известного года смерти Ивана Богдановича (Овина) – 1419-го, я утверждаю, что первоначальной иконой, в честь которой был построен Успенский храм

и переименован Никольский Галичский монастырь, была Овиновская «Богоматерь с Младенцем».

Косвенным подтверждением этого служит и то, что в описании имущества и святынь Успенского Паисиева Галичского монастыря как 1628, так и 1757г., не значится Успенских икон (что невероятно, если Овиновская – Успенская икона). В то время как в иконостасе Галичского Преображенского собора Успенская икона перечисляется

3. «Богоматерь с Младенцем» (Овиновская) – различные каноны написания. С «Богоматери Овиновской» писались списки с несколько «расширенным» или измененным сюжетом, вероятно, в следующей хронологической последовательности:

1. Икона «Преп. Паисий Галичский», ранее других, вероятно, в Галиче, имеющая в своем составе полноростовую «Богоматерь Овиновскую».

2. Полноростовая икона «Богоматерь Овиновская», вероятно, «Троицкого» письма, имеющая в своем составе схематичное изображение Троице-Сергиева монастыря и, в левом верхнем углу, – изображение Спасителя на небесах.

3. Поясная «Богоматерь Овиновская» и поясная поворотная, вероятно, позднейшего написания (в составе «Древа Богородичных икон»).

4. Икона «Успение Богоматери» (Овиновская?), вероятно:

а). либо являлась второй храмовой иконой Успенского Паисиева Галичского м-ря.

б) либо вообще в «московских» источниках произошла ошибка, и в какой-то момент в конце XIX – начале XX века вторая храмовая икона «Овиновского» храма также стала называться «Овиновской», а после в богословских справочниках заняла место утраченной и забытой «Богоматери с Младенцем» (Овиновской).

6. Перспектива дальнейшего исследования вопроса. Уточнить некоторые моменты последнего столетия истории «Богоматери Овиновской» и канон ее изображения, возможно, удастся в случае нахождения в архивах Типографии Троице-Сергиевой Лавры т.н. Цензурного разрешения на печать хромофотографии в 1883г., либо фото со старых изображений «Богоматери Овиновской» в фондах фотоархива ВХНРЦ им.И.Э.Грбаря.

7. Перспектива написания иконы «Богоматерь с Младенцем» (Овиновская) взамен утраченных. Поскольку Успенский Паисиев Галичский монастырь ныне возрождается, но не имеет в иконостасе Успенского храма изображения своей главной святыни – иконы «Богоматерь Овиновская», заслуживает рассмотрения вопрос о повторном написании иконы. Опираясь на имеющиеся фото, хромофотографию, напечатанную в Типографии Троице Сергиевой Лавры в 1883г., и определенные цвета иконы «Богоматерь с Младенцем» Овиновская (в составе сохранившейся в Галичском Преображенском кафедральном соборе иконы «Преподобный Паисий Галичский»), канонически допустимо восстановление (повторное написание) иконы «Богоматерь с Младенцем» (Овиновская).

**КОРРЕКТУРНЫЕ ОТТИСКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К КНИГЕ  
А. ШХОНЕБЕКА «ИСТОРИЯ О ОРДИНАХ ИЛИ ЧИНАХ ВОИНСКИХ»**

Книги гражданской печати, изданные при Петре I, в основном, были переводными и имели научно-практический характер. Издавалась военно-инженерная литература, пособия по математическим наукам, архитектуре и т.д. Среди них выделяется книга по так называемым «дворянским наукам» – «История о ординах или чинах воинских»<sup>1</sup>. В ней собраны сведения о рыцарских и кавалерских орденах средневековой и новой Европы. Соответствующие разделы проиллюстрированы гравюрами, на которых изображены представители орденов, гербы и девизы. В книге помещены два фронтисписа, в содержании которых отражена победа христианской религии над мусульманской.

Автором текста и создателем иллюстраций был голландский гравёр и издатель Адриан Шхонебек (1661 – 1705). А.Шхонебек познакомился с Петром I, когда тот находился в Амстердаме в составе Великого посольства. В мае 1698 г. гравёр поступил на русскую службу. В Москве А. Шхонебек возглавлял Гравировальную мастерскую при Оружейной палате.

Первый вариант «Истории о ординах или чинах воинских» был издан в Амстердаме А. Шхонебеком в 1697 г. на голландском языке и состояла из двух частей<sup>2</sup>. В 1699 г. она была переиздана на французском языке (издатели Н.Desbordes, P.Sceperus, P.Brunel)<sup>3</sup>. Тексту книги автор предпослал посвящение Петру I. Работа над русским вариантом книги началась в 1708 г. Перевод сделал переводчик Посольского приказа Борис Волков. Была переведена и издана только первая часть книги. Над изданием книги трудились два учреждения: Московский Печатный двор и Оружейная палата. На Печатном дворе набирался текст, а иллюстрации гравировались в Оружейной палате.

Для книги были награвированы сорок две иллюстрации, в т.ч. два фронтисписа (из первой и второй части голландских изданий). Иллюстрации выполнены офортом и представляют собой точные копии голландских изданий. По документам известно, что над ними работал мастер-гравёр Ян Бликлант. Вероятно, в перегравировке иллюстраций принимал участие кто-то из учеников Гравировальной мастерской, т.к. в

---

<sup>1</sup> История о ординах или чинах воинских паче же кавалерских обдержажая уставления поведения и практику, принципалных действ, и великомагистерских, со оружием, и их фигурами. Автора Адриана Шхонбека. Часть Первая. Переведена с французского языка на российский. И напечатана повелением царского величества в типографии московской лета Господня 1710го в месяце августе..- Москва, 1710.- 509 С.: 42 илл.

<sup>2</sup> Historie van alle ridderlyke en Krygs-orders; behelzende haar instellingen, plegelykheden, gebruyken, voornaamste daden en levens der Meesters; nevens desselfs Dragen, Wapens en zinteekehen. In't koper gesneden door Adriaan Schoonebeek. D. 1-2. Amsterdam by Adr. Schoonebeek. 1697.

<sup>3</sup> Historie de tous les orders militaires ou de chevalerie, contenant leurs institutions, leurs ceremonies, leurs pratiques, leurs principals actions et les vies des grands-maitres, avec leurs vetemens, leurs armes devises, gravees en cuivre par Adrien Schoonebeek. P. 1-2. Amsterdam, ches H.Desbordes, P.Brunel. 1699.

них отчетливо видны два типа: иллюстрации, максимально повторяющие оригинал, сделанные легко и изящно, и награвированные более грубо.

В отделе иконографии Российской государственной библиотеки по искусству хранятся 29 иллюстраций к книге «История о ординах или чинах воинских» (Гр 12164 – 12191). Иллюстрации представляют собой корректурные оттиски, подписи к ним сделаны от руки. Оттиски сделаны на отдельных листах, максимальный размер листа – 20 x 12 см. Рукописные тексты двух видов: русский текст латинских подписей и девизов на изображениях, написанный коричневыми чернилами, и правка его, сделанная красными чернилами. На большинстве листов стоит монограмма «С П», сделанная также красными чернилами. На некоторых листах сохранились следы красных сургучных печатей. Почти все листы пронумерованы. Порядок нумерации совпадает с порядком расположения иллюстраций в тексте. Гравюры помещены в современные двойные паспарту. На гравюрах и на паспарту проставлены штамп букинистического магазина - «М-45» и цена – «3-50». Листы занесены в инвентарную книгу библиотеки в 1971 г.

Вероятно, раньше эти гравюры находились в составе так называемой «кавычной книги». Монограмму «С П» можно прочесть как «справил» - обычная формула подписи «корректора» того времени. Такая монограмма присутствует во многих кавычных книгах петровского времени, изданных на Московском Печатном дворе. Однако подобным образом отредактированных иллюстраций не встречается.

Редакционная правка сводится к грамматическому исправлению текстов и к уточнению перевода. Например: «Творение (испр. на «Поставленіе») Кавалеровъ Констянти(н)ски(х)», «Кавалеръ (испр. на «Кавалеры») Ордина Өриского (испр. на «Өризского»), «Кавалеръ Свтаго Блазиуса (испр. на «Власіа»). Вероятно, эта правка не была окончательной, т. к. в опубликованном варианте написание отдельных слов в подписях под иллюстрациями еще раз было изменено (в основном, это касается сочетания «и» и «і»). Известно, что текст перевода книги (не иллюстраций) исправлялся после её напечатания. В ряде экземпляров страницы с неверным переводом разрезались снизу. (Например, в РГБ хранится 6 экземпляров книги, из которых 5 с неверным переводом и только один исправленный).

Таким образом, можно предположить, что в Гравировальной мастерской Оружейной палаты гравировались сначала только картинки без подписей. Подписи переводились переводчиком и вписывались в отведенные для них места на гравюре. Также как и текст книги, подписи под иллюстрациями редактировались и только после этого они могли быть награвированы. Вероятно, переводились и редактировались подписи на Московском Печатном дворе – там, где шла работа над текстом книги.

**ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ ФРАГМЕНТЫ В «ОГОРОДКЕ»  
АНТОНИЯ РАДИВИЛОВСКОГО**

Мы предлагаем обратиться к несколько неожиданной теме – фрагментам, содержащим указания на древнеегипетские памятники и иероглифы, из сборника проповедей Антония Радивиловского, опубликованного в Киеве, в типографии Киево-Печерской лавры, в 1676 г. «Огородок Марии Богородицы» – замечательный памятник духовной культуры своего времени, в котором нашли место многие удивительные вещи, словно вновь получившие возможность процвести в саду духовных символов, поднесенных Богоматери. Это интереснейший источник, позволяющий специалисту по культуре второй половины XVII – XVIII в. проследить особенности интерпретации новых сюжетов и тем, активно входивших в литературу и искусство того периода.

Выбор древнеегипетских фрагментов в данном случае не является пристрастием к обнаружению диковин – он обусловлен своей необходимостью. В нескольких работах, посвященных проявлению эмблематики в духовной культуре предпетровской и раннепетровской эпохи, мы уже обращались к сборникам проповедей Антония Радивиловского. И «Огородок», и «Венец Христов» (1688) демонстрируют активное и творческое обращение автора к традициям западноевропейской духовной эмблематы. Православный проповедник не только включает в свои проповеди эмблемы и аллегории, известные ему по западным источникам, но и – это важно подчеркнуть – переводит их в новую для них сферу православного богословия. Особенности такого перевода нуждаются в специальном углубленном изучении.

Обращение к памятникам Древнего Египта такого автора, как Антоний Радивиловский, может указывать не столько на увлечение опытного проповедника экзотическими предметами, позволяющими наилучшим образом удержать внимание слушателя, сколько на безусловное знакомство с основами общеевропейской эмблематики. Основа здесь должна означать достаточно прочное знание, поскольку фундаментом европейской эмблематики, в XVI – XVII столетиях распространившейся практически на все сферы науки и искусства, явилась именно иероглифика. Отправным пунктом возникновения и дальнейшего развития эмблематики стал привоз в Италию в конце XV в. «Иероглифики» Горapolлона. Трактат, созданный в IV – V вв., предлагал истолкование «священного языка» древнеегипетских жрецов, уже до своей публикации в Венеции в 1505 г. он получил широкое хождение в списках и отражение в памятниках культуры. Европейские авторы книг эмблем неизменно ссылались на «Иероглифику» как на один из фундаментальных источников своего опуса. Следует особо отметить, что в духовной и морально-назидательной эмблематике первым фундаментальным источником всегда являлась Библия, однако это отнюдь не отменяло параллельное использование «Иероглифики».

Мы не можем говорить о том, что Антоний Радивиловский располагал экземпляром «Иероглифики» Горapolлона. Скорее всего, он этой книги не имел.

Однако на полях «Огородка» имеется ссылка на «Иероглифику» Пиерия – автора XVI в., создавшего текст, по-своему продолжающий традиции того столетия, направленные, с одной стороны, на то, чтобы прочесть древние иероглифы, с другой – сообщить эмблематике углубленное развитие. Подчеркнем, что «Иероглифика» и все последовавшие за ней описания предлагали прочтение именно священных иероглифов, обращенных к высшим категориям, и это представлялось авторам «Эмблематик» (да и не только им) особенно важным, поскольку одна из главных функций эмблемы, и в первую очередь духовной, – изображение посредством общепонятных лаконичных знаков-символов неизобразимых высших понятий.

Обратимся к текстам Антония Радивиловского. Мы, конечно, не найдем у него упоминаний о Древнем Египте на каждой странице книги – их нужно обнаруживать специально. Примечательно, что один из самых ярких и буквально красочных фрагментов присутствует в проповеди на праздник Святой Троицы («Огородок», с. РНГ). Приведем цитату: «Египтяне... на познание единого Бога... мазали человека... из которого оуст выходило яйцо, одеяние было небесной краски претканое золотом, в одной руке скипетр, в другой пояс, албо циркул. Образ человеческий значил ласкавость... яйцо... сотворение света...скипетр был знаком причины единой наивысшей... циркул значил вечность... Выражает в том Троицу Святую...верою, надеєю, и любовью едино есмы...» Следует отметить, что проповедники того времени были весьма заняты растолкованием слушателю сущности и предвечности Троицы. Это хорошо прослеживается по текстам Иоанникия Галатовского, Антония Радивиловского, свт. Димитрия Ростовского. Святая Троица присутствует вечно, до воплощения Христа. Подтверждением тому служат в первую очередь цитаты из Библии, но неудивительно, что в поисках примеров для выражения Святой Троицы авторы обращаются к древним эпохам, ища и находя символические отражения необходимого. «Боги поганские» (древние идола) могут явиться вмещением бесов, притом они могут свидетельствовать, например, о грядущем Боговоплощении. Помимо этого, образы древних богов, которых «до подобенства человеческого бытия разумели», способны отразить высшую истину, как в данном случае у Антония Радивиловского древнеегипетское божество выражает Создателя, а его атрибуты указывают на Святую Троицу. Очевидно, Антоний Радивилковский мог использовать при этом трактаты западноевропейских авторов, однако, как и в большинстве других случаев, он их не указывает – на полях этого текста нет ни одной ссылки.

Обратим внимание также на «Слово второе на Успение Пресвятой Богородицы». Здесь мы найдем ссылку на Кассиодора, сопровождающую великолепный фрагмент о «дочерях египетских», украшенных «гривнами» с драгоценными камнями, несущими резные иероглифы – «фегуры» («Огородок», с. ТНС). В интерпретации проповедника, все эти драгоценности, покрытые знаками, несущими необходимый смысл – прославление добродетелей – подносятся образу Марии. У Антония Радивиловского неоднократно встречается и сам термин «иероглификон». Особенно замечательный пример опубликован в монографии М.Марковского (Киев, 1894) – это «Слово на погреб... отца Варнавы Лебедевича игумена Межигорского», где умерший сравнивается с драгоценным перстнем и изображается перстень с камнем, украшенным

резными «иероглификами», как это принято у «старожитных» - древних. Иероглифы здесь также представляют символы добродетелей.

В заключение отметим, что интерес к древнеегипетским древностям в допетровской и раннепетровской России отмечен не только текстами Антония Радивиловского. Есть сведения о том, что при царе Алексее Михайловиче был специально и секретно получен иероглифический текст с древнеегипетского обелиска в Риме. У профессора И.А.Шляпкина в его монографии о свт. Димитрии Ростовском указана книга, от которой сохранилось только название: «Сфинкс тайносказатель, или упражнение иероглифическое о мумиях», «Афанасия Клувера Иисуита», в переводе с латинского 1679 г., с предисловием и послесловием Иоанникия и Софрония Лихудов. Таким образом, обращение к древнеегипетским памятникам в России второй половины XVII в. имеет свою историю, до конца еще не изученную.

*В.В.Игошев*  
(Москва)

## **КАДИЛА XVII в. РАБОТЫ КОСТРОМСКИХ СЕРЕБРЯНИКОВ**

Впервые отдельные серебряные кадила костромской работы XVII в. были опубликованы в работах М.М. Постниковой-Лосевой. Однако нами более глубоко рассматриваются все сохранившееся до нашего времени костромские серебряные кадила XVII в., которые можно разделить на два типа. Первый тип – это кадила в виде шарообразных предметов с невысокой луковичной кровлей, они сходны как с шатровыми новгородскими, так и с шарообразными ярославскими предметами, но в тоже время имеют и существенные отличия от своих прототипов. Костромские памятники являются, скорее всего, промежуточным звеном между новгородским и ярославским типом.

Это кадило 1658 г. из костромского Богоявленского монастыря (ГММК-мр3350), кадило 1665 г. (ГММК-мр3347) – вклад Никифора Гожева «своим серебром и мастерством» в костромскую церковь Николая чудотворца Ратного и кадило 1674 г. из церкви Воскресения на Дебре (ГИМ-6203). Кровля и чаша кадил декорированы выпуклыми ложками, где гладкие ложки чередуются с ложками украшенными чеканным или резным растительным орнаментом. Поддон изделий в виде конуса богато украшен чеканным концентрическим орнаментом или ложками.

Яркими особенностями данных костромских кадил XVII в. являются луковичные главки, украшенные концентрическим геометрическим узором, напоминающими главку, выполненную в технике скани.

Очень необычны также узкие узорчатые ложки, декорирующие верхнюю часть кровли предметов. Как правило, на этих узких ложках в верхней части кровли (чуть ниже главки) сделаны узкие прорезы для дыма разнообразного и сложного профиля — прямоугольники, круги, сердечки. Главки кадил увенчаны восьмиконечными крестами.

Встречается еще один тип серебряных костромских кадил XVII в., сделанных в виде высоких шатров. К таким предметам можно отнести кадило 1641 г. (ГММК), вклад окольного Михаила Михайловича Салтыкова в соборную ризницу Костромского Богоявленского монастыря, и кадило 1676 г. (ГММК-мр3354) – вклад в Богоявленский монастырь г. Костромы Максима Васильевича Шаровникова.

Такие костромские кадила своей формой особенно близки храмовой архитектуре малых форм: царским и патриаршим местам, на престольным сеням и в то же время сходны с сербскими кадилами XVI в., на что впервые обратила внимание М.М.Постникова-Лосева. В статье, где упоминаются эти памятники, автор допускает, что костромские кадила 1641 и 1676 гг. могли быть выполнены приезжими мастерами «считаясь со вкусами русских заказчиков».

Однако по нашему мнению данные высокохудожественные произведения являются работой русских, а точнее, костромских мастеров. При сравнении сербских и костромских кадил можно видеть много схожего, прежде всего в построении общей формы предмета. Однако форма костромских кадил более стройная, изящная по пропорциям и выполнена на более высоком техническом уровне, чем сербские изделия.

Высокие кровли таких кадил с конусообразными завершениями состоят из узких ажурных орнаментальных и выпуклых пластин, увенчанных крином или херувимом. Высокие шатры костромских серебряных кадил, состоящие из орнаментальных полуколонок, своей конструкцией схожи с деревянным резным шатром «сидения» XVII в. патриарха Никона из ярославского храма Николы Мокрого.

В отличие от ярославских и московских изделий, у костромских и новгородских кадил отсутствует яблоко, крепящееся между поддоном и корпусом изделия. Заметно различаются в костромских, новгородских, ярославских и московских изделиях такая деталь как коптильник. Если в новгородских и ярославских предметах форма этой детали была круглая и полусферическая с гравированным или чеканным узором, часто в виде цветочной розетки, то в костромских кадилах 1665 г., 1674 г., 1676 г., 1641 г. коптильник напоминал квадратную в плане, пирамидальную граненную кровлю, характерную для деревянных древнерусских теремов. Ее можно видеть, например, на чертежах и гравюрах с изображением дворца в Коломенском (1667-1681 гг.). Такие архитектурные детали, как правило, были созданы под влиянием церковного зодчества «выработавшего в русском искусстве совершенно особые приемы постройки зданий более красивых и замысловатых, чем обычное крестьянское жилье».

В отличие от новгородских и ярославских коптильников, сделанных в виде чашечки, костромской был ажурный, в виде четырехгранного шатра, с красивым шлемовидным силуэтом. Его форма встречалась почти на всех костромских кадилах XVII в.: 1641 г. (ГММК); 1665 г. (ГММК-3347); 1674 г. (ГИМ-6203); 1676 г. (ГММК). На московских кадилах, отражавших формы раннемосковской архитектуры, коптильник был, как правило, квадратный в плане и пирамидальный, с рядами кокошников.

Ажурный декор костромских предметов как бы соткан из плотных и переплетающихся элементов ремневидного растительного орнамента, несомненно, имеющего новгородские истоки. Новгородская «плетенка» с прорезным фоном

украшает коптильники и высокую кровлю в виде шатров костромских кадил. Тип такого узора можно видеть также в ажурной резьбе деревянных иконостасов и на предметах малой архитектуры XVI-XVII вв., встречающихся в костромских, новгородских и ярославских храмах. Такой узор был широко распространен не только на серебряной церковной утвари и в резном дереве, но и в каменной резьбе, оловянном литье, миниатюрах этого времени и др. Схожие переплетающиеся сдвоенные стебли трав, красивые плетеные узлы, фантастические цветы встречаются как на шатровых костромских кадилах, так и на резных деревянных царских воротах и белокаменной резьбе ворот середины XVII в. в костромской церкви Воскресения на Дебре.

Таким образом можно сделать вывод, что костромские кадила XVII в. имеют очень яркий тип, отличающийся от предметов, выполненных в других древнерусских художественных центрах своеобразными гармоничными формами, красивым декором и высоким мастерством исполнения.

*В.Г.Карелин, Н.П.Мельников*  
(Минск)

## **ОСОБЕННОСТИ ИЗВОДА ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ В БЕЛОРУССИИ**

Иконография Покрова связана с событием, которое, по легенде, произошло 1 октября 910 г. во Влахернском храме в Константинополе. Во время всенощной святой Андрей Юродивый и его ученик Епифаний увидели в воздухе Богоматерь в окружении ангелов и множества святых, которая долго молилась за христиан, а потом сняла со своей головы покров и распростерла его над людьми, находящимися в храме, обороняя их от врагов видимых и невидимых.

