



IV ДЁМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ОТЧЕТНАЯ НАУЧНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ
АНДРЕЯ РУБЛЕВА
ПО ИТОГАМ
2018 ГОДА

IV ДЁМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ОТЧЕТНАЯ НАУЧНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ
АНДРЕЯ РУБЛЕВА
ПО ИТОГАМ
2018 ГОДА

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Москва, 2019



Директор
М.Б. Миндлин
Заместитель директора по научной работе
Г.В. Попов

IV ДЁМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ
Отчетная научная конференция
Музея имени Андрея Рублева
по итогам 2018 года

3–4 апреля 2019 года

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ
Составитель, научный редактор
Н.И. Комашко

© Центральный музей древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева, 2019



Наталья Алексеевна ДЁМИНА

Наталья Алексеевна Дёмина (1904–1990), известный знаток древнерусской живописи, принадлежала к поколению искусствоведов, в центре научных интересов которых находилось художественное наследие Андрея Рублева. В работах, посвященных творчеству великого художника, его современников и последователей, она определила многое из того, что до сих пор понимают под «рублевским стилем». Н.А. Дёмина принимала участие в создании Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Москве (ныне ЦМиАР): занималась созданием коллекции и экспозиции, методикой ее показа, изучением памятников в процессе реставрации.

В память о выдающихся заслугах Натальи Алексеевны Дёминой Музей имени Андрея Рублева с 2016 года проводит научные конференции «Дёминские чтения».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л.И. Алехина</i> СЛУЖБЫ И ЖИТИЯ ПРЕПОДОБНЫХ ЗОСИМЫ И САВВАТИЯ СОЛОВЕЦКИХ В СПИСКЕ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	8
<i>Л.И. Антонова</i> ПСАЛТИРЬ 1548 ГОДА ИЗ СОБРАНИЯ А.С. УВАРОВА	11
<i>Т.В. Барсебян</i> МИНИАТЮРНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА «СТРАДАЮЩИЙ ХРИСТОС»	14
<i>М.Е. Башлыкова</i> ОСОБЕННОСТИ ТОПИКИ ЧУДЕС В КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ПАТЕРИКЕ ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКИХ И ПОЛЬСКОЯЗЫЧНОЙ РЕДАКЦИЙ	16
<i>Ж.Г. Белик</i> ИКОНА БОГОМАТЕРИ «ПОМОЩНИЦА В РОДАХ» НОВГОРОДСКОЙ МАСТЕРСКОЙ А.И. ГЛАСКОВСКОГО	19
<i>А.М. Гавро</i> НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСЕЙ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ В МЕЛЕТОВЕ	23
<i>Н.В. Герасименко</i> ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЯТЫХ ЖЕН В ПРОГРАММАХ ВИЗАНТИЙСКИХ ХРАМОВ XI ВЕКА	25
<i>С.В. Гнутова</i> К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ РАК СВЯТЫХ, КАНОНИЗИРОВАННЫХ В ЭПОХУ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II	29

<i>А.Л. Гульманов</i> ВАСИЛЬЕВСКИЕ ВРАТА 1336 ГОДА: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	32
<i>Е.В. Давыдова</i> ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ХРАМОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ И НОВОГО ВРЕМЕНИ	39
<i>Д.В. Денисов</i> ИСТОРИЯ АДАМА И ЕВЫ В РОСПИСИ 1640 ГОДА ГАЛЕРЕИ ЦЕРКВИ НИКОЛЫ НАДЕИНА В ЯРОСЛАВЛЕ	42
<i>К.В. Дорофеева</i> КИРИЛЛИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ТЕКСТОВ СВЯТИТЕЛЯ ИОАННА ЗЛАТОУСТА XVI–XVIII ВЕКОВ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	45
<i>Л.М. Евсеева</i> КРИТСКАЯ ИКОНА «СНЯТИЕ СО КРЕСТА. ОПЛАКИВАНИЕ ХРИСТА» КОНЦА XV ВЕКА ИЗ ЧАСТНОЙ ГАЛЕРЕИ МЮНХЕНА	51
<i>Т.А. Жукова</i> «ГЕОРГИЕВО МУЧЕНИЕ» – АПОКРИФИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ ЖИТИЯ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ В РУССКОЙ ЖИТИЙНОЙ ИКОНОГРАФИИ XVI–XVIII ВЕКОВ	53
<i>Я.Э. Зеленина</i> ПОРТРЕТЫ РУССКОГО ДУХОВЕНСТВА. НОВЫЕ АТРИБУЦИИ	57
<i>В.В. Игошев</i> НЕИЗВЕСТНЫЙ БОГОСЛУЖЕБНЫЙ КРЕСТ РАБОТЫ НОВГОРОДСКОГО МАСТЕРА КОНЦА XV ВЕКА ИЗ АФОНСКОГО ПАНТЕЛЕИМОНОВА МОНАСТЫРЯ	64