Полная иконографическая композиция Покрова сложилась к XIV в., когда культ Покрова уже широко распространился на Руси, и выглядит следующим образом: в центре, на фоне храма, находится Богоматерь с покровом в руках. Внизу, на амвоне, стоит Роман Сладкопевец, по сторонам от него находятся фигуры Андрея Юродивого и Епифания, апостолов, отцов церкви, святителей, мучеников, патриарха, царя со свитой и др.

В странах Западной Европы культ заступничества Богоматери нашел свое проявление в несколько ином плане – милосердия и прощения. В качестве символа защиты здесь используется не покров Девы Марии, а ее плащ. Мотив опекунского плаща с раннехристианских времен известен в Европе в литургических и теологических текстах, а также в мистических видениях. Знатные дамы имели право учреждать так называемый «охранный плащ» для лиц, которые подвергались гонениям и обращались к ним за помощью. Тем самым они обеспечивали последним покровительство и защиту от преследователей.

В иконописи это выразилось в сюжете под названием Богоматерь *Miserikordia* (лат. – милосердие), известным в Белоруссии как «Опека». Обычно иконография этого

сюжета представляет собой фронтальное изображение стоящей в рост Девы Марии, которая своим плащом укрывает нуждающихся в ее защите.

В храмах Белоруссии распространены оба типа изводов, часто встречаются и их смешанные варианты.

Две наиболее древние иконы, представляющие этот сюжет, относятся к XVII в. Это «Покров» (1649 г., дерево, темпера, 123,5 x 80 см), который был вывезен экспедицией Академии наук БССР 1970 г. под руководством О.В.Терещатовой из Брестской области. В настоящее время икона находится в коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь (НХМ РБ). Она представляет собой классическую композицию Покрова. Позолоченный растительный фон и «камни» на полях иконы – характерные признаки белорусской иконописи. Эту икону, а также ряд других, стилистически близких икон этого же времени, по месту обнаружения условно приписывают «малоритскому мастеру».

На иконе «Опека» (XVII в., дерево, темпера, 178 x 112 см) из Гродненской области основное место в композиции занимает Богоматерь, стоящая в полный рост на полумесяце, с разведенными в стороны руками. Под ее плащом, который поддерживают два ангела, укрылись две группы людей – слева мужчины, справа женщины. В верхней части иконы размещена Новозаветная Троица: Христос с крестом, Саваоф с державой и Святой Дух в виде голубя. Икона закрыта чеканным окладом.

С XVIII в. до нас дошло более 40 икон с рассматриваемыми сюжетами. Недалеко от Бреста находится датированная икона «Опека» (1751 г., дерево, темпера, 128 x 103 см) с надписью в верхней части изображения : «Всеми Скорбащим Радость. 1751 ...». Основную часть иконы занимает ростовая фигура Марии с головками херувимов по обеим сторонам, под плащом которой укрываются люди в светских и монашеских одеждах. На переднем плане, справа от Марии, находится коленопреклоненная фигура, перед которой лежат символы царской власти – корона и скипетр. Иконы с аналогичным сюжетом распространены по всей Белоруссии.

На другой иконе Покрова из фондов НХМ РБ (1761 г., дерево, темпера, 107,5 x 93 см), которую исполнил известный иконописец из Слуцка Василь Маркиянович, от условного храма, где происходит событие явления Богородицы, остался только фрагмент амвона, на котором стоит Роман Сладкопеец. Все свободное пространство занято лепным фоном.

Замечательный памятник белорусской униатской иконописи отмечен в Брестской области (1788 г., дерево, темпера, 194 x 105 см). В нем сочетаются оба иконографических сюжета – Покров и Опека. Верхнюю часть иконы занимает стоящая на облаке в полный рост фигура Богоматери с разведенными в стороны руками. Ее широко распахнутый плащ поддерживают два ангела. В левом верхнем углу иконы размещена Новозаветная Троица: сидящие Саваоф, Иисус и Святой Дух. Под Богоматерью на фоне условного храма, обозначенного колоннами, находятся Роман Сладкопеец с книгой в правой руке и за ним Андрей Юродивый, указывающий рукой на Марию. По обе стороны от них размещены две группы людей: слева – духовного звания, справа – светские лица. Во главе левой группы две фигуры в епископских одеждах, перед одной из них лежит папский крест с тремя поперечинами. Светских лиц

возглавляют две королевские особы в латах, перед ними на подушках находятся короны, скипетры и державы. Очень любопытно композиционное решение иконы из Полоцка (н. XIX в., холст, масло, 117 x 83 см) в собрании Музея древнебелорусской культуры. На ней размещена ростовая фигура Богоматери с короной на голове. Разведенными в стороны руками она поддерживает полы своего плаща, под которым располагаются персонажи события во Влахернском храме: Андрей Юродивый с Епифанием и царь с царицей. Подобное совмещение сюжетов Покрова и Опеки наблюдается также на иконе из Гродненской области (н. XIX в., холст, масло, 76 x 58 см).

На иконе из Минской области (н. XIX в., холст, масло, 120 x 105 см) в собрании Музея древнебелорусской культуры композиционная схема Покрова практически соблюдена. Однако в разведенных в стороны руках Богоматери, которая стоит на облаках над храмом, покров отсутствует. Полы ее плаща поддерживают два ангела.

Удивительный сюжет изображен на иконе из Брестской области (XVIII в., холст, масло, 125 x 90 см). На ней представлена Богоматерь, стоящая в полный рост с Младенцем Христом на руках. Два ангела держат ее плащ, под которым находится множество коленопреклоненных людей. Над головой Богоматери – летящий Саваоф и Святой Дух в виде голубя.

Значительное упрощение композиции наблюдается на иконе из Витебской области (XVIII в., дерево, темпера, 140 x 90 см), на которой представлена только одна ростовая фигура Богоматери с покровом в широко разведенных руках. На них же опирается ее распахнутый плащ, образуя пространство, где могли бы укрыться люди. Два ангела держат корону над головой Марии.

*Н.И.Комашко*  
(Москва)

## **О НЕКОТОРЫХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПАХ БОГОДИЦЫ НАЧАЛА XVIII ВЕКА**

На рубеже XVII-XVIII веков русская богородичная иконография значительно расширилась за счет восприятия и адаптации новых образцов, как «латинского», так и восточно-христианского происхождения. Вместе с новыми иконографическими схемами в русскую традицию приходят литературные произведения, посвященные истории ранее неизвестных в России богородичных чтимых образов. Процесс усвоения новых богородичных изводов и связанных с ними легенд протекал бурно и своеобразно. Иконография и легенда, исторически не связанные между собой, на русской почве нередко соединялись воедино. В результате среди вошедших к началу XVIII века в круг почитаемых русской церковью богородичных икон оказалось довольно много недостоверных с иконографической или исторической точки зрения.

Одним из важнейших литературных памятников, давших начало легендарной жизни новых богородичных икон, стал рукописный сборник «Солнце Пресветлое»

Семена Моховикова 1715-1716 гг. Автор ставил перед собой задачу создания энциклопедического свода всех известных в православном мире богородичных икон и нередко произвольно восполнял сведения, отсутствовавшие в использованных им литературных источниках. Большинство кратких сказания об иконах сопровождается их графическими изображениями. Основная их часть была выполнена гравером Григорием Тепчегорским, произвольно сочинившем несколько ранее неизвестных изводов, пользуясь различными западными изобразительными источниками.

Сочиненные Моховиковым и Тепчегорским богородичные иконографии в большинстве своем не получили широкого распространения. Тем не менее, они нашли свое отражение в памятниках русской иконописи XVIII века, а также в иконах-сводах Богородичных икон. Некоторые из них со временем утратили свое название, и идентифицируются только по гравюре Тепчегорского (Богоматерь Евтропьевская, восходящая к гравюре итальянца Федерико Бароччи). Некоторые получили локальное почитание и известны по ряду списков (Богоматерь Силуамская, восходящая к гравюре Иеронима Вирикса; почиталась в Поволжье). Некоторые, сохранив название, со временем утратили изначальную иконографическую схему (Богоматерь Испанская). Некоторые, возникнув в результате ошибки, дали иконографическую схему-двойника давно известным чтимым образам (Богоматерь Абалацкая в типе Умиления). Некоторые изменили свое название в соответствии с удобством произношения и получили затем совсем иную легенду (Богоматерь Терванская, превратившаяся в Терebinскую).

Среди икон, упомянутых у Моховикова, в круг чтимых православной церковью икон вошли и те, что почитались исключительно католической церковью и не имели никаких оснований на почитание в России. Среди них Богоматерь Гидлянская, которая не и возымела на русской почве ни одной реплики (у Моховикова проиллюстрирована гравюрой западной работы, не имеющей отношения к Гидлянскому образу).

Помимо сборника Моховикова-Тепчегорского на русскую богородичную иконографию и на появление в ней новых изводов большое влияние оказала украинская и белорусская гравюра. Через нее многие западные схемы приходили в Россию в адаптированном к православию виде. Одной из иконографий, сложившихся на основе этой графики, была Богоматерь «О всепетая Мати». В дальнейшем она кардинально изменила свою иконографическую схему при сохранении названия, но в начале XVIII столетия в России были созданы иконы, восходящие к первоначальному образцу (икона яренского иконописца Ивана Дьякова 1733 г.).

*А.Ю.Кондратюк*  
(Киев)

## **ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БАРОЧНЫХ РОСПИСЕЙ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ШКОЛЫ**

Киево-Печерская живописная мастерская – центр киевской школы монументально-декоративных росписей в XVIII в. определила стилистику и высокий

уровень мастерства художников не только Украины, но и Балкан. Полное представление о масштабе ее деятельности в настоящее время составить сложно, так как многие памятники были уничтожены. Барочная стенопись лаврской Великой Успенской церкви в кон. XIX в. была заменена псевдовизантийской академической живописью. Сохранились лишь немногочисленные иконостасные комплексы, отдельные иконы, фрагменты росписей Софии Киевской и Михайловского собора Выдубицкого монастыря 1-й пол. XVIII в. Единственным полностью уцелевшим памятником является ансамбль Троицкой надвратной церкви Печерской Лавры 20-30-х гг. XVIII в. Для выявления типологических особенностей росписей Киево-Печерской школы стенопись и иконостас надвратного храма имеют первостепенное значение. Они дают представление о стилистике и иконографии живописи украинского барокко, характерной для лаврской мастерской колористической гамме, позволяет определить меру взаимодействия украинского искусства и теологии в XVII – первой пол. XVIII.

Анализ росписей Троицкой церкви позволяет утверждать, что вследствие восприятия тенденций европейского искусства, в монументальной живописи Приднепровской Украины первой пол. XVIII в. произошли существенные изменения. По сравнению со стенописями предшествующих столетий, в ней усложняется сюжетный замысел, появляются новые тематические и иконографические решения. Традиционная система монументально-декоративных росписей становится средством аллегорического повествования. Это искусство требовало от зрителя определенной богословской эрудиции. Доминирующая в культуре барокко роль риторики, которая была обязательной дисциплиной в Киево-Могилянской академии, проявилась не только в научных трактатах. Риторика влияла на поэтику, изобразительное искусство и музыку. На основании ее положений составлялись программы стенописей киевской школы: живописным работам предшествовала выработка теологической концепции. Создание визуальных аналогий богослужебному ритуалу в монументальных ансамблях Приднепровья в этот период становится традиционным.

Впервые идея образного отображения Таинства Св. Литургии была воплощена в стенописи Великой Успенской церкви Киево-Печерской Лавры 20-х гг. XVIII в. По такому же принципу были расписаны многие храмы в Киеве и за его пределами. Наиболее гармоничный из этих ансамблей – росписи Троицкой надвратной церкви. Акцентирование в росписях киевской школы темы Св. Литургии было обусловлено актуальными тенденциями духовной жизни. На рубеже XVII – XVIII вв. в богословских кругах Киева и Москвы предметом острой полемики становится вопрос о времени Евхаристического пресуществления. Эти богословские споры во многом обусловили тематику монументальной живописи Приднепровья. Формальные приемы изображения в этой ситуации приобрели первостепенное значение: необходимо было найти изобразительные средства, способные вместить качественно новое содержание.

Соответственно новой природе содержания, в ансамблях киевской школы были применены принципы иной художественно-формотворческой системы, значительно отличавшейся от византийской. Они состояли в ином понимании синтеза искусств, когда специфика каждого вида искусства как бы нивелируется, в организации иллюзорного внутреннего пространства, в новом методе введения зрителя в

монументальный ансамбль и в новом характере взаимодействия сюжетов в системе росписей – значение каждого сюжета могло изменяться в процессе церковной службы. Ансамбль Троицкой надвратной церкви является ярким свидетельством синкретического характера искусства этого времени – он был уподоблен его творцами барочной проповеди. Композиционные принципы системы росписей соответствуют положениям трактата Иоанникия Галятовского «Наука, албо способ зложення казаня». Так же, как ораторская речь той эпохи, росписи храма содержат «фему» (тему) из Св. Писания, которая указана в начале «живописной проповеди», а потом развивается и всесторонне раскрывается. В каждом из разделов «казанья» Троицкой церкви – росписях притвора, самого храма и алтарной части выражены главные темы богословской программы – Св. Троицы и Св. Литургии.

Одной из характерных особенностей барочных росписей киевской школы было введение текстов из церковной литературы «ежедневного использования», которые нередко являлись толкованием богослужебного ритуала. Так, отдельные надписи на композициях лаврских Великой Успенской и Троицкой церквей имеют аналоги в произведениях Петра Могилы, Феодосия Софоновича, Иоанникия Галятовского, Лазаря Барановича и других украинских теологов XVII в. В некоторых случаях – это тексты литургических песнопений и молитв. Данные тексты являются ключом к пониманию богословского замысла росписей.

На примере живописи Троицкой церкви очевидно, что в стенописях киевской школы первой пол. XVIII в. отсутствует традиционная для поствизантийского искусства привязка того или иного сюжета к обязательным местам в системе росписей. Этот памятник убедительно свидетельствует также о значительных успехах мастеров киевской школы в принципах интерпретации пространства. Замкнутость интерьера в лаврском надвратном храме была уничтожена. Благодаря подвижности пространства и эффектам освещения возможности стенописи очень возросли. На большинстве «ключевых» композиций мастерски построена перспектива.

Стенописи лаврской мастерской первой пол. XVIII в. по характеру и манере исполнения почти не отличались от станковой живописи. Это очевидно при сопоставлении настенных росписей Троицкой церкви и икон ее иконостаса. Это было созвучно ведущим тенденциям европейского искусства того времени. В Европе XVII в. господствовала станковая живопись, вышедшая из границ монументальной. С развитием техники гравирования этот процесс усилился. Поэтому стало возможным использование станковых форм в стенописи. То, что значительная часть изображений Троицкой церкви воссоздает композиционные схемы гравюр европейских иллюстрированных альбомов, не только позволяет определить прототипы ряда композиций лаврского храма, но и свидетельствует о сознательной ориентации украинских мастеров на стилистику европейской гравюры.

Анализ барочных стенописей киевской школы позволяет лучше понять внутреннюю природу украинского искусства XVII – первой пол. XVIII вв., увидеть не только его принципиальное отличие от искусства предшествующих столетий, но и преемственность. В этих ансамблях были отражены ведущие тенденции искусства и теологии украинского барокко. Новые тенденции и традиция сосуществуют в

национальном варианте барокко в сложном соотношении. Результат взаимодействия этих двух факторов дает основание считать росписи Киево-Печерской школы 1-й пол. XVIII ст. вполне оригинальным явлением в истории европейской монументальной живописи.

*А.А.Круминг*  
(Москва)

### **«ИСТОРИЯ О ВАРЛААМЕ И ИОАСАФЕ» В ИЗДАНИИ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО (1680). БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР**

«Повесть о Варлааме и Иоасафе», подготовленная к печати Симеоном Полоцким, была напечатана кириллицей в Москве, в Верхней типографии, и вышла в свет в сентябре 7189/1680 г., вскоре после смерти Симеона (он скончался 25 августа 1680 г.).

Симеон Полоцкий начал редакторскую работу над Повестью в последний год жизни. Следует обратить особое внимание на важный факт, до сих пор, как ни странно, не замеченный. Симеоноу Полоцкому принадлежит не одна, а две версии Повести о Варлааме и Иоасафе – полная прозаическая, составившая основной текст издания 1680 г., и краткая стихотворная версия, которую Симеон поместил в прелиминариях издания 1680 г. В прозаической версии Симеон выступил как редактор, в стихотворной – как автор. Стихотворная версия называется «Стиси краесогласнии в похвалу преподобнаго отца нашего Иоасафа царя Индийскаго»; делится она на четыре главы. В четвертой главе 46 стихов, в остальных главах по 40 стихов; всего 166 стихов. Напечатанные в издании 1680 г. «Стиси краесогласнии» были, конечно, хорошо известны всем исследователям. Но до сих пор никто не заметил совершенно очевидную вещь: что эти стихи – особая версия Повести.

Чтобы была понятна редакторская работа Симеона Полоцкого, нужно перечислить версии Повести, которые использовал или мог использовать Симеон. Версии, которые Симеон, несомненно, имел в своем распоряжении, при работе над изданием 1680 г., следующие:

1). Стандартный текст общеевропейского распространения – полный латинский перевод Иакова Биллия. Перевод Биллия был впервые напечатан в 1577 г. в Париже, в вышедшем под редакцией Биллия латинском собрании сочинений Иоанна Дамаскина. Деление текста, введенное Иаковом Биллием в его переводе: вступление, 40 нумерованных глав основного текста и заключение. Главы имеют пространные названия; эти названия принадлежат самому Биллию, в греческом подлиннике их нет. На полях Биллий поместил многочисленные маргинальные заголовки, также принадлежащие ему. В библиотеке Симеона Полоцкого был перевод Биллия, включенный в большой сборник Гериберта Розвейда «Жития Отцов», второе издание, Антверпен, 1628. Экземпляр из библиотеки Симеона Полоцкого – РГАДА, МСИ №

3249/447ин. Розвейд изъял из своего издания названия глав Повести, вероятно, потому, что этих названий нет в греческом подлиннике.

2). Средневековый латинский перевод неизвестного переводчика. Перевод старый – в Британском Музее есть рукопись XII века. Первое издание – Шпейер, около 1472-1473; это первое издание Повести на каком бы то ни было языке. В XVI веке перевод печатался в латинских собраниях сочинений Иоанна Дамаскина. Последнее из таких изданий вышло в 1575 г. в Базеле; большинство сочинений напечатано на греческом и латинском языках, но греческого текста Повести там нет. В этих изданиях Иоанна Дамаскина перевод неправильно приписывался эллинисту Георгию Трапезунцию (1396-1486). Средневековый латинский перевод не совсем полон и не делится на главы; в начале нет вступления и первой половины главы 1 (по Биллию). В главе 19, в месте, где излагается учение о Троице, вставлено «filioque», которого нет в греческом тексте (в точном переводе Иакова Биллия нет «filioque»). Симеон Полоцкий был знаком со средневековым переводом: в рукописи ГИМ Син. 114 он отметил место в главе 1, где начинается средневековый перевод. Вероятно, Симеон Полоцкий познакомился со средневековым переводом по какому-то старому изданию Иоанна Дамаскина; в библиотеке Симеона Полоцкого, сохранившейся в РГАДА, нет такого издания.

3). Средневековый перевод на славянский язык, выполненный в XIV веке, сербского происхождения; условное название – Сербский Перевод. Ко времени Симона Полоцкого Сербский Перевод еще не был напечатан, но получил распространение во множестве рукописей. Именно Сербский Перевод Симеон опубликовал в своем издании 1680 г. Симеон пользовался современной ему лицевой рукописью ГИМ Син. 114.

4). Полный перевод на белорусский язык, напечатанный кириллицей в 1637 г. в Кутеинском монастыре близ Орши. Переводчик – иеромонах Иоасаф Половко, наместник Могилевского Братского Богоявленского монастыря. Перевод Иоасафа Половко сделан с латинского перевода Иакова Биллия; белорусский переводчик пользовался переводом Биллия в латинском парижском издании сочинений Иоанна Дамаскина (были издания 1577, 1603 и 1619 гг.). Из перевода Биллия Иоасаф Половко заимствовал деление на главы, названия глав и маргинальные заголовки. Кроме печатного перевода Биллия, Иоасаф Половко использовал также рукописный славянский перевод. Влияние славянского перевода видно из написания собственных имен: имя героя – Иоасаф (у Биллия – западная форма Иосафат), имена языческих богов греческие, а не римские (у Биллия – римские имена). В конце белорусского издания 1637 г. – песнь Иоасафа (на славянском языке, в прозе); эта песнь, очевидно, заимствована из славянской рукописи, которой пользовался Иоасаф Половко. Экземпляр кутеинского издания 1637 г., которым пользовался Симеон Полоцкий, к сожалению, не сохранился или утерян: его нет в РГАДА, нет и нигде в главных библиотеках.

5). Польская стихотворная версия Лазаря Барановича, архиепископа Черниговского; напечатана в книге Лазаря «Жития святых», Чернигов, 1670. Небольшая поэма (222 стиха), пересказывающая сюжет Повести. Оригиналом Лазарю

Барановичу послужила сокращенная польская версия Петра Скарги, в книге Скарги «Жития святых» (первое издание – в 1579 г. в Вильне). Для Скарги, в свою очередь, послужил оригиналом средневековый латинский перевод Повести. В библиотеке Симеона Полоцкого был экземпляр книги Барановича (РГАДА МСТ № 4243/2825ин).

При подготовке издания 1680 г. Симеон Полоцкий взял за основу славянский рукописный Сербский Перевод, а за образец – белорусское издание 1637 г., откуда заимствовал деление на главы, названия глав и маргинальные заголовки. Что Симеон пользовался белорусским переводом Иоасафа Половко, а не латинским переводом Биллия, хорошо видно по маргинальным заголовкам: во всех случаях расхождения между латинским и белорусским текстами Симеон следует белорусскому тексту, а не латинскому. К тому же Симеон дал названия главам по белорусскому переводу, а в принадлежавшем Симеону латинском издании 1628 г. нет названий глав. Симеон также добавил от себя некоторые маргинальные заголовки, но его добавления незначительны. Важен только один новый маргинальный заголовок в главе 19 (л. 97 об. издания 1680 г.), - там Симеон рассуждает о времени пресуществления святых Даров – вопрос, породивший в 1689 г. богословскую полемику.

Источники текста Повести в редакции Симеона Полоцкого:

1). Рукопись ГИМ, Синодальное собрание, № 287. Большой сборник стихов Симеона Полоцкого «Рифмологион или Стихослов», начат в сентябре-декабре 1678 г., позднейшие добавления – по август 1680 г. В конце «Рифмологиона», на л. 647 об.-649 об. (649 об.-651 об.) помещены «Стиси краесогласнии» – краткая стихотворная версия Повести. На л. 649 об. (651 об.), напротив заголовка – запись рукой Сильвестра Медведева, помощника Симеона: «Глаголанны в селе Измайлове в церкви Иоасафа царевича что у великаго государя на дворе при нем великом государе тоя церкви при преосвящении [=освящении] в лето 7188». Судя по этой записи, стихи были «глаголанны» в присутствии царя Феодора Алексеевича, в церкви Иоасафа в дворцовом селе Измайлове, при освящении церкви. Точная дата произнесения стихов прямо не указана; очевидно, это день Варлаама и Иоасафа 19 ноября 1679 г., храмовый праздник церкви Иоасафа.

2). Черневая редакторская рукопись Симеона Полоцкого – ГИМ, Синодальное собрание, № 114. Рукопись современная Симеону, примерно середины XVII века, со 120 рисунками во всю страницу. В рукописи рукою Симеона: обильная редакторская правка текста; разметка текста по главам и названия глав; маргинальные заголовки. В черновой рукописи нет никаких дополнительных текстов, нет и стихотворной версии Повести. В середине главы 2 (л. 3 об. Рукописи) Симеон отметил на полях место, с которого начинается средневековый латинский перевод: «in latino initium».

3). Беловая редакторская рукопись Симеона Полоцкого – ГИМ, Синодальное собрание, № 766. Рукопись переписал для Симеона в 1680 г. подьячий Верхней Типографии Михаил Иванов Родостамов. В конце рукописи (лицевая сторона нижнего форзаца) – запись Родостамова латинскими буквами: «Pisasia lieta 7188 rukoiu mnohohriesznoho podiaszeho PMR»; имя переписчика обозначено монограммой «PMR», то есть «Подьячий Михаил Родостамов», Беловая рукопись содержит не только прозаическую версию, но также дополнительные статьи, в том числе стихотворную

версию. Пометы или поправки рукою самого Симеона Полоцкого нигде в рукописи не встречаются; попадает мелкая правка рукой Сильвестра Медведева. Черновая рукопись Симеона Полоцкого давно известна, на беловую до сих пор не обращали внимания.

4). Наборная рукопись – типографский оригинал издания 1680 г. Не сохранилась или утеряна. Как должна выглядеть наборная рукопись Повести, можно определить по сохранившимся другим наборным рукописям XVII века. В наборных рукописях конец печатной страницы и начало следующей отмечается маленьким кусочком темного воска, наклепанным на бумагу. Есть также разметка по тетрадам печатного текста; помета на полях, где указаны номера законченной и новой тетради и номер первого листа новой тетради. Беловая рукопись ГИМ Син. 766 никак не могла использоваться для набора: в ней нет разметки по печатным страницам и тетрадам.

5). Корректурный экземпляр издания 1680 г. Не сохранился или утерян.

6). Окончательный печатный текст Повести 1680 г. Экземпляры печатной Повести, сравнительно с другими кирилловскими изданиями того времени, никакой редкости не представляют и есть во многих библиотеках.

*О.Б.Кузнецова*  
(Ярославль)

## **О МЕТОДЕ ДАТИРОВКИ ЯРОСЛАВСКИХ ИКОН XVIII ВЕКА**

Установление даты – одна из главных проблем древнерусского искусства, причем, ее актуальность сохраняется и для позднего периода, в частности, для ярославской иконописи XVIII века. Документов по истории Ярославля сохранилось мало (например, сравнительно с таким художественным центром как Новгород) или они не разобраны и недоступны. Серьезным подспорьем в датировке служит стилистический анализ и иконографическое исследование, но не менее результативен метод сопоставления икон с монументальными росписями.

Решая задачи атрибуции ярославских икон XVII века, к этому методу прибегали искусствоведы, работавшие преимущественно с монументальной живописью и досконально ее знающие - С.С.Чураков, В.Г.Брюсова, Т.Е.Казакевич. Но в своих работах они не выходили за хронологические рамки XVII века, и специально не оговаривали особенности использовавшегося ими метода, приводя сопоставления, как нечто само собою разумеющееся.

Цель доклада – осмыслить границы применения и результативность метода сопоставления произведений монументального и станкового искусства для датировки ярославских икон XVIII века.

Использование этого метода имеет несколько оснований. Во-первых, единую природу церковного традиционного искусства, независимо от того, в каких формах оно выражается – в монументальной живописи или иконе. Во-вторых, по свидетельству документальных источников одни и те же исполнители известны, как создатели фресок

и икон. В-третьих, в технике и приемах письма монументальных и станковых произведений обнаруживается общность. Наконец, о сопоставимости ярославских икон и фресок свидетельствует заметное даже при поверхностном взгляде их стилистическое единство на протяжении длительного периода XVII – первой половины XIX веков. Для них в равной степени характерны монументальность, богословская умудренность, литературная избыточность, декоративное богатство и артистическое удальство. По-видимому, различные этапы развития стиля находили одновременное отражение и во фреске и в иконе.

Плодотворность обращения к монументальной живописи как эталону заключается в том, что фрески ярославских храмов в большинстве своем датированы, они обладают летописями, содержащими дату и имена исполнителей. Обращение к стенописям уточняет, сужает границы датировки сопоставляемых с ними икон. Ошибки при сравнении сводятся к минимуму, поскольку, примерно, половина ярославских фресковых ансамблей отреставрирована или находится в процессе реставрации, и фрески не искажены записями.

С осторожностью можно использовать метод сопоставления фресок и икон для атрибуции. В росписи, выполненной артелью иконописцев трудно выделить руку отдельных мастеров, можно лишь более или менее ощутить работу знаменщиков, поскольку их вклад в коллективный труд был значительным, уровень мастерства выше и манера, видимо, обладала чертами индивидуальности. В решении проблем атрибуции, полезнее был бы ход не от стенописей к иконам, а наоборот, использование в качестве эталона подписных икон, толкающих на поиски узнаваемого почерка в росписях.

Результативность метода датировки ярославских икон XVIII века с помощью сопоставления их с монументальными росписями демонстрируется на примерах.

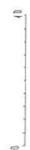
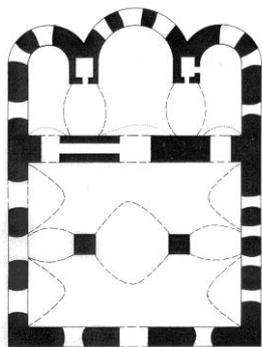
*Н.А. Мерзлютина*  
(Москва)

### **О ДВУСТОЛПНОЙ ЦЕРКВИ СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО В СОЛИКАМСКЕ 1689 г.**

Церковь Спаса Нерукотворного в Соликамске, одна из первых каменных построек города, возведена в 1689 г. на месте сгоревшего в пожаре деревянного храма. Она представляет собой крупный двусветный четверик, растянутый в поперечном направлении, к которому с востока примыкает трехчастная пониженная абсида, а с запада - поздний притвор. Упомянутое в описаниях церкви северное крыльцо, возведенное чуть позже самого храма, разобрано. Четверик увенчан пятью широко расставленными главами на тонких барабанах. Первоначально все главы были глухими. Ныне существующая центральная глава на световом граненом барабане, устроена в 60-70-е гг. XIX в. В это же время разобрана существовавшая над алтарем каменная

палатка. Сложное декоративное убранство храма, выполненное из фигурного и лекального кирпича, отличается от остальных памятников Соликамска этого времени.

Спасская церковь упоминается во всех путеводителях по Соликамску, однако, план ее не опубликован. Причиной недостаточного исследования памятника послужило его утилитарное использование. В советское время в интерьере церкви были устроены



межэтажные перекрытия. Между тем, церковь Спаса Нерукотворного в Соликамске представляет собой редкий пример двустолпной конструкции храма. В интерьере два мощных квадратных в плане столба расположены на равном расстоянии от восточной и западной стен. Они поддерживают два огромных лотковых свода, идущих в поперечном направлении. В своды врезаются распалубки, идущие от столбов. Алтарь перекрыт коробовыми сводами, переходящими в конхи. В межалтарных простенках устроены небольшие каморы, а в восточной стене - внутренняя лестница, ведущая из жертвенника на

своды алтаря (вероятно, в разобранный каменную палатку, где по преданию хранился древний образ Спаса Нерукотворного, перенесенный из деревянного храма).

Аналогии подобного устройства интерьера мы встречаем в оконченной постройкой к 1695 г. пятиглавом Успенском соборе Гремячего монастыря под Калугой, средства на который выделил еще царь Алексей Михайлович, где глухой свод поддерживается четырьмя столбами, а поперечно ориентированные лотковые своды располагаются в центральной и западной частях четверика, и в двустолпной церкви Михаила Архангела в Чебоксарах 1702 г., четверик которой также перекрыт двумя поперечными лотковыми сводами, а между столбами расположен световой барабан центральной главы. В самом Соликамске имеется зимний двустолпный Крестовоздвиженский собор (1698-1709 гг.), внутреннее устройство которого отличается от Спасского храма. Оно также имеет два столба, но перекрыто глухими обходящими коробовыми сводами.

*(Работа выполнена при поддержке РГНФ, Грант 000400323а)*

**Т.Л. Никитина**  
(Ростов Великий)

## **ОБРАЗЫ НЕБЕСНЫХ СИЛ В СИСТЕМАХ РОСПИСИ ЦЕРКВЕЙ РОСТОВСКОГО МИТРОПОЛИТА ИОНЫ**

Росписи ростовских церквей второй половины XVII в. – Успенского собора (1670-1671), Воскресения (ок. 1670), ц. Спаса на Сенях (1675), ц. Иоанна Богослова (1683), Троицкого (Зачатия св. Анны) собора Яковлевского монастыря (1689), связанные с заказом митрополита Ионы Сысоевича, примечательны необычностью

расположения, обилием и разнообразием изображений небесных сил. Эти черты не свойственны другим стенописям второй половины XVII в., и в ростовских памятниках после смерти митрополита Ионы они постепенно исчезают. Таким образом, мы имеем дело с территориально и хронологически ограниченным явлением, и можно утверждать, что отмеченные особенности в названных росписях обусловлены программой Ионы.

Иконография небесных сил включает изображения херувимов и серафимов, крылатых колес, символов евангелистов, ангелов. Символы евангелистов и крылатые колеса в ионинских росписях встречаются только в составе композиций, а изображения херувимов и ангелов приобретают самостоятельное значение. При этом иконографические различия между типами херувимов и серафимов не проводятся (об этом свидетельствуют разные надписания у одинаковых фигур и наоборот, одинаковые у разных фигур). Разнообразны типы ангелов в белых и цветных хитонах и гиматиях, саккосах, диаконских стихарях, далматиках, в монашеской схиме или воинских доспехах, с разнообразными атрибутами – крестами, зеркалами, жезлами, мечами, кадилами и сосудами. Однако для всего разнообразия ангельских фигур используется только один вид надписаний – «ангел Господень».

Особые группы изображений небесных сил связаны с различными частями храмового пространства – 1) подкупольной зоной, 2) алтарем, 3) предалтарным пространством, 4) наосом, 5) галереями.

В рассматриваемых памятниках прослеживаются два аспекта отношения комплекса изображений небесных сил к архитектурной системе здания. Во-первых, эти изображения связаны с несущими элементами конструкции – столпами, подпружными арками, пятами сводов. При этом обычно с группами сходных архитектурных элементов – рядами простенков, системами арок, ярусами окон – связываются группы однородных фигур той или иной иконографии. Во-вторых, ряды фигур небесных сил связаны с пространственными границами храма, располагаясь по периметру наружных стен и в проемах.

Своеобразие изображений небесных сил в ростовских стенописях составляют следующие черты. 1) Наполнение наиболее мистическими из образов бесплотных сил наименее сакральных нижних и периферийных частей храма. 2) Воплощение в различных архитектурных решениях идеи осенения херувимскими крылами всего пространства наоса, а в надвратных церквах Архиерейского дома – идеи обстояния рядами херувимов и ангелов всего храма в целом. 3) Использование ярусов и пространственных слоев из фигур небесных сил для разграничения символических зон храмового пространства. 4) Стремление показать через иконографическое многообразие полноту собора небесных сил.

В поствизантийской традиции тема собора небесных сил раскрывалась в изображении Небесной литургии в виде Великого входа, совершаемого девятью ангельскими чинами. В ионинских росписях эта тема включена в иной контекст и воплощается в двух вариантах. Во-первых, во всех названных памятниках на западной стене алтаря ангельские чины окружают Бога-Творца. Во-вторых, в Успенском и Троицком соборах небесные силы различной иконографии сосредоточены еще и в

подкупольном квадрате. Литургическая интерпретация этого решения в росписи Троицкого собора не кажется убедительной. Скорее, это обычное для ионинских росписей развертывание в нескольких пространственных планах одной композиции, и в данном случае роспись подкупольного квадрата связана с купольным изображением Господа Саваофа.

Своеобразно соотношение ионинских росписей с таким авторитетным источником, как известный трактат Дионисия Ареопагита. В росписях не встречается полного перечисления чинов дионисиевской иерархии, иначе трактованы и отношения представителей высших и низших ее степеней. Напротив, во всех пространственных зонах последовательно проведено чередование фигур херувимов и ангелов. Более того, подчеркнут мотив общения херувимов с человеком, возможность чего отрицается в трактате.

Если сомнительно следование Дионисию в стремлении показать небесную иерархию, то очевидна актуальность для Ионы идеи ярусности. Эта идея выражается им и архитектурными, и живописными средствами – в создании в интерьерах двух уровней сводов или арок, в формировании ярусов и «слоев» изображений. Границы между верхней и нижней пространственными зонами не просто подчеркиваются, а даже материализуются в виде арочных систем. Это, скорее всего, связано с развитием символического понимания частей храма, святоотеческие толкования которого были собраны в «Скрижали». Аналогично алтарь и солея в ионинских постройках ограждаются каменными преградами, что созвучно выраженному в «Скрижали» пафосу открытия святости отдельных мест храма. В ярусных решениях, возможно, присутствуют элементы космологической символики, актуальной для этого времени темы небесных сфер, движимых ангелами (вопрос о количестве небес был затронут и в «Скрижали»).

Наконец, помещение херувима с мечом у входа в храм недвусмысленно указывает на символику Царства Небесного, которая особенно развита в надвратных церквах Архиерейского дома, где распространяется на все храмовое пространство. Причем аспектами этой символики выступает как ветхозаветный образ рая, так и апокалиптический образ Нового Иерусалима.

*Е.Г.Одинец*  
(Москва)

### **АРХИЕРЕЙСКИЙ ДОМ («ДВОРЕЦ ОЛЕГА») В РЯЗАНИ: ТРЕТИЙ ЭТАП СТРОИТЕЛЬСТВА 1692 г.**

Рязанский Кремль как архитектурный ансамбль складывался на протяжении веков. Каменное строительство XVII века оставило в нем целый комплекс интересных в художественном отношении зданий, где главенствующее место принадлежит, прежде всего, Успенскому собору, построенному в нарышкинском стиле Яковом Бухвостовым в 1693-1699 гг. Однако, не менее значительна и интересна в архитектурном смысле такая

постройка Рязанского Кремля, как Архиерейский дом, имеющий еще и другое название – «Дворец Олега».

Современный облик Архиерейского дома сложился в результате нескольких строительных периодов, где объединяющую роль сыграл конец XVII века, когда в 1692 г. костромич Григорий Леонтьев сын Мазухин надстроил палаты третьим этажом в модном тогда нарышкинском стиле.

О первом периоде строительства Архиерейского дома известно, что в 1653-1655 гг «архиепископ Мисаил в архиерейском дворе строил каменные палаты», а «подрядчиком был Москвы каменных дел подмастерье Юрий Корнильев сын Яршов...». Здание архиерейских палат было довольно длинным, одноэтажным и на подклете. Уже в 1658 г. над ним надстроили второй этаж, представлявший собой церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи с трапезной.

Надстройкой третьего этажа Григорий Мазухин включил церковь с трапезной в единый равновысотный длинный корпус, придав Архиерейскому дому иной масштаб, более созвучный строившемуся тогда Успенскому собору.

Глава церкви была разобрана, свод с остатками кокошников попал под единую кровлю. На западном торцевом фасаде корпуса был возведен фронто́н с волютами, обелисками по сторонам и главкой с крестом наверху фронтона.

Окна третьего этажа на западном фасаде Мазухин украсил крупными наличниками в нарышкинском стиле. Сочная пластика форм этих наличников придала совершенно новый характер всему фасаду, позволила объединить его и создать цельное впечатление, несмотря на разностильность решения верхнего и нижнего этажей.

На северно и южном фасадах палат Мазухин поместил полуколонны коринфского ордера, опирающиеся на пьедесталы и связанные на углах раскреповками карниза, что еще больше усилило пластическую выразительность здания.

В декоре наличников окон обнаруживается больше сходство в деталях с такими известными памятниками нарышкинского стиля, как ц. Знамения на Шереметевом дворе и ц. Покрова в Филях, но все эти здания построены немного позднее. Примером для подражания Григорию Мазухину, скорее всего, могла служить ц. Святого Духа Солотчинского монастыря 1688-1689 гг. Возможно также, что образцом была ранняя нарышкинская церковь Воскресения Звонного, находившаяся в Рязани в городской усадьбе К.П.Нарышкина. К сожалению, этот памятник был разобран.

Известно также, что знаменитый Осип Старцев, автор выдающихся зданий в стиле «Московского барокко», в 1680-х годах работал в Рязани. Именно он консультировал постройку Шарыпина, который до Бхвостова начинал строить Успенский собор в Рязани. Как считал известный исследователь архитектуры «нарышкинского барокко» Е.В.Михайловский, именно Осип Старцев мог быть приглашен в Солотчинский монастырь для работы над ц. Святого Духа и трапезной, так как находил там сходные черты с его работами в Москве.

Будучи в Рязани, Осип Старцев мог консультировать и Григория Мазухина: фронто́н с волютами на Архиерейском доме заставляет вспомнить фронто́н трапезной Симонова монастыря работы Осипа Старцева.

Своеобразие наличников Григория Мазухина в их раскраске, несвойственной кругу памятников нарышкинского стиля и имеющей местные рязанские традиции. Это покраска свинцовым суриком по белому фону отдельных профилей на наличниках, роспись колонок орнаментом, напоминающим рыбную чешую, раскраска отдельных лепестков коринфских капителей. И это не случайно, поскольку построенные раньше этажи Архиерейского дома уже имели такую раскраску.

В XIX веке при перепланировке третьего этажа Архиерейского дома были уничтожены почти все наличники окон 1692 г., оконные проемы смещены. Уничтожены порталы конца XVII века. Единственными наиболее сохранившимися частями наружного оформления здания были западный фасад и несколько окон на южной и северной стенах.

В 1960 году архитектор И.В.Ильенко, изучавшая этот памятник, нашла подлинные покраски свинцовым суриком на западном фасаде, восстановила окна третьего этажа на южном и северном фасадах, но не в полном объеме.

В 1965 г. автор статьи продолжила эту работу. Было восстановлено 11 окон на третьем этаже по юному фасаду. При восстановлении в закладках были найдены верхние части завершений наличников с подлинными бобышками, а также срубленные белокаменные кронштейны и объединяющие их белокаменные профили. На некоторых бобышках обнаружены следы покраски свинцовым суриком, что подтверждает покраску, ранее найденную Ильенко. Восстановлено два портала в помещениях третьего этажа. Таким образом интересному архитектурному комплексу XVII века был возвращен его облик на 1692 год.

*Д.Ф.Полознев*  
(Ярославль)

## **КОММУНИКАТИВНАЯ СРЕДА РЕЛИГИОЗНОГО ОПЫТА ПРИХОЖАН РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА XVII ВЕКА (ПО МАТЕРИАЛАМ ЯРОСЛАВЛЯ)**

Описание «картины мира» человека русского Средневековья остается одной из актуальных задач современной исторической науки. Религиозный опыт прихожан, как часть этой картины, может служить целям научной реконструкции относящихся к ней представлений, образа мысли, ценностных ориентаций и иных ментальных образований. Для этого важно описание коммуникативной среды, в которой религиозный опыт собственно и мог реализовываться.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Работа по изучению этой среды была проделана в рамках научного проекта: Горшкова В.В., Добрякова О.И., Полознев Д.Ф., Рутман Т.А. Городской приход XVII – первой четверти XVIII в.: Религиозный опыт в системе ценностей переходного периода от средневековья к новому времени (на материалах Ярославля). Ярославль, 2002. (Грант Московского научного фонда. Проект КТК 157-1-01). Поддержка данного проекта была осуществлена Программой «Межрегиональные исследования в общественных науках», Институтом перспективных российских исследований им. Кеннана (США), Министерством образования Российской Федерации за счет средств, предоставленных Корпорацией Карнеги в Нью-Йорке (США), Фондом Джона Д. и Кэтрин Т. Макартуров (США) и Институтом

Исходной – своего рода «производящей» – ячейкой религиозного опыта являлся приход. Нами установлено, что он выступал «информационной матрицей» исторической памяти города, то есть представлял целостный источниковый комплекс: собственно храм (его архитектура, декоративное убранство, посвящение престолов, место в сакральной топографии города); каменная или стенописная храмовая надпись; храмовая летопись, фиксирующая обыденные и чудесные события из жизни храма, прихода, города; приходские документы (например, благословенные грамоты); сказание о чудотворной иконе, связанной с храмом; иконы, иконостасы, фрески; утварь с хроникальными, посвятельными или богослужебными надписями; некрополь.

В современной науке для описания процессов коммуникации используется ряд понятий, среди которых важнейшими являются «контент» (содержательное наполнение того или иного послания), «канал/каналы» его распространения, адресат послания и др. При рассмотрении религиозного опыта прихожан как контента, в нем как важнейшей содержательной компонентой служит наличие индивидуальных и коллективных представлений о соединении личного и общественного блага, что стало одним из мощных стимулов храмовой деятельности в городе. По общепринятой на сегодня оценке в течение столетия в Ярославле было построено около 40 каменных церквей. Чудесные явления и исцеления, предшествовавшие или сопутствовавшие строительству храма, выступали знаком Божественной благодати, обращенной к приходу и его обитателям. Внимание к этим явлениям продуцировало деятельность по тщательной фиксации чудес и иных, важных в глазах прихожан, событий и по широкому распространению информации о них вовне. Активность ярославцев на поприще приходской жизни производит впечатление своего рода «культурного взрыва», пик которого пришелся на вторую половину века. Налицо рвущееся наружу стремление рассказать окружающим о своем «открытии мира», в котором благодать обращена к тем, кто много трудится, верит в Бога и в себя, вершит богоугодные дела. Рамки прихода стали тесны для этих устремлений. И в коммуникативную среду включались соседние приходы, город, епархия и вся страна. По инициативе отдельных приходов Ярославля были учреждены новые крестные ходы от своего храма к кафедральному собору, а по инициативе приходского духовенства и с одобрения всех горожан – общегородские крестные ходы.

Каналами и направлениями распространения нового религиозного опыта стали традиционные транспортные пути ярославских торговых людей (Волга, Поморье, Сибирь), сети паломнических маршрутов (монастыри) и связи ярославцев с крупными городами Центра и Севера страны (Москва, Казань, Вологда и др.).

Совокупным содержанием «ярославского послания», его транслируемым образом выступал социальный идеал прихожанина. Положительным героем выведен представитель торгово-промышленной части посада, главными чертами которого названы щедрые пожертвования и личное деятельное участие в постройке и украшении

---

«Открытое общество» (Фонд Сороса). Точка зрения, отраженная в данном документе, может не совпадать с точкой зрения вышеперечисленных организаций.

С полным текстом отчета по проекту можно ознакомиться в Отделе краеведения Ярославской областной универсальной научной библиотеки им. Н.А. Некрасова.

приходских церквей, благочестивая жизнь, а также забота о приходе и его жителях. Этот идеальный прихожанин одновременно был и адресатом послания.

Материалы приходской культуры города XVII в. показывают усложнение и количественное увеличение проявлений личного и коллективного религиозного опыта. При этом сохраняется вся традиционная «оснастка» явлений духовной жизни в условиях обогащения среды их бытования и нарастания динамики социокультурных процессов.

**В.Г.Пуцко**  
(Калуга)

### **ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ТИХВИНСКАЯ В ЧУДЕСАХ» 1680 г. В КАЛУЖСКОЙ ЦЕРКВИ ОДИГИТРИИ НА ПЕСКАХ**

Большая по размерам (124 x 100 см) и прекрасная по исполнению икона Богоматери Тихвинской с 24-мя клеймам чудес ныне широко известна, благодаря проявляемому к ней вниманию со стороны исследователей<sup>1</sup>. Она неоднократно была описана и высоко оценена как исторический источник по строительству Тихвинского монастыря, созданного «на пустых местах и блатных при реце Тихфине». Поэтому нет необходимости приводить здесь перечень сюжетов клейм, обрамляющих изображение Богоматери с Младенцем Христом. Но стоит привести текст надписи на обратной стороне иконы: «Сей святыи образ пречистыя девы Марии Богородицы имянуемый тихфинский преписася со опасенымъ изследованием, мерою и подобием со всечестныя (е)я чудотворныя иконы тихфинския, сущия во святой ея обители на Тихфине пообещанию многогрешнаго Варсонофия тояже святой ея обители на Тихфине пообещанию многогрешнаго Варсонофия тояже святыя обители архи(ма)ндрита. Поставлен же во гра(де) Колуги во всечестнемъ Богоматере храме Одигитрии сущей н(а) Пес(ка)хъ (ле)та 7188го», т.е. 1680 г. Упомянутый вкладчик, архимандрит Варсонофий, в 1670 г. был возведен в этот сан как настоятель Доброго Покровского монастыря близ Лихвина, которым управлял до 1678 г.; затем назначен в Тихвинский монастырь, но уже в феврале 1680 г. переведен в Новый Иерусалим, где 25 октября того же года скончался. Таким образом, посланная в Калугу икона была предсмертным даром архимандрита Варсонофия церкви Одигитрии, с которой у него, по-видимому, существовала личная связь.

Первоначально икона была поставлена еще в деревянной церкви, известной по упоминанию в описи Калуги 1685 г. как Одигитрии «на песку с 4 колоколами». В 1750-1751 гг. на месте деревянной была построена каменная церковь, в которой икона 1680 г. находилась до конца 1920-х гг. Сохранилась опись храма, составленная в 1800 г.<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> *Иванова И.А.* Икона Тихвинской Богоматери и ее связь со «Скащением о чудесах иконы Тихвинской Богоматери» // ТОДРЛ. Т. XXII. М.-Л., 1966. С. 419-436; *Салтыков А.А.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981. Ил. 181-182.

<sup>2</sup> Государственный архив Калужской обл. Ф. 33. О. 3. Д. 8. Л. 14-25.

которая интересна прежде всего материалом о внутреннем убранстве, об утвари, состоянии и состав которых позже претерпели существенные изменения, особенно после сооружения нового иконостаса в 1911 г. Именно тогда исследователи местной старины обратили особое внимание на находившуюся в храме икону 1680 г.<sup>1</sup> Представляется существенным привести ту часть описи, которая не только указывает на место упомянутой иконы в церковном интерьере, но и дает надлежащее представление о его характере: «В настоящей церкви иконостас с трех ярусах с резьбою позлащенной. Царския врата резные позлащенные, в середине благовещение, а по сторонам евангелисты, без окладов. Над ними Саваоф резбенной со ангелами позлащенные. По сторонам оных врат на иконостасе два образа малых Спасителей и богоматере, без окладов. В 1-м ярусе: на правую сторону оних врат образ Всемилостиваго Спаса, на нем венец и риза серебряные позлащены. Южная дверь, на ней образ архангела Гавриила без оклада. Образ владимирския богородицы, на нем венец с подбородком серебряные позлащены, также убрус и подбородок жемчужные, при ней привесу одно сердце серебряное. По левую сторону царских врат Образ Тифинския Богородицы со явлением Ея, на нем венец и риза серебряныя. Северная дверь, на ней образ архангела Михаила без оклада. Образ Николая Чудотворца с житием, на нем венец и риза серебряные. Пред поместными образами четыре лампада медные посребрены. Решетки внизу около иконостаса железные крашеные. Над царскими вратами тайная вечеря в клейме резном позлащенном. А повыше онаго, на том же иконостасе Образ богоматере в киоте с резьбою позлащенной, на нем венец и оклад серебряныя позлащены. Пред ним два лампада медные. По правую и левую сторонам над поместными образами 14 образов двенадцатых праздников, пред ним четырнатцать лампадцов медные малые. На оном ярусе семь херувимов и два ангела стоящия резные позлащены. Во 2-м ярусе в середине образ Спасителя, на нем венец серебряной с подбородком позлащенным также и жемчужным, с предстоящими без окладов. В 3-м ярусе в середине образ Печерские богоматере без оклада, по обоим сторонам восемь образов пророческих без окладов. Сверх иконостаса распятие с предстоящими резное и два ангела, шесть клеймов, в них написаны Страсти Господни, резные позлащены»<sup>2</sup>.

«В церкви подле правого и леваго крылосов две балдахини резбенныя съ столбами позлащены, на них по два херувима позлащенные же. В 1-й балдахини: Образ храмовой Одегитрия богоматере в киоте позлащенном, на нем венец и риза серебряные позлащены. По ризе вынизаны жемчугом и убрус жемчужной. При ней привесу девять крестов, три цепочки серебряные, одна позлащена, два сердца, три гривенника, двое серег серебряные, одни с жемчугом, третьи насыпные серебряные же. Пред ним лампад для горения масла серебряной. Подсвечник большой медной. Во 2-й балдахини: Образ Курския богоматере в киоте позлащенном, на нем риза и поля серебряные позлащены. Пред ним лампад для горения масла медной. Подсвечник

---

<sup>1</sup> *Малинин Д.* Калуга. Калуга, 1912. С. 110-111.

<sup>2</sup> Л. 14-15.

большой медной. На обоих киотах два образа донския и иверския богородицы без окладов. Пред ними два лампадца медных»<sup>1</sup>.

Следовательно, храмовый образ занимал по давней традиции место перед клиросом, на поклоне, а икона Богоматери Тихвинской в чудесах 1680 г. являлась местной, будучи помещена в иконостасе слева от царских врат. Это место должно было оказаться предусмотренным для нее уже при создании иконостаса в середине XVIII в., в только что построенном каменном храме.

В церкви еще существовал придел: «В приделе Софии премудрости Божией иконостас позлащенной съ цыровкой. Царския врата и евангелисты резные позлащены. По правую сторону врат образ храмовый Софии премудрости Божией, на нем венец и риза серебряные. Вверху онаго Саваоф со ангелами, на нем пять венчиков серебряные; внизу онаго шесть лиц преподобных без окладов. Образ Иоанна воинственника, на нем венец серебряной, над ним спас нерукотворенный и две святые мученицы, на них три венчика серебряные. По левую сторону врат образ владимирския богородицы, на нем венец и риза серебряные позлащены, убрус жемчужной, на нем три звезды жемчужные, привесу крест серебряной на дереве. Вверху онаго образ Илии Пророка, а внизу 6 лицеподобных без окладу. На северной двери образ архидиакона Стефана без окладу. Сверх онаго иконостаса распятие с предстоящими не резное»<sup>2</sup>.

Сохраняется зафиксированный уже описью 1601 г. Кирилло-Белозерского монастыря обычай помещать в алтаре только запрестольную выносную икону, при отсутствии запрестольного креста. И здесь в главном алтаре отмечено: «Запрестольная богоматерь, на ней венец и риза серебряные позлащены, убрус жемчужной, привесу два креста серебряных, при ней пелена парчевая средина по белой, а по краям по красной земле с травами, на ней крест золотого позумента. На другой стороне образ Николая Чудотворца, без окладу в резбенном позлащенном киоте, а вверху по сторонам онаго три евангелиста»<sup>3</sup>. В алтаре придела: «Запрестольный Образ Одигитрии богородицы, на нем венец серебряной, риза медная посеребрена, убрус жемчужной, привесу серги жемчужные, а позади образ Николая Чудотворца без окладу, при богоматери пелена тафтяная, крест на ней золотого позументу. Обложена желтою лентою»<sup>4</sup>. В храме довольно много икон, в окладах и без окладов, весьма разнообразных в сюжетном отношении.

В Калуге это был сравнительно скромный приходской храм, не отличавшийся вместительностью, но, судя по описи, заботливо украшенный. Подлинным же его украшением служили святые иконы, особенно храмовая Богоматери Одигитрии и уже упомянутая Богоматери Тихвинской в чудесах 1680 г.

---

<sup>1</sup> Л. 15-15 об.

<sup>2</sup> Л. 21 об.-22.

<sup>3</sup> Л. 15.

<sup>4</sup> Л. 22.

## **ИКОНОСТАС УСПЕНСКОГО СОБОРА РЯЗАНСКОГО КРЕМЛЯ**

Одним из значительных памятников русского искусства конца XVII – начала XVIII в. является иконостас Успенского собора Рязанского кремля. Он отражает историю, этапы строительства, ремонтов и поновлений известного памятника нарышкинского стиля, построенного в Рязани в 1693-1699 гг.

Основными источниками, где содержатся сведения по истории строительства и о состоянии Успенского собора в Рязани являются труд Тихона Воздвиженского «Историческое обозрение Рязанской епархии» (1820) и «Сборник церковно-исторических и статистических сведений о Рязанской епархии» архимандрита Макария (1863). В этих изданиях, что особенно важно, названы имена мастеров, причастных к созданию храма, среди которых иконописец Николай Соломонов «со товарищи», выполнявший иконы для иконостаса в 1701-1702 гг.

Современные исследователи отмечают Николая Соломонова Вургарова как иконописца высокого класса. И все же такой масштабный комплекс икон Рязанского собора, в создании которого принимал участие мастер, остается неисследованным. Процесс изучения долгое время был невозможен из-за незавершенных реставрационных работ, к тому же авторская живопись плохо сохранилась под записями 1851-1857 гг. На сегодняшний день среди икон подписных и датированных не выявлено.

Большой девятирусный иконостас собора сохранил первоначальную композицию и большую часть декоративного убранства. Он занимает особое место среди иконостасов конца XVII века. Размеры сооружения очень велики: ширина – 24,5 м и высота вместе с Распятием – 25,96 м. Иконостас был задуман еще в 1689 г. как единый ансамбль, сочетающий позолоченную резьбу с комплексом икон.

Для иконостаса мастером Николаем Соломоновым «со товарищи» было выполнено 164 иконы. Местный ряд в нижних тумбах содержал 8 икон на сюжеты библейских притч (по описи от 1926 г.), которые до сегодняшнего дня не сохранились. Утрачены также южная дверь с изображением первосвященника Аарона и иконы: «Христос и апостолы во храме», «Проповедь апостола Павла», «Пророчество св. Осии», два медальона с изображениями Ангелов. В фондах РИАМЗ имеется чертеж, который представляет собой точное воспроизведение в цвете полного иконостаса Успенского собора со 164 иконами. По изображениям и надписям идентифицируются все сюжеты икон, за исключением икон библейского цикла на подножии местного чина (8 икон в овальных картушах).

Современный иконостас отличается от чертежа цветом основы (не белый, а карминный). Замена цвета произошла в 1852 г. при ремонте и перезолочении иконостаса с разборкой резных деталей. Можно предположить, что чертеж был выполнен перед ремонтом иконостаса 1850-х гг., где фиксировалось состояние и расположение деталей иконостаса и икон перед разборкой.

В фондах РИАМЗ на учете числятся 149 сохранившихся древних икон, 5 написаны в 1995 г. художником – реставратором РИАМЗ А.В.Панкратовым: «Христос и апостолы во храме», «Проповедь апостола Павла», «Пророчество св. Осии», два медальона с изображениями Ангелов.

Реставрационные работы по иконостасу проводились в 1960-х – 1990-х гг. Живопись икон реставрировалась с 1962 до 1980-х гг. в объединении «Союзреставрация» под руководством реставраторов Г.Е. Брягина и Т.Г. Брягиной. За этот период реставрацию прошли все имеющиеся в наличии иконы иконостаса. Повторно в 1987-1995 гг. реставрировались иконы местного ряда.

Иконостас состоит из 9 ярусов: местного, праздничного, деисусного (апостольского), апостольских проповедей, пророческого, деяний пророков, праотеческого. В его построении строго чередуются по высоте ряды больших икон (первый, третий, пятый и седьмой) и ряды икон меньшего размера (второй, четвертый и шестой). Над верхним праотеческим рядом расположены шесть полукруглых медальонов с изображением Страстного цикла: «Бичевание Христа», «Снятие с креста», «Несение креста», «Пригвождение», «Христос перед Пилатом», «Заушение». Композиции близки западно-европейским гравированным образцам.

Верхний праотеческий чин (седьмой ряд) представлен центральной иконой «Отечество», слева и справа от которой помещались в соответствии с иерархией, иконы первых людей и ветхозаветных праотцев: Сиф, Авель, Ной, Малахия, Иов, Енох, Сим, Мафусаил, Адам, Лот, Авраам, Левий, Исаак, Вениамин, Рувим, Мелхиседек, Иосиф, Иаков, Симеон, Иуда.

Пророческий чин (пятый ряд) составляют иконы царей Давида и Соломона, пророков Моисея, Елисея, Самуила, Даниила, Исаяи, Захарии, Илии, Аггея, Иезекииля, Иоила, Софонии, Захарии, Амоса, Михея, Осии, Иеремии, Ионы, Варуха. В центре – икона «Богоматерь Знамение (Воплощение)» с младенцем на троне.

Шестой ряд содержит изображения пророчеств Ионы, Софония, Осии (1995), Амоса, Иезекииля, Огненного восхождения Илии, Видения Исаяи, пророчеств Давида, Самуила, Моисея, изображения Ангела (1995), Духа Святого (к Отечеству), Ангела (1995), Чуда Елисея, Суда Соломона, пророчества Даниила, Служения Захарии, пророчеств Аггея, Иоила, Захарии, Михея, Иеремии, Варуха.

Деисусный чин – апостольский. Традиционно слева и справа от центральной иконы «Спас в силах» расположены изображения Богоматери и Иоанна Крестителя, Архангела Михаила и Архангела Гавриила, затем - апостолов Петра, Павла, Ев. Иоанна, Ев. Матфея, Ев. Марка, Ев. Луки, Андрея, Луки, Фомы, Иакова, Иуды, Симона, Иакова Зеведеева, Филиппа, Варфоломея, Фаддея, Матфея.

Четвертый ряд содержит проповеди и страдания Апостолов Варфоломея, Иуды, Андрея, Иакова, Фомы, Марка, Иоанна, Петра, Матфея, Благовещение Арх. Гавриилом Захарии, Моление о чаше, Иоанна Предтечи, Фомино уверение, Павла (1995), Матфея, Луки, Симона, Фаддея, Иакова, Филиппа, Собор арх. Михаила (Собор Бесплотных сил).

Двадцать икон праздничного чина характеризуются мастерством высокого художественного уровня. В своем современном состоянии праздничный ряд представлен иконами двенадцатых праздников, включая иконы Богородичного цикла:

«Рождество Богородицы», «Введение Богородицы во храм», «Благовещение», «Рождество Христово», «Обрезание Господне», «Моление Богородицы», «Богоявление», «Воскрешение Лазаря», «Вход Господень в Иерусалим», «Преображение», «Тайная вечеря», «Воскресение», «Троица», «Жены-мироносицы», «Христос и апостолы во храме» (1995), «Вознесение Господне», «Сретение», «Успение», «Сошествие Святого Духа», «Воздвижение креста», «Покров». Среди икон Богородичного цикла находится икона «Моление Богородицы на горе Елеонской», с изображением Марии в молении перед Ангелом, которое появляется в настенной живописи среди сцен Акафиста со второй половины XVII века.

На царских вратах иконостаса изображены традиционные «Благовещение» и евангелисты с символами. Икона «Тайная вечеря» на сени царских врат – представляет вариант западной иконографии. В местном ряду (высота 2 м) справа от царских врат помещены иконы «Спас на престоле», «Успение Богородицы», «Воскресение», (южная дверь утрачена), «Преображение». Слева от царских врат – «Богородица на троне», «Рождество Христово», «Вознесение», Архангел Михаил на северной двери, «Благовещение».

Икона «Богородица на троне» редкой иконографии «Новоникитская», (возможно при ремонте иконостаса в середине XIX в. появилась надпись в картуше рамы «Призри на смирение»). Храмовая икона «Успение» представляет полный извод облачного Успения с «Чудом об Авфонии». Многофигурные композиции икон местного ряда из цикла двенадцатых праздников строго симметричны, следуют традиционной иконографии. В то же время активно используются новаторские приемы и западные иконографические источники: интерьеры в виде колонн и арок, пышные занавесы, фигуры, изображенные на первом плане со спины и в профиль, реалистический пейзаж. Колористическое решение икон построено на традиционном для мастеров Оружейной палаты сочетании золота с красным, малиновым и зеленым цветами.

*Н.В.Свирина*  
(Нижний Новгород)

## **НОТНЫЙ ИРМОЛОГ XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ РГБ**

Проблематика взаимосвязей русской и европейской художественных культур XVII- начала XIX столетий. Европейские книги и гравюры – как источник сюжетов и мотивов русского искусства XVII-XVIII вв. Библия Пискатора – наиболее известный иконографический источник, к которому обращались русские мастера XVII столетия. Вытеснение в XVIII веке этих образцов другими изданиями, выходившие в Германии, а именно в Аугсбурге – старейшем центре книгопечатания и ювелирного ремесла. Библии К.Вайгеля, У.Крауза, М.Кюсселя, а также аугсбургского гравера и издателя Мартина Энгельбрехта. Использование немецкими граверами XVIII в. таких образцов, как Библия Пискатора, декоративное богатство гравюр, включающее их творчество в

русло барочной традиции. Переосмысление художественного языка барокко русскими мастерами XVII и XVIII столетий.

Связь стилистики немецкого рококо с традицией предшествующей эпохи. «Востребованность» произведений художников немецкого рококо в России благодаря присутствию в них элементов барочной стилистики.

Многозначность использования гравюрных подлинников в русской художественной традиции XVII-XVIII столетий: иконопись, монументальное и прикладное искусство, книжные издания. Владельческие записи, пометки, рисунки, свидетельствующие о бытовании целого ряда изданий в среде иконописцев и светских художников XVIII – начала XIX веков. (Библия Кристофа Вайгеля. Аугсбург. 1787 г., из собрания Музея книги РГБ с владельческой записью художника Илариона Плотникова. Гравюры из аугсбургских иллюстрированных изданий XVIII в. с рисунками и владельческими пометками из собрания Нижегородского художественного музея).

Особенности бытования ряда немецких иллюстрированных изданий XVIII в. в России. Разброшюровка книжного блока на отдельные листы. Немецкие гравюры XVIII в. в русских старопечатных изданиях.

Нотный Ирмолог 1750 г. из собрания РГБ (Ф.304, № 454) с пятнадцатью вклеенными гравюрами из разброшюрованных немецких изданий XVIII в. Проблема авторства и датировок гравюр Ирмолога. Гравюры издательской мастерской Мартина Энгельбрехта и возможные собственноручные листы аугсбургского мастера в Ирмологе 1750 г. Гравюры издательской мастерской М.Энгельбрехта в России XVIII в. Влияние этих образцов на русскую художественную культуру. Бытование гравюр немецких мастеров XVIII в. в среде провинциальных художников в начале XIX в. (творчество мастеров Арзамасской школы).

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. *Collin I.* Katalog der Ornamentstichsammlung des Magnus Gabriel De la Gardie in der Kgl. Bibliothek zu Stockholm. Stockholm, Uppsala, 1933
2. *Gulmard D.* Les Maitres ornemanistes. Paris, 1880
3. *Hollstein F.W.H.* Dutch and Flemish Etchings, Engraving and Woodcuts, ca 1450-1700/ Vol. 1-XV. Amsterdam. 1953-1956
4. Katalog der Ornamentstichsammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin. Berlin, Leipzig, 1939
5. *Nagler G.K.* Neues allgemeines Künstlerlexikon. B.11. S. 140
6. *Nagler G. K.* Die Monogrammisten. Bd. 1-VI. Munchen 1958-1979
7. *Pauli A.* Hans Sebald Becham . Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Strassburg. 1901
8. *Schott F.* Martin Engelbrecht. Augsburg. 1926.
9. *Schreiber W.Z.* Handbuch und Buchillustration in Deutschland. Leipzig. 1975.
10. *Waldmann E.* Die Nurenberger Kleinmeister, Leipzig. 1954.

## **КОНСТРУКТИВНЫЙ ВАРИАНТ ШАТРОВЫХ ХРАМОВ XVII ВЕКА**

Предлагаемый нами термин «конструктивный вариант» для шатровых храмов XVI века выглядит абсурдно: они все конструктивные. Но в XVII веке ситуация изменилась: в середине столетия появились шатры декоративные, в которых глухие шатры на глухих барабанах были поставлены на сомкнутый или лотковый свод и никак не «работали» конструктивно. Конструктивных шатровых храмов XVII в. с открытым внутрь пространством шатра не так уж много, хронологически они ограничены временем с середины 1620-х гг. по середину 1640-х гг. Территориально они распространены в Москве (в усадьбах), Нижнем Новгороде (собор и монастырь) и северных монастырях.

Всего известно 7 храмов рассматриваемого варианта. Это собор Михаила Архангела в Нижнем Новгороде (1628-1635) и следующие церкви: Покрова в Медведкове (1630-е гг.), Мартиниана в Ферапонтовом монастыре (1640-1641), Евфимия при больничных кельях Кирилло-Белозерского монастыря (1643-1646), Успения в Вешняках под Москвой (1644-1646), Троицы в Троице-Голенищеве под Москвой (1644-1647) и Евфимия Суздальского (надвратная) в Печерском монастыре в Нижнем Новгороде (1645). Вероятно, что к этой же группе относилась и московская церковь Преображения в Копье (1623). Следует сразу отметить, что памятников не так уж много, и они не отличаются новизной конструктивных приемов или декоративной обработки. Практически все названные храмы повторяют те или иные формы шатровой архитектуры XVI в. Речь идет о прямой ориентации на шатровый объем собора Покрова на Рву (Медведково), на отдельные храмы времени Ивана Грозного (речь идет о храмах Брусенского монастыря в Коломне и церкви в Прусах, на которые ориентированы церкви Кириллова и Ферапонтова монастырей) и храмах так называемой «годуновской» архитектуры (на них ориентированы церкви Нижнего Новгорода и усадебные храмы в Троице-Голенищеве и Вешняках). Собственных конструктивных или декоративных приемов, типичных именно для храмов этого времени, выделить не удастся, можно говорить только о характерной для периода трактовке уже известных форм, то есть речь идет о работе с уже найденными формулами.

Особо следует выделить группу «псевдоконструктивных» шатровых храмов, в которых крупный шатер покоится на кажущемся световым крупном восьмерике, который, в свою очередь, поставлен на монументальный четверик. Получается внешне обычный («конструктивный») шатровый храм, но внутри у него или шатер отсечен лотковым сводом (как в церкви Зосимы и Савватия в Троице-Сергиевой Лавре 1635—1637 гг. или церкви Успения (Дивной) в Угличе 1638—1639 гг. – датировка И.Л. Бусевой-Давыдовой) или шатер отделен граненым сомкнутым сводом, покоящимся на восьмерике – как в приделе Ризоположения у церкви Ильи Пророка в Ярославле (ок. 1650). Эти примеры показывают, что «размывание» чистого, «конструктивного типа

началось очень рано, еще в 1630-е гг. Получается, что поздние храмы с открытым шатром (1640-е гг.) появлялись уже как анахронизмы, в какой-то степени вопреки наметившемуся направлению эволюции. Это направление, связанное, с одной стороны, с комфортом (отсечь холодный шатер нужно было для лучшего отопления), а с другой стороны, с общей для XVII в. направленностью на декоративизацию, неизбежно вело к переходу от конструктивных шатров к декоративным.

*(Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант 02-04-00085а)*

**П.Сиговский**  
(Люблин)

### **ЦЕРКОВЬ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ГОСПОДНЯ В ТЕРЕБУНЕ В БЕЛОРУССИИ ПО ДОКУМЕНТАМ 1725 г.**

Каменная Преображенская церковь в Котелни Боярской (в окрестности Бреста над Бугом) в архивных документах определена как церковь в Теребуне (Terebuń), в белорусских научных работах как церковь в Шумаках. Церковь эта основана в начале XVII в. (во время Речи Посполитой) князем Иваном Шуйским и является интересным примером объединения в одном здании западных элементов – плана и архитектурных деталей (готики и ренессанса). Возникает вопрос – откуда и почему в храме Восточной Церкви появились эти западные элементы. Наверное, очень важной причиной является личность основателя, происходившего княжеской семьи, бежавшей из России в Польско-Литовское государство в начале XVI в. На новой родине эти люди смогли стать более восприимчивыми к разным новшествам. Другая причина – это заключенная незадолго до строительства храма, в 1596 г., Брестская Уния, последователи которой хотели, чтобы с ней считались также, как с римско-католическим обрядом – даже в церковной архитектуре. Возможно, что Шуйский в этой постройке использовал широко применявшимися в это время на территории Речи Посполитой архитектурными образцами поздней готики и ренессанса.

В люблинском архиве сохранился документ осмотра этой церкви в 1725 г., когда она относилась к брестской части Владимирско-Брестской униатской епархии Киевской митрополии в Речи Посполитой. Это интересная опись тогдашнего храма, который является важным элементом многокультурного пейзажа своей эпохи в этой стране.

**АРХИТЕКТУРА ПОСЛЕ СМУТЫ.  
К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ СОБЫТИЙ НАЧАЛА XVII ВЕКА НА  
ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ОБРАЗНОСТЬ ЗОДЧЕСТВА 1620-х гг.**

Военные и политические события Смутного времени начала XVII в. оказали огромное влияние на историю культуры Московского государства. Изучение их последствий позволяет ответить на многие вопросы, касающиеся особенностей искусства «бунташного века». Однако излишне поверхностное истолкование результатов Смуты приводит к обратному результату – формированию сомнительных представлений об источниках стилевых новшеств. В частности, в области истории архитектуры закрепилась тенденция к разделению следствий войн начала XVII в. на две части, разнесенные во времени и диаметрально противоположные по содержанию:

- с одной стороны, это практические результаты Смуты – разорение, бедность, замирание строительной активности и утрата мастеров, относимые к 1620-м гг.

- с другой – художественные и культурные последствия потрясений. Как правило, в их числе называют «смещение архитектурных форм» (А.И. Некрасов), «переворот в архитектурном мышлении» (С.С. Попадюк). Таким образом, Смутное время оказывается представлено как непосредственная причина формирования принципиально новой стилистики произведений 30-х гг. XVII века и трактуется как причина радикального обновления в искусстве. Архитектура 1620-х гг. с этих позиций рассматривается как малозначительное явление, полностью зависимое от предшествующего годуновского периода.

Более внимательное изучение раннего зодчества XVII в. показывает, что в действительности реакцией на Смуту стала достаточно мощная волна политического, церковного и культурного консерватизма 1620-х гг. Это придало свойственному для эпохи позднего средневековья в целом ретроспективизму значительный импульс к усилению, что также отразилось и на ранней архитектуре XVII века. В ее формах воплотилось «охранительное» настроение, сформировавшееся в русском обществе и поддержанное многочисленными усилиями правительства.

Архитектура раннего периода (1616 – 1634 гг.) подчинена консервативной доминанте, по-разному отражающейся на постройках этого времени. В рамках царского заказа мы находим прецедент намеренного воспроизведения годуновского образца. Так, церковь Покрова в Рубцове, построенная по обету Михаила Федоровича в единственной близкой к Москве вотчине правящей ветви Романовых и ставшая центром раннего программного строительства, использует прототип храма Троицы в Хорошеве.

Более широкий пласт русской архитектуры 20-х гг. XVII в. демонстрирует актуализацию до-годуновских мотивов. Наиболее яркий памятник этого круга – Архангельский собор Нижнего Новгорода, объединяющий уверенное знание приемов

конца XVI в. с заимствованной от предшествующего храма XIV в. композицией, включающей симметричные притворы, забытые на протяжении более чем столетия.

Основная масса строительства 1620-х гг. приходится на долю монастырей, в зодчестве которых, в условиях ослабления светской власти, усиливается исконно присущий этим заказчикам консерватизм. Важным источником архаизирующих мотивов становится собственная традиция крупнейших обителей. Стоит особенно отметить деятельность Троице-Сергиева монастыря, духовного центра противостояния иноверам в Смуту – здесь создается небольшое, но цельное архитектурное направление: богатая история строительства обители становится основой для формирования достаточно изысканной для своего времени архитектуры, демонстрирующей заметное предпочтение декоративных элементов до-итальянской традиции. Другое направление формируется в постройках Спасского монастыря Ярославля. Здесь происходит трансформация мотивов, принесенных в Москву иностранными мастерами середины XVI в., причем преобладают простые элементы декоративного характера, не популярные в годуновское время – заполнение зеркал филенок повторяющимися квадратами. Эти мотивы, хотя и происходят, по-видимому, из европейской архитектуры, являются результатом столь сильного искажения, что в их лице декорация ордерного происхождения переходит в свою противоположность.

Тяготение к архаичным мотивам декоративного характера сохранится до конца периода. В их числе можно назвать фризы квадратных впадин (ближайший прототип которых относится, по-видимому, к белозерской архитектуре), балясины во фризе Астраханского Троицкого монастыря, фризы «цилиндров» и «сухариков». Все эти мотивы объединяет последовательная приверженность к архаичным или провинциальным по отношению к годуновской архитектуре прототипам.

Среди наиболее очевидных последствий Смуты – утрата квалифицированных мастеров и исчезновение наиболее утонченной части наследия конца XVI в. Влияние стилистики предшествующего периода таким образом ослабляется, сводится к «азбучному набору» основных, упрощенных приемов и принципов. Их место занимают мотивы, происхождение которых определяется усилением ретроспективной составляющей позднесредневековой культуры, преднамеренной ориентацией на различные варианты традиции, часто – обусловленные почтением к локальным образцам. Общая годуновская подоснова и единое консервативное настроение определяют целостность художественной образности архитектуры 1620-х гг., которая становится своего рода фильтром между зодчеством двух столетий, сохранившим лишь часть годуновских достижений, дополнив их рядом забытых мотивов.

Таким образом, потрясения Смутного времени инспирировали усиление консервативных настроений в обществе и государстве, отразившихся и на стилистике русской архитектуры раннего периода. Пугливая осторожность, зависимость от традиции как нельзя лучше подходит под определение «катастрофического мировидения», так как является прямым следствием трагедии, обескровившей и ослабившей страну и ее архитектуру. Этот феномен имеет лишь косвенное отношение к последовавшему позднее стилистическому «перевороту», основной источник которого следует видеть в адаптации новых иностранных влияний.

## **О ДРЕВНЕЙШИХ ИКОНАХ ПРЕП. МАКАРИЯ УНЖЕНСКОГО**

Древнейшие иконы преп. Макария Желтоводского и Унженского не сохранились. Анализ литературных и исторических источников позволяет понять, какого типа были эти первые иконы, их историю, а также, каково было их влияние на сложение иконографии Макария в дальнейшем.

Чтимая икона преп. Макария, хранившаяся после смерти основателя в Унженском монастыре у гроба, являлась древнейшим его образом. На иконе преп. Макарий был изображен прямолично, а над ним образ Троицы в облаках. В поздней редакции жития преп. Макария есть рассказ о чуде, случившемся при игумене Никите в 1671 г., когда упали своды новопостроенной церкви и все иконы были повреждены, но икона Макария «ничим же ниже малым чим повредися целе и стройне обрнетеса». После этого икону возили в Москву для «царева» поклонения, где она была богато украшена. В апреле 1758 г. случился пожар, во время которого сгорели и гробница и чудотворная икона Макария. В 1761 г. при игумене Александре была написана новая икона на гроб Макария.

Костромских икон, точно соответствующих иконографии древнего образа, практически не сохранилось. Большее распространение получили образы Макария «к Троице молящего». В собрании Костромского музея-заповедника хранится пелена, на которой преп. Макарий изображен прямолично с разведенными руками, на ее другой стороне – образ «Троицы Ветхозаветной». Это древнейшая пелена была вложена в Унженский монастырь царицей – инокиней Марфой Романовой. Скорее всего, иконография пелены соответствует древнему образу Макария, только на пелене нет «Троицы» «в облацех» над головой святого.

Вторая чтимая икона святого, пользовавшаяся огромной известностью, находилась в Желтоводском монастыре на Волге. В текстах жития преп. Макария существуют варианты рассказа о желтоводской чудотворной иконе, содержащих близкие сведения, но отличающихся в деталях. В соответствии с ними икона была принесена из Унженского монастыря иноком Авраамием, строителем возобновленного Желтоводского монастыря. Если изложенное в Житии святого верно, то именно желтоводская икона могла бы дать возможность реконструировать древнейший образ святого.

В рукописи Жития Макария, происходящей из Желтоводского монастыря, дана особая редакция, написанная очевидцем, знавшим Авраамия и ссылавшимся на старцев, начинавшим возобновление монастыря вместе с Авраамием: «...поиде в монастырь преподобнейшаго о(т)ца Макария на Унжу...По семь же Авраамий аки извещение некое от святаго приять, отъ первописанныя // его иконы образъ блаженнейшаго написати повеле. И той новописанный образъ с(вя)таго отнесе на Желтыя Воды и постави его во уготованней от него часовне». В «Истории» Желтоводского монастыря, созданной архимандритом Тихоном около 1679 г. (так

называемый «Латухинский летописец»), автор кратко пишет: «Потом же Авраамий иде в монастырь преподобнаго Макария на Унжу, и списа тамо образ его, принесе же и постави на месте том, иде же обитель его на Желтых водах бысть...». За этим житийным сюжетом стояла задача показать духовную преемственность возобновленного монастыря по отношению к уже существующей обители, хранящей мощи преподобного.

Помимо литературных текстов, несущих в себе немало разного рода наслоений, существует исторический документ 1640 г., предшествующий всем редакциям «Сказания о возобновлении Желтоводского монастыря». Это «Духовная память» инока Авраамия, содержащая информацию о первой иконе преп. Макария в Желтоводском монастыре, где сообщается следующее: «и тогда милосердный Господь, прославляя угодника своего Преподобнаго Чудотворца Макария, подал чудес благодать Преподобнаго образу; а тот святой чудотворный образ написан по повелению мне грешнаго, и как Преподобный Чудотворец изволил прославить место сие святое, и молитвами его учили быти от святаго образа безчисленныя чудеса, и учили зде приходить православнии Христиане и подавати на монастырское строение и на молебн, каждо по вере своей».

В это документе Авраамий ни слова не говорит о поездке в Унженский монастырь и привозе оттуда иконы-списка с чудотворного образа. Можно сделать только один вывод: строитель Желтоводского монастыря не ездил на Унжу за списком с чудотворной иконы. Сложившаяся литературная традиция восполняет вполне понятную лауну. Она была осознана и со временем заполнена в создаваемых в Желтоводском монастыре сочинениях. Возможно, что кто-то из иноков побывал по указанию строителя Авраамия на Унже и сделал там список с иконы.

По документам этот образ был поставлен отцом Авраамием в придельный храм прп. Макария и богато украшен. Чудотворная икона была в киоте, «а на притворех писано житие Макария чудотворца...». Ясно, что изначально это был единоличный образ святого, позднее поставленный в киот и дополненный житийными клеймами.

Сведения о чудотворной иконе преп. Макария, хранившейся в Желтоводском монастыре вплоть до второго возрождения монастыря, диакон А. Снежницкий издал в брошюре «Макарьевская часовня в Нижегородской ярмарке». Там же была воспроизведена чудотворная икона и было дано ее краткое описание. Размер ее был 142,5 x 106,5 см. В среднике иконы в рост был представлен святой, благословляющий, в левой руке держал свиток. Вокруг средника было 18 клейм с житием. На верхнем поле – образ Спасителя. Из этого описания ясно, что икона, считавшаяся в монастыре изначально, не сохранилась и была утрачена еще в древности. Вместо нее была написана икона святого с клеймами жития, которая и стала ее заместительницей, как это нередко бывало в древности. Можно уверенно говорить о том, что средник новой иконы более или менее точно повторял по иконографии древний образ. Его отличительными чертами было изображение Макария в рост, прямолично, благословляющего правой рукой, и со свитком в левой, а также образа Спасителя на верхнем поле. Что касается клейм на створках, то, скорее всего, здесь мастер был более свободен, хотя не исключено, что житийный цикл точно соответствовал тому, что было

написано на створках киота. Именно этот образ и почитался вплоть до революции как икона, завещанная строителем Авраамием Желтоводской обители.

Списки этой иконы сохранились в двух Казанских церквях, расположенных в ближайших к монастырю поселках Лысково и Макарьево. Их размеры несколько меньше чудотворного образа. Но, как и на древней иконе, преп. Макарий представлен в рост, со свитком в левой руке и благословляющей десницей. На верхнем поле икон главное изображение Спасителя в круглом медальоне. Вокруг – 18 клейм.

Хотя сейчас некоторыми специалистами считается, что чудотворная была передана в Казанскую церковь Макарьево, но размеры чудотворного образа и иконы, находящейся в настоящее время в Казанской церкви, не совпадают.

Таким образом, анализ литературных и исторических источников, а также сохранившихся памятников, позволяет сделать некоторые выводы. Во-первых, скорее всего предание о поездке Авраамия на Унжу и о привозе оттуда иконы – литературный вымысел, но вместе с тем, желтоводская икона в основных иконографических чертах повторяет древний унженский образ. Во-вторых, первая желтоводская чудотворная икона преп. Макария, написанная при Авраамии, была утрачена в древности. В-третьих, икона, почитавшаяся в XIX в. как написанная при строителе Авраамии, была создана позднее и к настоящему времени утрачена.

*(Подготовлено при поддержке РГНФ, проект N 02.04-00278a )*

**С.А.Терентьев**  
(Москва)

## **ГЛАВНЫЙ ИКОНОСТАС ЦЕРКВИ ВОЗНЕСЕНИЯ В ВЕЛИКОМ УСТЮГЕ: ИСТОРИЯ, ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ**

Темой нашего исследования является главный иконостас храмового комплекса Вознесения в Великом Устюге. В истории его создания, изменения его первоначального замысла во многом отразились те глубинные процессы, которые происходили в недрах духовной и культурной жизни русского общества на стыке двух крупных эпох: средневековья и Нового времени.

Церковь Вознесения не случайно стала темой нашего исследования. Храмовый комплекс вошёл практически во все хрестоматии и учебники по русскому искусству. Но если архитектура памятника достаточно хорошо изучена и описана в литературе, то о его интерьерах мало что известно.

Центральное место в интерьере занимал иконостас, но в церкви Вознесения изучение иконостаса долгое время было невозможным. Из-за плохого состояния иконостас был разобран, все иконы хранились в алтарной части. Научная реставрация иконостаса - резьбы и икон - была начата в 1979 году силами Межобластной специальной научно-реставрационной производственной мастерской объединения «Росреставрация». В 1993 году иконостас был смонтирован, и была закончена реставрация последних икон. Из пятидесяти шести икон сохранилось пятьдесят четыре,

что позволяет судить практически о полном иконостасном комплексе второй четверти XVIII столетия.

Благодаря научному изучению иконостаса, нам представилась возможность ознакомиться с реставрационной документацией, фиксирующей временные записи на иконах. В ходе реставрации были проведены некоторые наблюдения по конструкции иконостаса, который пережил также несколько строительных периодов, и из небольшого тяблового четырехъярусного иконостаса превратился в резной, разработанный в верхней части, высокий пятиярусный рамочный иконостас.

Последовательность и сложность трансформации главного литургического «объекта» – иконостаса по счастливому стечению обстоятельств оказалась фиксированной в нашем иконостасе. Тем самым, понятно, что исследование Вознесенского иконостаса, его композиции и истории, является не столько частью местного церковного искусства, но позволяет вскрыть общие для проблематики религиозной живописи XVII-XVIII веков процессы.

Богатый декоративный декор храма и его местоположение предполагали соответствующее внутреннее убранство. Церкви, строящиеся в середине второй половины XVII века, относились к стилю барокко. До 1780-х годов в архитектуре Великого Устюга барокко было господствующим направлением. Особенно ярко этот стиль проявился в иконостасах второй половины XVIII века. Существующий сегодня иконостас церкви Вознесения является наиболее ярким примером раннего барочного иконостаса. В нём ощутимо влияние белорусских мастеров, которые были связующим звеном между Россией и Западом.

В Вознесенском соборном комплексе было семь иконостасов, но главный из них – иконостас холодной церкви Вознесения. Он отличается от остальных иконостасов своими размерами, разработанностью и убранством.

Следует предположить, что многочисленные пожары, – о крупнейших сохранились упоминания в устюжских летописях, – наносили урон интерьеру храма. И сами иконостасы отражают историю бытования храма в целом на протяжении столетий.

О первоначальных иконостасах церкви известно очень мало.

Документальные сведения, а также наблюдения, которые были получены при реставрации главного иконостаса в период с 1975 по 1996 год, дают возможность прийти к ряду заключений об основных этапах развития главного иконостаса. Особенности его композиции даже позволяют сделать предположение о влиянии на создание иконостаса изменений в церковном богослужении.

Иконостасы XVIII века представляют собой синтетическое сооружение, которое соединило в себе практически все виды искусства, применяемые в убранстве церковного интерьера: искусство плотников, резчиков, позолотчиков, кузнецов и иконописцев. Иконостас, таким образом, становился наиболее ярким примером искусства определённого периода, и в искусствоведении существует специальный термин, определяющий эти сложные сооружения – «иконостасный комплекс».

Рассматриваемый нами иконостас относится к рамочному типу, или ритмическому, с разнообразием форм иконных обрамлений.

Изучение конструкции главного иконостаса, стиливых особенностей его резьбы позволило сделать вывод реставраторам, что в современном главном иконостасе присутствуют три блока:

- 1) древнейший блок, относящийся ко второй половине - концу XVII столетия;
- 2) рама 40-х годов XVIII века, включая небольшие вставки, которые были добавлены в течение этого столетия;
- 3) поздний ярус пророков и отдельные иконы третьей четверти XVIII столетия.

Основываясь на документальных свидетельствах и изучении современного состояния иконостаса, нам удалось составить схемы трёх основных периодов его развития. Последний иконостас, с его иконами и резьбой, вместе с фоновой живописью Небесного Иерусалима (размещённого за Распятием, венчающим иконостас), представляет собой цельный и единый величественный комплекс.

*Е.Л. Тихомирова*  
(Кострома)

### **ЧТИМЫЙ ОБРАЗ СЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ ИЗ НИКОЛАЕВСКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА СИДОРОВСКОГО КОСТРОМСКОЙ ГУБЕРНИИ**

Коллекция древнерусского искусства Костромского музея-заповедника состоит из нескольких тысяч памятников иконописи и декоративно-прикладного искусства и по праву может считаться одной из богатейших среди музейных собраний России.

Одним из интереснейших памятников коллекции является комплекс, состоящий из деревянной скульптуры Святителя Николая, помещенного в глубокий киот, который украшен 38 клеймами жития и чудес святителя (дерево, левкас, яичная темпера); скульптура и киот также имеют убранство металлическим чеканным серебряным окладом и шитой ризой (рубленный перламутр, речной жемчуг, цветное стекло, золотная нить) – КМЗ КОК 17578/12,13,14. Размер киота – 105 х 90 см. Комплекс разновременный – XVII-XIX вв. Самый ранний предмет комплекса – деревянная скульптура святителя (размер – 77 х 53 см) датировка ее может быть отнесена к к. XVII – н. XVIII века. Киот, так же как и оклад и риза, более поздние по происхождению и могут быть отнесены к первой половине XIX века. Исследователи (О.С. Куколевская) предполагают, что оклад был выполнен в кустарной ризочеканной мастерской с. Сидоровского. Село Сидоровское Нерехтского уезда Костромской губернии в XIX веке знаменито многочисленными кустарными ювелирными мастерскими, среди них были и ризочеканные.

Комплекс происходит из Николаевской церкви села Сидоровского (каменный храм построен на средства прихожан в 1720 г. на месте древнего деревянного храма), в котором данный образ Святителя Николая почитался как чудотворный. Иконографический тип определяется как Никола Можайский, несмотря на частичную утрату кистей рук и, соответственно, меча и «града» (церкви), которые в них находились. Интересной деталью является наличие митры на главе Святителя, что в

декоре скульптурных образов Николая встречается довольно редко. Как известно, в русских храмах скульптурные образы Св. Николая могли украшать шитыми из ткани шапочками-митрами, причем наличие тканевого головного убора является особенностью ранних скульптур. Возможно, резчик был знаком с ранними образцами. Следует отметить также фелонь с богатым стилизованным цветочным орнаментом, украшенные камнями и обнизью подбоя, поручи, палицу, епитрахиль, омофор с геометрическим рисунком. Подобный декор позволяет датировать памятник более поздним периодом – первая четверть XVIII века.

Живопись киота выполнена в технике тонкого миниатюрного письма. Стилистические особенности письма позволяют считать, что автором ее был талантливый мастер из Палеха второй половины XVIII века. Тонкая миниатюрная работа выдает в авторе первоклассного иконописца. Киот состоит из глубокого ковчега (темно-зеленый позем, сине-зеленый свет с золотыми облаками), небольшого подножия для фигуры Святителя и рамы с 38 клеймами жития, написанных в 2 ряда по раме и откосам.

1	2	3				4	5	6
7	27						28	8
9	29						30	10
11	31						32	12
13	33						34	14
15	35						36	16
17	37						38	18
19	20	21	22	23	24	25	26	

Схема клейм: 1. Рождество святого Николая; 2. Крещение; 3. Исцеление сухорукой жены; 4. Приведение в учение; 5. Поставление в диаконы; 6. Поставление в пресвитеры; 7. Избавление трех девиц от блуда; 8. Путешествие в Палестину; 9. Поставление в епископы; 10. Заключение святого Николая в темницу; 11. Сокрушение храма Артемиды; 12. Никейский собор;

13. Явление воеводе во сне; 14. Избавление трех мужей от меча; 15. Явление царю Константину и Евлавию во сне; 16. Явление плывущим в корабле; 17. Дьявол в виде жены просит отвести его ко гробу св. Николая; 18. Явление пресвитеру во сне; 19. Избавление Агрикова сына Василия от сарацин; 20. Избавление от посечения иерея Христофора; 21. Избавление некоего юноши от сарацин; 22. Чудо о неповинном отроке в татьбе; 23. Избавление корабля от потопления; 24. Чудо о царе Стефане; 25. Обретение зрения царем Стефаном; 26. Избавление инока Симеона от потопления; 27. Избавление патриарха Афанасия от потопления; 28. Избавление отрока Димитроса от потопления; 29. Чудо о трех иконах; 30. Чудо о Петре; 31. Чудо об утопшем детище; 32. Вразумление половца; 33. Чудо о царе Стефане Сербском; 34. Чудо о ковре; 35. Чудо об утопающем муже; 36. Чудо об обнищавшем монастыре; 37. Преставление святого Николая; 38. Перенесение мощей.

В программе клейм киота интересны как минимум два момента – значительное количество клейм о морских чудесах Св. Николая (8, 16, 23, 26, 27, 28, 31, 35) и клейма с чудом о св. царе Стефане Сербском (24, 25, 33). Первый можно объяснить предназначением киота для храма волжского села Сидоровского, жители которого как и все волжане особенно почитали Св. Николая - покровителя рыбаков и мореплавателей. Возможно, у киота был и конкретный заказчик (частное лицо или ювелирная артель), пожеланием которого являлось наличие развернутой темы морских

чудес. Подробное повествование о царе Стефане можно объяснить тем, что этот святой был особо почитаем одним из заказчиков киота.

Киот богат довольно редкими клеймами из жития Св. Николы и их композиционным решением, например, клейма 10, 11, 17, 20 и 21, 36.

Это далеко не полный круг проблем, разрешение которых возможно при дальнейшем исследовании памятника с использованием иконографических аналогов и архивных источников, не выявленных в настоящее время в полном объеме.

*Р.А. Турищева, О.Ф.Владимирова, В.П.Голиков*  
(Москва)

### **ПЕРВЫЕ СВЕТСКИЕ ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ В МАСЛЯНОЙ ТЕХНИКЕ В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XVII – XVIII ВЕКОВ**

Отдел научной реставрации и Центр исторических и традиционных технологий в 2002-2003 годах совместно провели комплексное экспериментальное технико-технологическое исследование 3 картин из собрания ГИМ, которые по оценкам хранителей этих картин, были написаны на рубеже XVII –XVIII веков:

- Портрет царевича Димитрия,
- Портрет Петра I,
- Портрет царедворца Годунова.

В данной работе авторы не стремились детально описать каждую из этих картин.

***Основная задача данной работы – сравнить технологические особенности первых светских живописных работ в России и русских икон рубежа XVII –XVIII веков.***

В каждой картине были отобраны микропробы живописи из наиболее художественно значимых деталей. С помощью комплекса современных лабораторных методов в каждой микропробе были систематически изучены следующие технологические характеристики:

- стратиграфическая система авторской иконописи, т.е. набор, количество и последовательность грунтовочных, проклеивающих, красочных, лессировочных и покровных слоев;
- качественный и полуколичественный состав органических связующих, а также минеральных и органических пигментов или наполнителей в каждом слое авторской стратиграфической системы;
- наличие, а также тип последующих вмешательств - поновлений, реставраций, художественных корректировок.

Поскольку эти картины исследовались по той же схеме, что и ранее изученные иконы, это позволяет нам корректно и объективно сравнивать технологические особенности первых масляных картин и «живописных» икон, также написанных в это же время.

Несмотря на существенные художественные различия трех изученных картин для них характерно довольно близкое сходство применяемых материалов и технологических приемов.

1. В качестве основы живописи применялся только холст из лубяных волокон.

2. Очень важной технологической особенностью этих картин было использование цветных, темных подготовительных слоев:

- Однослойный, но довольно толстый красно-коричневый масляный грунт, состоящий из красной охры с добавками киновари, единичных частиц красных баканов в форме органических пигментов, который найден во всех трех картинах.

- Второй, серовато-коричневый масляный подготовительный слой, сформированный практически из тех же компонентов, что и выше описанный красно-коричневый грунт, но со значительными добавками черных углеродных пигментов и свинцовых белил. По функциональному назначению этот слой можно отнести либо ко второму грунту, либо к имприматуре, основные задачи которых – корректировать цветовые характеристики ниже лежащего грунта

3. Принципиально различные стратиграфические системы живописи в темных и светлых деталях картин.

4. **Светлые детали** написаны с помощью укрывистых красочных слоев разных цветов и оттенков, в зависимости от цветовых характеристик соответствующих светлых деталей. В этих деталях могут присутствовать от одного до нескольких красочных слоев, а также лессировочные слои. Эти укрывистые, непрозрачные красочные слои полностью перекрывают подготовительные слои, так, что грунт не влияет на оптические свойства соответствующих живописных деталей.

5. **Темные детали** написаны принципиально иначе. Поверх темных подготовительных слоев наносится темный слой, в котором практически отсутствуют минеральные пигменты. Вместо них в этом слое к желтому, желто-коричневому или коричневому масляному или масляно-смоляному пленкообразователю добавлены черные и/или коричневые органические пигменты – сажа, асфальт или битум. Благодаря такому составу этот темный слой становится **прозрачным или полупрозрачным**. Поэтому в темных деталях темные подготовительные слои могут просвечивать сквозь этот прозрачный или полупрозрачный слой и влиять на цветовые характеристики соответствующих темных деталей.

Полученные сведения о наборе материалов и технологических приемов позволяют сделать следующие важные выводы:

1. По технологическим признакам первые светские картины в России, написанные на рубеже XVII – XVIII веков, практически идентичны западноевропейским живописным работам на холсте и темных грунтах того же времени.

2. В русских «живописных» иконах рубежа XVII – XVIII веков наблюдаются многие признаки классической европейской живописи на темных грунтах. Однако в большинстве ранее изученных икон этого типа отсутствуют принципиальные отличия в технике написания светлых и темных деталей, как это

характерно для выше описанных трех картин. Исключением является техника живописи лица в парсуне патриарха Никона, который, возможно, был написан иностранным мастером.

3. Хотя картины написаны на чисто «русские сюжеты», при оценке регионального происхождения мастеров, создавших эти картины на рубеже XVII – XVIII веков, возможны следующие интерпретации:

- Их написал западноевропейский мастер, воспитанный на классической европейской масляной технике живописи на темных грунтах.
- Однако, нельзя исключить, их уже мог написать и русский художник, но хорошо изучивший и умеющий применять на практике эту технику.

Необходимо отметить, что практически во всех трех картинах были выявлены поновления авторской живописи, причем в некоторых из них таких поновлений могло быть несколько.

*В.Г.Ченцова*  
(Москва)

### **МЕЛЕТИЙ СИРИГ – АВТОР ПИСЬМА ЖИВОПИСЦЕВ БРАТЬЕВ ИОАННА И ГЕОРГИЯ МОСКОВСКОМУ ПАТРИАРХУ НИКОНУ**

Письмо двух греков-живописцев Иоанна и Георгия из собрания греческих грамот Государственного исторического музея (ГИМ. Синод. греч. 2289 (Влад. № 511); Владимир. С.728; Фонкич-Поляков. С.163.) уже неоднократно привлекало внимание исследователей. Не только описание документа, но и его фотовоспроизведение было опубликовано в каталогах выставок Б.Л.Фонкичем<sup>1</sup>. Изучение почерка этого документа, датированного 25 июля 1655 г., неожиданно позволило сделать весьма интересное уточнение к опубликованным сведениям о двух греческих «зографах». Оказалось, что текст письма был написан знаменитым богословом Мелетием Сиригом. Такой вывод удалось сделать, сравнив почерк послания художников с почерком известнейшей греческой грамоты 1655 г. из рукописной коллекции РНБ (Соф. 1547)<sup>2</sup>. Ее текст, представляющий развернутые ответы от имени патриарха Паисия Константинопольского и Собора на вопросы патриарха Никона об исправлении церковных книг, был составлен дидаскалом Великой церкви Мелетием Сиригом и заверен патриаршей подписью, а в России незамедлительно переведен и напечатан в «Скрижали» 1656 г.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Фонкич Б.Л. Греческо-русские связи середины XVI - начала XVIII вв. (Греческие документы московских хранилищ). Каталог выставки. М., 1991. С.48-49. № 57; Он же. (состав. и отв. ред.) Греческие документы и рукописи, иконы и памятники прикладного искусства московских собраний. М., 1995. С.94-95. № 70.

<sup>2</sup> Выражаю искреннюю признательность сотрудникам РНБ П.А.Медведеву и В.М.Загребину, благодаря содействию которых удалось получить копии листов этой грамоты. Принадлежность этих текстов руке Мелетия Сирига подтверждается также и их сравнением с известными автографами богослова из Национальной библиотеки Греции. См. список автографов в: *Pargoire J. Meletios Syrigos, sa vie et ses oeuvres // Echos d'Orient. 1908. Т.11. P.266-280.*

<sup>3</sup> См. илл.: л.82 (89), 110 об. (117 об.) - подлинная подпись Мелетия Сирига. Издание: *Б.а. [Никольский А.] Грамота константинопольского патриарха Паисия I к московскому патриарху Никону // Христианское чтение. Март-апрель 1881. № 3-4. С.303-353; Там же. 1881. № 5-6. С.539-595.*

Из текста письма Иоанна и Георгия следует, что братья-художники слышали от своих земляков-эпиротов, что в России многие церкви и монастыри остаются нерасписанными. Они не только сами готовы в течение года работать, украшая фресками храмы, но и обучать своему искусству местных мастеров, которые опытни лишь в живописи «на досках». Сами художники (или автор письма, написанного от их имени) ссылаются на весьма внушительный ряд примеров работ, которые Иоанн и Георгий уже выполнили в разных местах (в Киеве: церковь св. Владимира; в Валахии: монастыри Кентушани (очевидно, Кэлдэрушани), Бреп (очевидно, Браду), Стихар (очевидно, Стрехайа), Корницелу (очевидно, Кырну); в Бухаресте: монастыри Плумбуита и Плэтэрешть<sup>1</sup>; в Молдавии: монастырь Враница (?)<sup>2</sup>).

Письмо греческих художников патриарху Никону, таким образом, было написано с тем, чтобы способствовать распространению принятых в Юго-Восточной Европе традиций фресковой живописи и осуществлению преобразований в оформлении внутреннего и внешнего убранства храмов в России. Эти преобразования были составной частью тех никоновских реформ, которые были начаты одновременно исправлением книг, литургической практики и церковного пения. Не случайно и текст грамоты об изменениях церковной обрядности, и письмо об обучении русских художников фресковой живописи составлены в Константинополе одним и тем же авторитетнейшим греческим теологом антикатолического направления Мелетием Сиригом.

Но добрались ли мастера до Москвы? Не исключено, что братья были теми двумя умершими художниками, о которых рассказали русским властям их более знаменитый коллега - грек Апостол (Петр) Юрьев и его спутники, приехавшие из Галаца. Известно, что письмо художников, автор которого просил патриарха Никона дать ответ о готовности принять их, подал некий Миколай Иванов 3 января 1656 г.. Иконописец же Апостол Юрьев с племянником приехали по царскому указу о поиске иконописцев, ставшему известным в 1657-1658 гг.: «В прошлом де, государь, во 166-м году писал во Афины к митрополиту Иасафу (Янинскому - В.Ч.) ис Трикала города поп Иван, что по твоему, великого государя указу, велено митрополиту, сыскав иконописцов, прислати к тебе, великому государю, к Москве. И по твоему де, великого государя, указу, митрополит Иасаф, сыскав иконописцов дву человек, послал их с ним, архимаритом (Иезекиилем - В.Ч.), к тебе, великому государю, к Москве»<sup>3</sup>. Таким образом, ожидаемый ответ был дан, но, видимо, несколько позже, и Апостол Юрьев оказался в России в 1659 г. с архимандритом монастыря Осиос Лукас Иезекиилем и его келарем Сергием.

---

<sup>1</sup> Фрески сохранились.

<sup>2</sup> Очевидно, какой-то монастырь в местности Вранча в окрестностях Фокшана. Обращает внимание тот факт, что все перечисленные румынские монастыри были основаны или обновлены в 1630-1640 гг. господарем Валахии Матеем Басарабом.

<sup>3</sup> РГАДА. Ф.52. Оп.1. Д.7 (4 ноября 1659 г., описано на 1660 г.). Л.1.

## СКАЗАНИЕ О ЯВЛЕНИИ И ЧУДЕСАХ ОТ ИКОНЫ ТОЛГСКОЙ БОГОМАТЕРИ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СТЕНОПИСЯХ ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА ТОЛГСКОГО МОНАСТЫРЯ

В научно-исследовательской литературе отсутствуют данные (и в первую очередь, иконографические описания) по стенописям соборной церкви Толгского монастыря – Введения Богоматери во храм, датируемых 1690-92 годами<sup>1</sup>. Подобный факт связан со значительными утратами красочного слоя фресок собора, используемого в период с 1936 по 1987 года как складское помещение при трудовой колонии усиленного режима<sup>2</sup>.

Передача Толгского монастыря Русской Православной Церкви в декабре 1987 года, способствовало проведению комплексных реставрационных работ по восстановлению стенописей Введенского собора, единственного храма в обители, в котором частично сохранились древние фрески<sup>3</sup>.

С 1998 года и по сей день реставрация живописи главного храма Толгского монастыря осуществляется реставрационной бригадой под руководством Е.Б. Черняева позволяет судить об иконографических сюжетах значительной части росписей храма<sup>4</sup>.

Одну из самых интересных достопримечательностей росписи четверика Введенского собора составляют два нижних яруса (6 и 7) живописи с храмовой темой – легендой о явлении местночтимой святыни иконы Богоматери Толгской, с образом которой связано основание Толгского монастыря. Литературным источником данного богородичного цикла послужило одно из самых древних и известных сказаний Ярославской земли – Сказание о явлении и чудесах от иконы Толгской Богородицы.

По мнению исследователей, Сказание, текст которого складывался и редактировался с XV по XVIII века, известно не менее чем в ста списках находящихся в различных книгохранилищах страны<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> О дате росписи четверика свидетельствует сохранившаяся храмовая летопись в нижнем ярусе южной, западной и северной стен собора.

<sup>2</sup> *Ковалев Е.А.* Толга. Историко-архитектурное описание Свято-Введенского Толгского монастыря. Ярославль, 1995.

<sup>3</sup> Свято-Введенский Толгский женский монастырь. Ярославль, 2003.

<sup>4</sup> *Казакевич Т.Е.* Стенопись Введенского собора Толгского монастыря и ее мастера // IV Научные чтения памяти И.П. Болотцевой. Ярославль, 2000.

<sup>5</sup> *Турилов А.А.* Малоизвестные памятники ярославской литературы XIV- нач. XVIII вв. (Сказания о ярославских иконах) // Археографический ежегодник за 1974 год. М., 1975. С. 168-174; *Каган М.Д., Турилов А.А.* Сказание о иконе Богоматери Толгской // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3. Ч. 3. СПб, 1998. С. 400-407; *Шабасова О.И.* Страницы «золотого века» Ярославля. «Сказание о явлении и чудесах от иконы Толгской Богородицы» XVII век // Ярославский архив: Историко-краеведческий сборник. М.- СПб., 1996. С. 6-38; Она же. Ярославские сказания о чудотворных иконах в историко-культурной традиции края (XVII- начало XVIII вв.). Автореф. дис. ...канд. ист. наук / Ярослав. гос. ун – т ; и др.

Вопрос о том, какая редакция Сказания о явлении и чудесах от иконы Толгской Богородицы послужила литературной основой для богородичного цикла фресок Введенского собора, требует отдельного изучения.

В ходе исследования стенописи 6-го и 7-го ярусов главного храма Толгского монастыря был выявлен сорок один сюжет богородичного цикла. Первые восемь сцен иллюстрируют повествование о явлении иконы Богоматери Толгской епископу Трифону. Следующие двадцать пять сюжетов достаточно точно отображают последовательность чудес Сказания (с 1-го чуда датируемого 1391 годом по 22-е чудо произошедшего согласно Сказанию в 1651 году). Из оставшихся восьми сюжетов богородичного цикла удалось сопоставить со Сказанием всего две композиции, последние из которых об исцелении беснующегося отрока Афанасия соответствует 25-му чуду, датируемому в Сказании 1677 годом.

Проведенный сравнительный анализ богородичного цикла четверика Введенского собора с главным литературным источником Сказание о явлении и чудесах от иконы Толгской Богородицы, позволил предположить что при создании стенописи 6-го и 7-го ярусов был использован один из вариантов Пространной редакции Сказания рубежа 70-80-х годов XVII века.

*Л.А.Черная*  
(Москва)

## **ОТ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ К КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ В РОССИИ РУБЕЖА XVII-XVIII ВЕКОВ**

Понятия «традиционной культуры» и «культурной традиции» не только не синонимичны, а прямо противоположны по смыслу. Первое означает, что культура по своему типу и характеру тяготеет к сохранению определенных обычаев в качестве норм, образцов, канонов. Традиционная культура не осознается ее носителями как таковая, люди живут традицией как своей собственной, вневременной истиной. Такая культура циклична, восприятие времени в ней мифологизировано и статично, ценности вечны и незыблемы, авторитет прошлого непререкаем. Социальное подражание (мимесис) обращено в прошлое, к идеалам предков. Традиционная культура опирается в основном на устную передачу информации из поколения в поколение. Традиционной бывает обычно народная культура, уходящая корнями в глубокую языческую древность, лишь слегка корректируемую историческими новациями во всех областях жизни.

Культурная традиция, напротив, возникает тогда, когда начинает разрушаться традиционность мировосприятия, когда обнаруживается непостоянство и относительность обычаев, норм, канонов и пр. Время разрывает свою цикличность, вырывается за ее пределы, как бы вытягиваясь в линию, на которой определенными вехами отмечается движение и развитие тех или иных обычаев, норм и канонов, которые в своем движении и осознаются как некая культурная нить – традиция,

передающаяся от поколения к поколению в преломленном времени варианте, меняющаяся, совершенствующаяся, устремленная в будущее. В определенном смысле, культурная традиция – это искусственное порождение культуры, переросшей традиционализм и стремящейся выйти за его пределы. И если традиционной культурой довольствуются архаизированные общества, она свойственна народной среде, то ученая культура вычленяет те традиции, которые ей кажутся наиболее приемлемыми, и культивирует их осознанно, внося в их развитие новизну как основной и обязательный компонент.

Еще одно существенное отличие – это национальная окрашенность традиционных культур и некая космополитичность культурных традиций. Живя традицией как «своей», родной национальной формой жизни, люди отторгают «чужое» как чуждое их ценностям, обычаям и нормам, даже не вникая в сущность и смысл чужих ценностей, обычаев и норм.

Традиционная культура не вычленяет понятия «культура» из понятия «вера», последнее просто заменяет первое во всей его полноте, поскольку культуры вне вероисповедных основ, по представлениям людей такого общества, не существует вовсе. Как только культура начинает отделяться от веры и обособляться в самостоятельную область бытия, так сразу же начинается борьба с ней традиционалистов, обреченная, впрочем, на поражение. Раз возникнув, сфера внерелигиозного, светского по характеру знания, образования, развлечения и т.п., т.е. всего того, что входит в то время в понятие «культура», подкрепляется, как опорой, некоей отвлеченной от родной почвы, но связанной с более широкой общностью (европейской, мировой, общечеловеческой) преемственностью – культурной традицией.

Русская культура до XVII века безусловно была традиционной по своему духу, причем не только в народной среде, а сверху до низу, целиком, захватывая и купечество, дворянство, боярскую аристократию, придворные круги, царскую семью. Понятия, в которых выражалась традиционность мышления всего русского общества, были хорошо известны и широко распространены. К ним относятся представления о «верности старине», непогрешимости православия, о сохранении «веры отцов» и «обычая», соблюдении «чина», о вреде всего нового и необычного («бесчинного или самочинного») и т.д. Верность старине не просто декларировалась, она пропитывала всю жизнь русского общества в целом и каждого человека в отдельности. Конечно, никто не выразил ярче и образнее позицию традиционалистов чем протопоп Аввакум: «Держу до смерти, якоже приях, не прелагаю предел вечных, до нас положено: лежи оно так во веки веком!»

В переходный период происходит разделение сфер веры и знания, религии и культуры. Параллельно меняются представления о времени и пространстве, о человеке и его месте в мире. Возникают новые ценности. Обостряется оппозиция старины и новизны, а затем новое отвоевывает себе право на существование. В русле общих перемен возникают и новые преемственные линии мирового и общеевропейского масштаба, т.е. культурные традиции: античная, начинавшаяся со сравнения русских царей с античными богами и кончающаяся классицизмом как стилем архитектуры

и искусства; европейская, с помощью которой Петр Великий и его сторонники задумали превратить Россию в «российскую европию»; а также множество других более скромных по масштабу «культурных традиций».

В результате в русской культуре на рубеже XVII-XVIII вв. произошло то разделение на ученую и народную культуру, какое уже давно существовало в Европе. Образованная часть общества начала жить в рамках культурных традиций, а народ остался в пределах традиционной культуры.

*В.Д.Черный*  
(Москва)

## САДЫ В ДРЕВНЕРУССКИХ МОНАСТЫРЯХ

Мечтая о вечной и прекрасной жизни, наши предки стремились не только представить образ Рая (закрытого сада), но и воочию воплотить его черты в некоторых своих творениях. Наиболее последовательным воплощением такого рода был монастырь.

Монастырь, подобно Раю, создавался как изолированная часть мира. Обычно обитатели размещались на возвышенностях в удалении от населенных пунктов. Их территории окружались оградой, зачастую прямоугольной с двенадцатью башнями. Геометрическим и идейным центром монастыря считался соборный храм, обозначавший престол Божий. Относительно собора располагалась остальная застройка и прочие объекты, в том числе и различные насаждения.

Уже в первые десятилетия после принятия христианства в разных частях русского государства появляются монастыри. Самой крупной и авторитетной из них становится Киево-Печерская обитель. Одновременно с ее основанием в середине XI в. разбивается большой яблоневый сад. Несколько позднее здесь же монах Николай по прозвищу Святоша (бывший черниговский князь Святослав Давыдович) посадил своими руками садик около своей кельи. Сады повсеместно стали непременным атрибутом монастырей. Еще в XIII столетии в «Слове о погибели земли Русской» монастырские сады упоминаются как одно из удивительных достижений.

Опустошительные нашествия, осады, разорения и пожары наносили, казалось бы, непоправимый урон монастырскому садоводству. Однако с возрождением и созданием новых монастырей обязательно разбивались сады, воплотившие как традиционные, так и новые черты. Результатом очередного осмысления текстов Священного Писания стало повышенное внимание к воспетому в Библии ливанскому кедру. Его все чаще включают в состав монастырских садов и даже высаживают целые кедровые рощи (тогда их тоже называли садами). Явление это весьма примечательное - теплолюбивые кедры мало приспособлены к нашему климату. По этой причине кедр зачастую подменялся сосной. Один из самых известных кедровых садов был устроен у стен ярославского Толгского монастыря. В ростовском Борисоглебском монастыре кедры вместе с соснами были высажены в форме восьмилучевой звезды. Едва ли не

повсеместное распространение кедров, начавшееся в XVI столетии, продолжилось и в последующее время. В начале XVIII в. кедры вместе с другими деревьями были высажены при Соловецком монастыре, а с XIX в. кедры, пихты и лиственницы появились на Валааме. Наверное, непросто себе это представить, но кедровые и смешанные хвойные «сады» не мыслились без изобильных цветников. Например, кедры в ярославском Толгском монастыре окружало множество «цветочных дорогих растений».

Обладая немалыми земельными владениями, многие из которых занимали сады хозяйственного назначения, русская церковь уделяла самое пристальное внимание насаждениям при храмах. Они обладали наивысшим символическим статусом и, несмотря на камерность, были самыми нарядными. Как напоминание о райском древе познания здесь высаживались буквально несколько яблонь, а пространство между ними заполнялось кустами шиповника (дикой розы) и другими цветами. Храм вместе с таким садиком воспринимался как одно целое. По словам Симеона Солунского, «посреди рая есть древо жизни, так и посреди церкви есть древо жизни, то есть крест, который несет плод жизни...». Своеобразный отзвук этой идеи отразился в известной иконе XVII в. «Насаждение древа государства Российского», написанной Симоном Ушаковым. В ней кремлевский Успенский собор уподоблялся плодovому дереву, а в виде плодов показаны деятели русской церкви. Центральное место в этой композиции заняла главная национальная святыня – икона «Богоматерь Владимирская», украшенная цветами розы. Появление на изображении розы весьма примечательно. Она была завезена на Русь только в XVII в. и сравнительно за короткий срок вытеснила из садов шиповник.

В XVII в. образ русского сада значительно обновляется за счет экзотических для «полуночной» (т.е. северной) страны растений. Яркий пример сада нового типа представляет икона Никиты Павловца «Богоматерь вертоград заключенный» (1670 г.). В этой иконе сад олицетворяет сама Богоматерь. Словно поясняя тему, за спиной Марии изображен реальный сад, огражденный от мира оградой, составленной из башен (фигурных столбиков), поддерживающих перила с большими изысканной формы вазами, наполненными цветами. Сам сад отличается геометрически четкой организацией – он разбит на грядки, проложенные как вдоль ограды по ее периметру, так и поперек в центре участка. Рисунок плана подчеркивается низкорослыми деревьями с разнообразными по конфигурации кронами, примыкающими к ограде на равном расстоянии друг от друга и кустами пирамидальной формы (кипарисами?). Вполне узнаваемы садовые цветы – розы, гвоздики и тюльпаны. Столь заметное место цветов в иконном изображении вполне закономерно. Как раз в это время в садах все чаще устраивают автономные цветники с однолетними и зимующими цветами. Особой популярностью наряду с розами пользовались тюльпаны, завезенные из Голландии, рассаду которых русский патриарх не считал зазорным закупать для своего верхового сада.

Таким образом, в русских монастырях бытовали сады различных типов. Наиболее значительные в сакральном смысле примыкали к соборному храму, небольшие насаждения при кельях были предназначены для уединения монахов, а

хозяйственные, находящиеся на периферии монастырской территории или сразу за ее стенами, хотя и выполняли утилитарную функцию, также участвовали в формировании облика монастыря. Монастырь по праву можно считать колыбелью русского православного сада.

*Н.П. Чеснокова*  
(Москва)

### **ИКОНА БОГОМАТЕРИ ТРОЕРУЧИЦЫ ИЗ АФОНСКОГО ХИЛАНДАРСКОГО МОНАСТЫРЯ ДЛЯ МОСКОВСКОГО ПАТРИАРХА НИКОНА**

На протяжении XVI – XVIII вв. в Россию попало большое количество реликвий Христианского Востока, среди которых особое место занимают памятники, как византийской иконографии, так и произведения греческих иконографов того времени. Эпоха московского патриарха Никона явилась значительным этапом в истории русско-греческих культурных отношений. Благодаря личной инициативе патриарха в Москву были привезены не только прославленные произведения византийских и пост-византийских мастеров, но и специально изготовленные для царского двора и патриарших храмов списки с чудотворных икон.

Одним из актуальных аспектов изучения восточно-христианских реликвий, бытовавших на русской почве, является их отождествление с сохранившимися в документах свидетельствами о них. Эти материалы позволяют доподлинно определить место происхождения святыни (или, по крайней мере, регион, откуда она была привезена), время ее появления в России, краткое описание. Впрочем, описание памятников в документах официального характера не всегда позволяет провести их полную идентификацию с конкретными произведениями искусства. Проблема осложняется еще и тем обстоятельством, что документы патриаршего делопроизводства сохранились весьма не полно.

Архивы Посольского приказа из собрания РГАДА (Ф. 52 оп. 1,2 «Сношения России с Грецией») в известной степени восполняют указанный пробел, хотя материалы, касающиеся патриарха Никона, сохранились в нем эпизодически, в виде исключения. Эти источники позволяют по-новому осветить историю образа Богоматери «Троеручицы», хранившейся в Новоиерусалимском монастыре. С одной стороны, они дают возможность снова поставить вопрос о времени появлении иконы в России, с другой – свидетельствуют о тех сложностях, с которыми сталкивается исследователь при сопоставлении какого-либо памятника с документальной информацией о нем.

Судя по надписи у иконы Богоматери «Троеручицы», сделанной в Воскресенском монастыре в начале XVIII в., она была принесена патриарху Никону

хиландарским архимандритом Феофаном 16 октября 1663 г.<sup>1</sup> Попытка найти подтверждение этой записи в официальных документах привела к несколько иным результатам.

По данным Посольского приказа в 1658 г. в Путивле появился архимандрит афонского Хиландарского монастыря Виктор со спутниками<sup>2</sup>. Путивльские власти имели царский указ, не пропускать греческое духовенство в столицу, а, выдав милостыню из местных доходов, отправить просителей домой.

Хиландарские старцы проявили завидное упорство, настаивая на своем праве проехать в Москву, и направили челобитную московскому патриарху. Монахи, в частности, писали, что идут не за милостыней, а на свое подворье<sup>3</sup>, «к тебе великому государю святейшему Никону патриарху Московскому...а с собою везем тебе великому государю святителю патриарху образ подобие пречистые Богородицы...Троеручицы»<sup>4</sup>.

Такую же икону афониты везли и царице Марии Ильиничне<sup>5</sup>. Вскоре пришло распоряжение пропустить хиландарских монахов к Москве, где их настойчивость была вознаграждена значительным царским жалованием. Какие-либо подробности о контактах посланцев Хиландарского монастыря с московским патриархом нам не известны, но вполне вероятно, что уже в 1658 г. образ Божьей Матери «Троеручицы» попал к патриарху Никону.

Данными сведениями история иконы не заканчивается. В 1661 г. в Москву на смену монахам, жившим в греческом Никольском монастыре, прибыли старцы афонской Иверской обители, во главе с архимандритом Исааком<sup>6</sup>.

В Посольском приказе Исаак сообщил, что еще во время своего пребывания на патриаршем престоле, святейший Никон просил иверских монахов списать образ «с чудотворные иконы пречистые Богородицы троеручные, что есть в Филандорском (Хиландарском – Н.Ч.) монастыре», и прислать его в Москву<sup>7</sup>.

Иверские старцы выполнили просьбу и привезли икону. Весть о ней достигла Нового Иерусалима, где в то время находился патриарх Никон. Он прислал в столицу своего строителя, чтобы забрать образ, но посольские дьяки не осмелились отдать его патриарху без царского указа, о чем ему и написали<sup>8</sup>.

Близость двух дат (1661 и 1663 гг.) и некоторые другие обстоятельства дают основание полагать, что в Новый Иерусалим попала икона, привезенная ивиритами. Патриарх Никон имел давние связи с афонским Иверским монастырем, которые, по

---

<sup>1</sup> Зеленская Г. Святые Нового Иерусалима. М., 2002. С. 201. Автор цитирует «Описание надписей Ново-Иерусалимского монастыря // РГБ ОР. Ф. 310 (собрание В.М. Ундольского). № 1119. Л. 130 – 133 (список рубежа 10 – 20-х гг. XVIII в.).

<sup>2</sup> РГАДА. Ф. 52. Оп. 1. 1658. № 3.

<sup>3</sup> Подворье Хиландарского монастыря возникло в Китай-городе в 1556 г. (Ф. 52. Оп. 1. 1509 – 1571. Книга № 1. Л. 79-82 об.). Об истории подворья см.: Шахова А.Д. Греки в Москве в XVI – XVII вв. // Россия и Христианский Восток. Вып. 2 – 3 (в печати).

<sup>4</sup> Там же. Л. 26.

<sup>5</sup> Там же. Л. 27.

<sup>6</sup> РГАДА. Ф. 52. Оп. 1. 1661. № 10.

<sup>7</sup> Там же. Л. 19.

<sup>8</sup> Там же.

всей вероятности, сохраняли свою силу и после того, как он покинул столицу. Идея выполнить копию с чудотворной хиландарской иконы, на которую указывал архимандрит Исаак, могла возникнуть у Никона во время, или позднее создания для Москвы образа Богоматери Порцаитиссы<sup>1</sup>.

В упомянутой выше надписи из Воскресенского собора говорится о святынях Хиландарского монастыря, среди которых названа и икона «пресвятые Богородицы, яже глаголется Троеручица, и монастырь той, Ивер нарицаемы»<sup>2</sup>. Здесь произошло явное смешение представлений о двух афонских монастырях, которые в равной степени имели отношение к доставленному в Москву чудотворному образу.

Вместе с тем следует иметь в виду, что иконография Богоматери «Троеручицы» была уже известна в России, по крайней мере, при дворе, по образам, привезенным представителями Хиландарского монастыря в 1658 г.

*(Работа выполнена при поддержке РГНФ, грант № 02-01-16218а)*

**Я.Л. Шаболдин**  
(Нижний Новгород)

#### **МАЛОИЗВЕСТНАЯ ПОСТРОЙКА Я.К. ЧЕРКАССКОГО – СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ XVII ВЕКА В СЕЛЕ ПАВЛОВЕ НИЖЕГОРОДСКОГО УЕЗДА**

Первая деревянная Спасо-Преображенская церковь в с. Павлове была построена в 1620-е гг. князем Иваном Борисовичем Черкасским, получившим село в вотчину в 1624-1625 гг. Строительство каменной Спасо-Преображенской церкви было начато в 1643 г. уже следующим владельцем села – князем Яковом Куденетовичем Черкасским, которому Павлово было пожаловано в 1642 г. Известно, что сначала в 1655 г. был освящен северный придел в честь святой великомученицы Параскевы. В 1657 году был освящен южный придел в честь Знамени Пресвятой Богородицы. Главный престол в честь Преображения Господня был освящен в 1666 году.

Основные поновительские работы на церкви были проведены в последней четверти XVIII века. Тогда на церкви были заменены кровли и главы. На рубеже XVIII – XIX веков после возведения рядом новой летней Троицкой церкви Спасо-Преображенскую церковь сделали теплым храмом. К этому времени относились устройство широких арочных проемов в храме и растеска нескольких окон четверика и трапезной. В начале XX в. стены церкви снаружи были оштукатурены. И именно в таком виде она видна на большинстве фотоснимков этого времени. В 1930-е годы

---

<sup>1</sup> См.: РГАДА. Ф. 52. Оп. 1. 1649. № 2; Ф. 52. Оп. 2. № 307; Подлинные акты, относящиеся к Иверской иконе Божией Матери, принесенной в Россию в 1648 году. М., 1879; *Фонкич Б.Л.* Чудотворные иконы и священные реликвии Христианского Востока в Москве в середине XVII в. // *Очерки феодальной России.* М., 2001. Вып. 5. С. 71-77.

<sup>2</sup> *Зеленская Г.* Святыни Нового Иерусалима... С. 200.

Спасо-Преображенская церковь была уничтожена. Никаких обмеров перед сносом памятника сделано, по-видимому, не было.

Тем не менее, комплекс фотодокументов, хранящихся в различных музейных и архивных коллекциях, позволяет провести графическую реконструкцию облика Спасо-Преображенской церкви. Несколько стеклянных негативов с изображениями отдельных фрагментов памятника хранятся в ГНИМА; негативы, фиксирующие общий вид церкви, были найдены нами в Центральном архиве Нижегородской области; уникальные фотографии этой церкви есть и в собрании Павловского исторического музея (в т.ч. снимки, сделанные во время сноса церкви). На основе ряда описей церкви из собраний ЦАНО и ПИМ были установлены некоторые особенности устройства интерьеров утраченной церкви и ее главного иконостаса.

Церковь принадлежала к распространенному в середине XVII в. типу зданий с бесстолпным пятиглавым храмом и обширной периферией. В структуру сооружения включались два симметричных придела, трапезная, три притвора с вынесенными крыльцами и колокольня. Высокий четверик храма перекрывался сомкнутым сводом, с единственным световым вырезом в центре. Пониженные объемы трапезной и боковых притворов фланкировали квадратный в плане храм с трех сторон. Три низкие апсиды имели полуциркульное очертание в плане. В центральной апсиде размещался центральный алтарь, а в боковых – молельные залы и алтари приделов. Шатровая колокольня типа восьмерик на четверике примыкала к юго-западному углу трапезной.

Церковь выделялась среди современных ей нижегородских построек богатством декора. Каждая стена четверика храма была разделена парными полуколонками на четыре прясла. Стены четверика венчались широким «антаблементом», раскрепованным над колонками, и поясом кокошников, размещавшихся по одному над каждым пряслом. Килевидные кокошники украшали также основания барабанов пятиглавия. Окна церкви были украшены развитыми наличниками различных типов (рамочными, обрамленными «висячими» полуколонками, с завершениями треугольными фронтонами и килевидными кокошниками).

Материалы графической реконструкции утраченного памятника позволили выполнить сравнительный анализ и выявить истоки композиции павловской Спасо-Преображенской церкви. В ее архитектуре больше, чем в других нижегородских постройках, проявилось влияние московской школы зодчества. Есть целый ряд оснований полагать, что образцом для строительства церкви в Павлове была церковь Троицы в Никитниках (1634 г.) Во-первых, обнаружен ряд совпадений высотных характеристик четвериков и колоколен обоих памятников по основным членениям (хотя павловская церковь была одноярусной, а московская церковь – двухъярусная). Во-вторых, иконография декора четверика Спасо-Преображенской церкви во многих своих элементах повторяет убранство Никитниковского храма, являясь его упрощенной редакцией. В-третьих, при сравнении Спасо-Преображенской церкви и церкви Троицы в Никитниках обнаруживается полная идентичность верхних ярусов колоколен обеих построек. Это дает возможность предполагать, что к строительству Спасо-Преображенской церкви были привлечены мастера, принимавшие участие в возведении московской церкви Троицы в Никитниках или хорошо знавшие московский образец.

**КРЕСТ-МОЩЕВИК ФЕДОРА АЛЕКСЕЕВИЧА ГОЛОВИНА 1677 г.  
ИЗ СОБРАНИЯ ОТДЕЛА ДРАГМЕТАЛЛОВ ГИМ**

В собрании отдела драгметаллов Государственного Исторического музея хранится крест-мощевик, согласно надписи датируемый 1677 г., до сих пор остававшийся неопубликованным. Помимо очевидной художественной ценности, крест интересен как памятник, позволяющий увидеть некоторые нюансы семейной истории одного из самых знатных боярских родов Московского государства конца XVII века.

На Руси особенно чтились кресты, полученные как благословение от отцов и дедов.<sup>1</sup> Этим крестом окольный Алексей Петрович Головин благословил своего сына, знаменитого сподвижника Петра I, Федора Алексеевича Головина. Род Головиных – это старинный род, восходящий к XV веку, многие члены этой фамилии занимали важную должность царского казначея, состояли у русских царей боярами и окольными. Как многие в его роду Федор Алексеевич был пожалован в стольники, а 1685 г. – в окольные. С 1697 года возглавлял Оружейную, Золотую и Серебряную палаты. Представленный крест поступил в ГИМ в 1925 г. как дар Оружейной палаты московского Кремля.

Данный наперсный крест-мощевик имеет четырехконечную форму, с оглавьем в виде прямоугольника со срезанными углами, серебряный, частично позолоченный.

На лицевой стороне размещены резные изображения Распятия на фоне града Иерусалима; около креста трость, копие и две чаши, в которые стекает кровь из язв на руках; два поясных предстоящих – Богоматерь и Иоанн Богослов с обычными надписями (МР/ ФУ/ Σ/ ЮА(Н)[Н]), вверху – два летящих ангела, держащих свиток с резной надписью: ІН//ЦИ, над ними резная надпись АНГ[Е]ЛИ Г[ОСПО]ДНИ. На нижнем конце креста помещены поясные изображения преподобных Антония и Феодосия Печерских с резными надписями: ПРФЕОДО[С]И[Й] / ПРАНТОНИИ.

Оборотная сторона креста не позолочена и сплошь покрыта резными записями о мощах, перечисляющих имена святых, похороненных в Киево-Печерской Лавре. Всего их количество равняется 61, среди которых такие имена, как св. Варлаам – первый игумен Киево-Печерского монастыря, св. Нестор-летописец, св. Владимир – князь киевский и Илья Муромец. Имена святых размещены столбцами по вертикали и по горизонтали, в горизонтальных лопастях и в средокрестьи помещается 8 столбцов, а в верхней и нижней лопасти креста – по два.

Оглавье позолочено. На лицевой стороне оглавья резаны два ангела, держащие убрус с Нерукотворным образом и резные буквы ІΣ ΧΣ.

На оборотной стороне оглавья резана надпись: ЛЕТА/ ЗРП(Г)Е/ ГО(ДУ) АВГУ(С)//ТА/ ВЪ/ (Д)ЕН/ СИМЪ/ КР[Е](С)ТО(М)/ ОКО//ЛНІЧЕ[Й]/ АЛЕКСЕИ /

---

<sup>1</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI-XV вв. М., 1996. С. 191.

ПЕТРОВИЧЪ// ГОЛОВИ(Н)/ БЛАГО(С)ЛОВІ(Л)/ С[Ы]НА/ СВОЕВО// ФЕДОРА/  
АЛЕКСЕЕВИЧА.

Боковые стороны креста покрыты резным орнаментальным поясом косых крестов, ограниченных сверху и снизу тонкими линиями, а боковые стороны оглавья украшены повторяющимся орнаментом зигзагообразных полос.

По некоторым признакам, рассматривая сам крест и его оглавье, можно предположить их одновременное изготовление. Это вытекает из различий в характере орнаментации, техники оформления и особенностей выполнения надписей. Принимая во внимание прямую связь списка перечисленных святых с южнорусской традицией, а также изображение преподобных Антония и Феодосия Печерских, можно заключить, что крест является работой киевского мастера.

Особенный интерес вызывает состав списка, который формировался, видимо, по какому-то сейчас не совсем ясному принципу. Выяснение причин, по которым были выбраны святые, помещенные в надписи на оборотной стороне креста, составляют одну из основных задач исследования этого уникального памятника.

*Т.В.Юрьева*  
(Ярославль)

### **ЖИТИЕ ЯРОСЛАВСКИХ СВЯТЫХ БЛАГОВЕРНЫХ КНЯЗЕЙ ФЕДОРА, ДАВИДА И КОНСТАНТИНА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СТЕНОПИСЯХ ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА ТОЛГСКОГО МОНАСТЫРЯ**

С южной стороны Введенского собора Толгского монастыря (1681 – 1683) находится придел во имя ярославских чудотворцев, князей Федора, Давида и Константина.

Как указывает Т.Е. Казакевич, т.к. Толгский монастырь был основан в княжение Давида Федоровича, придел был построен и расписан на средства его потомка, Ярославского князя В.Ф. Жирового-Засекина<sup>1</sup>.

Стенопись южного придела ярославских чудотворцев князей Федора, Давида и Константина была исполнена в 1691 году (начата 22 мая), а в период XX века была практически утрачена. Конец XX века ознаменовался передачей монастыря православной церкви и началом реставрационных работ, которые ведутся по сей день.

Реставрация южного придела Ярославских чудотворцев Федора, Давида и Константина была проведена в 1998 – 1999 гг. ярославской реставрационной бригадой под руководством Б.М. Черняева.

Житие ярославских святых благоверных князей Федора, Давида и Константина отражено лишь в двух иконографических памятниках XVI века, это житийные иконы из Спасо-Преображенского монастыря. Поэтому несомненно важным для изучения

---

<sup>1</sup>Казакевич Т.Е. Стенопись Введенского Толгского собора и ее мастера // IV Научные чтения памяти И.П.Болотцевой. Ярославль, 2000. С.11 – 25.

традиции почитания этих святых является возвращение к жизни памятника, в стенописях которого еще раз, теперь уже в XVII веке отражен вышеуказанный сюжет.

Поскольку стенописи были сильно повреждены, мы вряд ли сейчас с полной уверенностью можем судить об авторской манере и почерке живописца XVII века, но что несомненно было сохранено для исследователей в ходе реставрации – это программа, в которой «подробно иллюстрировано житие ярославского князя Федора: пребывание его в Орде и ссора с ярославцами после возвращения в Ярославль, женитьба на дочери хана и другие эпизоды местной истории»<sup>1</sup>.

Житийные сюжеты, расположенные на западной и северной стенах придела, разделены на три яруса. Всего насчитывается 16 сцен, которые можно обозначить следующим образом:

Верхний, первый ярус:

1. Рождение князя Федора.
2. Младенчество князя Федора.
3. Учение Федора.
4. Федора приглашают на княжение в Ярославль.
5. Прощание Федора с семьей и его отъезд в орду.
6. Федор возвращается из орды в Ярославль.
7. Ярославцы не пускают Федора в город.
8. Федор возвращается в орду и жалуется хану.

Второй ярус:

1. Сватовство Федора к ханской дочери.
2. Крещение жены Федора Анны.
3. Рождение старшего сына Федора – Давида.
4. Рождение младшего сына Федора – Константина.
5. Прощание князя Федора и его семьи с ханом.
6. Возвращение князя Федора с семьей в Ярославль.

Третий, нижний ярус:

1. Прощание Федора, находящегося на смертном одре, с семьей.
2. Смерть князя Федора.

Сравнение иконографической программы росписей с текстом жития и иконой позволяет сделать следующие выводы: в программе росписи используется далеко не весь житийный сюжет, а лишь та часть, которая связана с рассказом о жизни святого. Не используется сюжет обретения мощей, а также нет изображения чудес, происходящих от гроба святого, которым в иконе уделено большое внимание. По всей видимости, это связано с уже установившимся в XVII веке почитанием этих ярославских святых.

---

<sup>1</sup> Брюсова В.Г. Фрески Ярославля XVII - начала XVIII века. М., 1983. С.117.

## ОДИГИТРИЯ ИЗ SANTA MARIA MAGGIORE НА ЗЕМЛЯХ РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ В XVII-XVIII вв.

Рим издавна привлекал не только католиков, но и православных, как величайший центр христианства, где находилось множество древних реликвий и, в том числе, иконы Богоматери, которые традиция приписывала апостольским временам и даже евангелисту Луке. Таким считался образ в базилике Santa Maria Maggiore, известный как «*Salve Populi Romani*», а на землях Речи Посполитой – «Богоматерь Снежная». Икона написана на кедровой доске размером 150 x 100 см. Стоящая Богородица держит Иисуса не левой руке с платочком, поверх которой лежит правая. Взгляд Иисуса направлен к лицу Матери, его правая рука благословляет, в левой закрытая книга. Мафорий Марии темно-синий, на челе золотой греческий крест, хитон малиновый. Хитон Иисуса светло-желтый, гиматий красно-коричневый. Традиция утверждает, что икона находится в Риме с 352 г. Н.П.Кондаков видел в нем черты византийской иконописи IX в., датировал рубежом IX-X вв., но указывал, что в нем сохранены главные иконографические черты более древнего образа Одигитрии из Константинополя, исчезнувшего во времена крестовых походов<sup>1</sup>.

Особое почитание иконы, связываемой с Розарийной молитвой, развилось после битвы при Лепанто 7 октября 1571 г. При Павле V (1605-1621) в базилике была построена отдельная капелла для образа и утвержден день празднования (5 августа). В почитании иконы особенно потрудились доминиканцы, кармелиты, иезуиты, а также базилиане и папа Климент VIII (1592-1605), завещавший похоронить себя в Santa Maria Maggiore. При нем была заключена Брестская уния, и именно в этом римском храме на барельефах отражены проезд в Рим епископов Ипатия Потия и Кирилла Терлецкого, Брестский собор и другие события унии. Не случайно униатская церковь распространяла в Белоруссии и Украине копии иконы Богоматери из этой базилики.

На землях речи Посполитой копии римского образа известны с раннего периода Контрреформации. С разрешения папы Пия V по просьбе Карла Боромея и Франциска Борджиа были выполнены пять копий знаменитого образа для иезуитов. Одна из них была прислана в Ярославский коллегиум, вторая – в краковский костел св. Петра. Во Львов «Снежная», возможно, попала раньше, т.к. здешний первый костел (XIII в.) носит это название. Церковный историограф В.Новаковски насчитал в начале XX в. на бывших землях Речи Посполитой 21 чудотворный образ Богоматери Снежной. Наиболее известные из них находились в «коронной» Руси (западная Украина). Некоторые были коронованы: в Подкамне – 1727, Луцке (в кафедрале) – 1749, Лежайске – 1752, Бердичеве – 1756, латычеве – 1778. Вероятно, эти апробированные Римом иконы становились прототипами для дальнейших повторений. В качестве примера можно указать образ, обнаруженный в сельской часовне в Болгарах

---

<sup>1</sup> Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Т. II. СПб, 1915. С. 170.

(Пинщина). В XVIII в. широкой известностью на Волыни и Подолье пользовался образ в Латычеве, привезенный около 1606 г. из Рима. В период его коронации (1778 г.) Т.Раковецким в Бердичеве была выполнена гравюра, которая явно использована художником пинского образа.

В Белоруссии сохранилось 40 икон «Снежной» XVI-XVIII вв., еще несколько известно из письменных источников. Приоритет в их распространении принадлежит доминиканцам. Г.Шимак упоминает в середине XVIII в. чтимые иконы этого извода в их монастырях в Деречине, Попортях, Друе. Даже образы Девы Марии Конгрегацкой в резиденциях иезуитов в Гродно и Слуцке были привезены из Рима доминиканцами. Недавно в процессе реставрации была открыта икона «Богоматерь Снежная» ренессансной живописи первой половины XVI в., возможно, происходящая из одного из доминиканских монастырей.

Другим «украинским» прототипом для белорусских «Снежных» в XVIII в. стал образ из монастыря кармелитов в Бердичеве, подаренный в 1634 г. киевским воеводой Янушем Тышкевичем. Панегиристы называли его «украшением Украины, Волыни и Подолии». После коронации в 1753 г. кармелиты издали фолиант с красивой гравюрой Филиповича, которая могла послужить иконографическим источником для некоторых икон в Белоруссии (Хотимск, Остроглядовичи). Как на большую редкость можно указать на литой образец из Загорья, вставленный в «Благовещение» и, видимо, изображающий Бердичевскую икону.

Характерным примером местного повторения «Снежной» является алтарный образ из Несвижского монастыря бенедиктинок. Он достаточно приближен к римскому прототипу, насколько это было доступно для художника Нового времени, который не мог использовать византийскую технику иконописи, но детально воспроизвел иконографические черты протографа масляной живописью на холсте.

В довольно разнообразном слое алтарных образов можно выделить два основных типа. Первый, как будто, более ранний, сохраняет удлинённый стройный силуэт протографа. Во втором прототип «барокизируется»: Мария поворачивается к Иисусу, контур ее одежд тяжелеет, расширяется книзу, формат образа укорачивается, стройная победренная фигура превращается в поясную.

Для униатской церкви древняя римская базилика Santa Maria Maggiore и ее византийская икона обладали особой притягательностью как зримый символ единства христианского мира. Не случайно в храмах Полесья, Гродненщины, Минщины и Могилевщины донныне сохранились образы Богоматери Снежной, от написанных на доске в технике иконописи до своеобразной позднеуниатской живописи рубежа XVIII-XIX вв. Вообще же извод Богоматери из Santa Maria Maggiore на протяжении XVII-XVIII вв. пользовался на белорусских землях популярностью, с которой мог сравниться разве что Ченстоховский или Смоленский.

## СОДЕРЖАНИЕ:

<b><i>Р.А.Алитова.</i> РОСТОВСКАЯ ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА: ТИПОЛОГИЯ И ПРООБРАЗЫ.....</b>	3
<b><i>Н.Н.Бахарева.</i> ТЕМА СОФИИ ПРЕМУДРОСТИ БОЖИЕЙ В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ ЦАРЕВНЫ СОФЬИ АЛЕКСЕЕВНЫ.....</b>	5
<b><i>М.Е.Баишыкова.</i> К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ СТРУКТУРЫ ЖИТИЙ СВЯТЫХ В РЕДАКЦИЯХ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОГО ПАТЕРИКА XVII ВЕКА.....</b>	7
<b><i>И.Л.Бусева-Давыдова.</i> «СВЯТЫЕ МОЛИТВЕННИКИ»: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ТИПА.....</b>	9
<b><i>М.В.Вдовиченко.</i> ТРЕХШАТРОВЫЕ ХРАМЫ XVII ВЕКА: К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ, ГЕОГРАФИИ И ХРОНОЛОГИИ СТРОИТЕЛЬСТВА.....</b>	11
<b><i>Л.П.Винородова.</i> К ВОПРОСУ ОБ АКАФИСТНОМ ТИПЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ БОГОМАТЕРИ.....</b>	13
<b><i>О.М.Власова.</i> МОСКОВСКИЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ТИП РАСЯТИЯ В ПЕРМСКОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЕ XVIII ВЕКА.....</b>	15
<b><i>Н.Ф.Высоцкая.</i> РОЛЬ БЕЛОРУСОВ В ИСКУССТВЕ МОСКОВСКОЙ РУСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА.....</b>	20
<b><i>Н.В.Гаврилова, К.В.Федорова.</i> ПРАОТЕЧЕСКО-ПРОРОЧЕСКИЙ И ДЕИСУСНЫЙ ЧИНЫ ИКОНОСТАСА XVII в. ИЗ СОБРАНИЯ САРАТОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ им.А.Н.РАДИЩЕВА.....</b>	24
<b><i>А.В.Гамлицкий.</i> К ВОПРОСУ О ПУБЛИКАЦИИ БИБЛИИ ПИСКАТОРА В 1646 ГОДУ.....</b>	25
<b><i>Н.В.Герасименко.</i> ГРЕЧЕСКИЕ ИКОНЫ XVII ВЕКА В СОБРАНИИ ЦАК МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ.....</b>	27
<b><i>С.В.Гнутова.</i> ВНОВЬ ОТКРЫТАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ ВЛАХЕРНСКОЙ 1706г. ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ В МОСКВЕ.....</b>	28
<b><i>В.П.Голиков, Н.И.Комашко.</i> ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА.....</b>	29
<b><i>О.Д.Горшковоз.</i> БЕЛОРУССКАЯ ИКОНА XVII ВЕКА. К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИКЕ И ФОРМООБРАЗОВАНИИ.....</b>	31
<b><i>А.И.Григоров.</i> БОЯРЕ ОВИНЫ И ОБИТЕЛЬ ПРЕПОДОБНОГО ПАИСИЯ ГАЛИЧСКОГО. ОБРАЗ «БОГОМАТЕРЬ ОВИНОВСКАЯ».....</b>	35
<b><i>М.Е.Емакова.</i> КОРРЕКТУРНЫЕ ОТТИСКИ ИЛЛЮСТРАЦИЙ К КНИГЕ А. ШХОНЕБЕКА «ИСТОРИЯ О ОРДИНАХ ИЛИ ЧИНАХ ВОИНСКИХ».....</b>	37
<b><i>Ю.Н.Звездина.</i> ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИЕ ФРАГМЕНТЫ В «ОГОРОДКЕ» АНТОНИЯ РАДИВИЛОВСКОГО.....</b>	39
<b><i>В.В.Игошев.</i> КАДИЛА XVII в. РАБОТЫ КОСТРОМСКИХ СЕРЕБРЯНИКОВ.....</b>	41
<b><i>В.Г.Карелин, Н.П.Мельников.</i> ОСОБЕННОСТИ ИЗВОДА ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ В БЕЛОРУССИИ.....</b>	43
<b><i>Н.И.Комашко.</i> О НЕКОТОРЫХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПАХ БОГОДИЦЫ НАЧАЛА XVIII ВЕКА.....</b>	45
<b><i>А.Ю.Кондратьев.</i> ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БАРОЧНЫХ РОСПИСЕЙ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ШКОЛЫ.....</b>	46
<b><i>А.А.Круминг.</i> «ИСТОРИЯ О ВАРЛААМЕ И ИОАСАФЕ» В ИЗДАНИИ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО (1680). БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР.....</b>	49
<b><i>О.Б.Кузнецова.</i> О МЕТОДЕ ДАТИРОВКИ ЯРОСЛАВСКИХ ИКОН XVIII ВЕКА.....</b>	52
<b><i>Н.А.Мерзлютина.</i> О ДВУСТОЛПНОЙ ЦЕРКВИ СПАСА НЕРУКОТВОРНОГО В СОЛИКАМСКЕ 1689 г.....</b>	53
<b><i>Т.Л.Никитина.</i> ОБРАЗЫ НЕБЕСНЫХ СИЛ В СИСТЕМАХ РОСПИСИ ЦЕРКВЕЙ РОСТОВСКОГО МИТРОПОЛИТА ИОНЫ.....</b>	54

<b>Е.Г.Одинец.</b> АРХИЕРЕЙСКИЙ ДОМ («ДВОРЕЦ ОЛЕГА») В РЯЗАНИ: ТРЕТИЙ ЭТАП СТРОИТЕЛЬСТВА 1692 г. ....	56
<b>Д.П.Полознев.</b> КОММУНИКАТИВНАЯ СРЕДА РЕЛИГИОЗНОГО ОПЫТА ПРИХОЖАН РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ГОРОДА XVII ВЕКА(ПО МАТЕРИАЛАМ ЯРОСЛАВЛЯ).....	58
<b>В.Г.Пуцко.</b> ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ТИХВИНСКАЯ В ЧУДЕСАХ» 1680 г. В КАЛУЖСКОЙ ЦЕРКВИ ОДИГИТРИИ НА ПЕСКАХ .....	60
<b>О.М.Сахарова.</b> ИКОНОСТАС УСПЕНСКОГО СОБОРА РЯЗАНСКОГО КРЕМЛЯ .....	63
<b>Н.В.Свирина.</b> НОТНЫЙ ИРМОЛОГ XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ РГБ.....	65
<b>Вл.В.Седов.</b> КОНСТРУКТИВНЫЙ ВАРИАНТ ШАТРОВЫХ ХРАМОВ XVII ВЕКА .....	67
<b>П.Сизовский.</b> ЦЕРКОВЬ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ГОСПОДНЯ В ТЕРЕБУНЕ В БЕЛОРУССИИ ПО ДОКУМЕНТАМ 1725 г.....	68
<b>Ю.В.Тарабарина.</b> АРХИТЕКТУРА ПОСЛЕ СМУТЫ. К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ СОБЫТИЙ НАЧАЛА XVII ВЕКА НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ОБРАЗНОСТЬ ЗОДЧЕСТВА 1620-х гг. ....	69
<b>Л.П.Тарасенко.</b> О ДРЕВНЕЙШИХ ИКОНАХ ПРЕП. МАКАРИЯ УНЖЕНСКОГО .....	71
<b>С.А.Терентьев.</b> ГЛАВНЫЙ ИКОНОСТАС ЦЕРКВИ ВОЗНЕСЕНИЯ В ВЕЛИКОМ УСТЮГЕ: ИСТОРИЯ, ПРОБЛЕМЫ РЕКОНСТРУКЦИИ .....	73
<b>Е.Л.Тихомирова.</b> ЧТИМЫЙ ОБРАЗ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ ИЗ НИКОЛАЕВСКОЙ ЦЕРКВИ СЕЛА СИДОРОВСКОГО КОСТРОМСКОЙ ГУБЕРНИИ.....	75
<b>Р.А.Турищева, О.Ф.Владимирова, В.П.Голиков.</b> ПЕРВЫЕ СВЕТСКИЕ ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ В МАСЛЯНОЙ ТЕХНИКЕ В РОССИИ НА РУБЕЖЕ XVII – XVIII ВЕКОВ.....	77
<b>В.Г.Ченцова.</b> МЕЛЕТЫЙ СИРИГ – АВТОР ПИСЬМА ЖИВОПИСЦЕВ БРАТЬЕВ ИОАННА И ГЕОРГИЯ МОСКОВСКОМУ ПАТРИАРХУ НИКОНУ .....	79
<b>Л.С.Чепрасова.</b> СКАЗАНИЕ О ЯВЛЕНИИ И ЧУДЕСАХ ОТ ИКОНЫ ТОЛГСКОЙ БОГОМАТЕРИ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СТЕНОПИСЯХ ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА ТОЛГСКОГО МОНАСТЫРЯ.....	81
<b>Л.А.Черная.</b> ОТ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ К КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ В РОССИИ РУБЕЖА XVII-XVIII ВЕКОВ.....	82
<b>В.Д.Черный.</b> САДЫ В ДРЕВНЕРУССКИХ МОНАСТЫРЯХ.....	84
<b>Н.П.Чеснокова.</b> ИКОНА БОГОМАТЕРИ ТРОЕРУЧИЦЫ ИЗ АФОНСКОГО ХИЛАНДАРСКОГО МОНАСТЫРЯ ДЛЯ МОСКОВСКОГО ПАТРИАРХА НИКОНА .....	86
<b>Я.Л.Шаболдин.</b> МАЛОИЗВЕСТНАЯ ПОСТРОЙКА Я.К.ЧЕРКАССКОГО – СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ XVII ВЕКА В СЕЛЕ ПАВЛОВЕ НИЖЕГОРОДСКОГО УЕЗДА .....	88
<b>Д.В.Шполянская.</b> КРЕСТ-МОЩЕВИК ФЕДОРА АЛЕКСЕЕВИЧА ГОЛОВИНА 1677 г. ИЗ СОБРАНИЯ ОТДЕЛА ДРАГМЕТАЛЛОВ ГИМ.....	90
<b>Т.В.Юрьева.</b> ЖИТИЕ ЯРОСЛАВСКИХ СВЯТЫХ БЛАГОВЕРНЫХ КНЯЗЕЙ ФЕДОРА, ДАВИДА И КОНСТАНТИНА И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В СТЕНОПИСЯХ ВВЕДЕНСКОГО СОБОРА ТОЛГСКОГО МОНАСТЫРЯ .....	91
<b>А.А.Ярошевич.</b> ОДИГИТРИЯ ИЗ SANTA MARIA MAGGIORE НА ЗЕМЛЯХ РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ В XVII-XVIII вв. ....	93