<i>С.А. Кирьянова</i> ИКОННЫЕ ОБРАЗЦЫ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	67
<i>Н.И. Комашко</i> О ДВУХ ИКОНАХ XVII ВЕКА ИЗ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ	69
<i>Л.В. Кондрашкова</i> К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КНИГИ ДЕМЕСТВЕННИК	72
<i>Г.А. Назарова, Е.В. Давыдова</i> ОБРАЗ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦЫ ВАРВАРЫ В ДЕРЕВЯННОЙ РЕЗЬБЕ XVIII–XIX ВЕКОВ	73
<i>Т.Н. Нечаева</i> К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИКОН ИЗ ЧЕРНОКУЛОВА	76
<i>О.В. Никифорова</i> ЦЕРКОВЬ ЗНАМЕНИЯ БОГОМАТЕРИ СПАСО-АНДРОНИКОВА МОНАСТЫРЯ ПО МОНАСТЫРСКИМ ОПИСЯМ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА	78
<i>О.С. Никольская</i> НЕИЗВЕСТНЫЕ ИКОНЫ Д.П. БАРАНОВА В СЕЛЕ СЕМЕНОВСКОМ	82
<i>Г.В. Попов</i> ИКОНА «БЕСЕДА ПРЕПОДОБНОГО ВАРЛААМА И ИОАСАФА, ЦАРЕВИЧА ИНДИЙСКОГО» ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	85
<i>А.А. Салтыков</i> ФРЕСКА «РАВНОАПОСТОЛЬНЫЕ ЦАРЬ КОНСТАНТИН И ЦАРИЦА ЕЛЕНА» СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА В СОФИЙСКОМ СОБОРЕ НОВГОРОДА	86

<i>О.В. Скрипейчук</i> РЕДКИЙ МЕДНОЛИТОЙ КРЕСТ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ	90
<i>А.С. Старикова</i> ИСТОРИЯ МИРОЗДАНИЯ В РОСПИСИ ТРОИЦКОГО СОБОРА МАКАРЬЕВА МОНАСТЫРЯ В КАЛЯЗИНЕ. ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ	92
<i>Ю.В. Устинова</i> КЛЕЙМА СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ АПОСТОЛА АНДРЕЯ ПЕРВОЗВАННОГО ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ – ПАМЯТНИК РЕДКОЙ ИКОНОГРАФИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА	94
<i>Е.О. Фомина</i> АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР ХРАМА ФИСАНДОН СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ВРЕМЕНИ	99
<i>А.В. Хохлова</i> ИЗОБРАЖЕНИЕ СЮЖЕТОВ БИБЛЕЙСКОЙ КНИГИ БЫТИЯ В РОСПИСЯХ ЯРОСЛАВСКИХ ХРАМОВ В XVII ВЕКЕ	101
<i>О.Р. Хромов</i> ТЕХНИКА ИЛЛЮСТРАЦИИ МОСКОВСКОЙ КНИГИ КИРИЛЛОВСКОЙ ПЕЧАТИ XVI–XVII ВЕКОВ	102
<i>Н.Н. Чугреева</i> О РАННИХ СПИСКАХ КАЗАНСКОЙ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ И ИХ СТИЛИЗАЦИИ	104
<i>М.И. Яковлева</i> ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОН РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКОГО ПЕРИОДА	110

Л.И. Алехина

СЛУЖБЫ И ЖИТИЯ ПРЕПОДОБНЫХ ЗОСИМЫ И САВВАТИЯ
СОЛОВЕЦКИХ В СПИСКЕ СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

В коллекции Музея имени Андрея Рублева хранится рукопись середины XVII века, содержащая службы и жития с чудесами преподобных Зосимы и Савватия Соловецких (КП 5226, инв. Р-110-III)¹. По составу, оформлению и внешнему виду она напоминает многие рукописи, созданные в стенах Соловецкого монастыря и хранящиеся ныне в различных книжных собраниях. Как всякий рукописный памятник, книга уникальна и не только благодаря сохранившимся владельческим и читательским записям, свидетельствующим об истории ее бытования.

Рукопись открывается оглавлением («Сказание главам в книзе сей»), после которого следуют три службы – преподобному Савватию (27 сентября), преподобному Зосиме (17 апреля) и на перенесение их мощей (8 августа). Специальных исследований по гимнографии преподобных Зосимы и Савватия не было, наблюдения в работе Ф.Г. Спасского имеют самый общий характер², как и сведения в Православной энциклопедии в статье об их почитании³. Считается, что первый канон преподобному Зосиме (по образцу Канона единому преподобному) составлен в начале XVI века, вскоре была создана полная служба святому, в 1520-х годах – служба преподобному Савватию. Полагают, что новые редакции этих чинопоследований были выполнены по просьбе соловецких старцев сербским агиографом Львом Аникитой Филологом в 1534–1538 годах, возможно на Афоне одновременно с Похвальными словами преподобным. Около 1540 года по благословению святителя Макария была составлена общая Служба соловецким чудотворцам (17 апреля). Общий канон был написан по образцу Канона двум преподобным и дополнен тропарями из более ранних отдельных канонов.

¹ Доклад об этой рукописи был прочитан в сентябре 2018 года на Соловецкой конференции. См.: Алехина Л.И. «Книга угличанина посацкого человека...» Службы и Жития преподобных Зосимы и Савватия Соловецких из собрания Музея имени Андрея Рублева // Историко-культурное и духовное наследие Соловков: Сб. докладов научной конференции. Соловки, 10–14 сентября 2018 г. Соловки, 2018. С. 43–47.

² Спасский Ф.Г. Русское литургическое творчество. Париж, 1951.

³ Панченко О.В. и др. Зосима и Савватий // ПЭ. М., 2009. Т. 20. С. 365–384.

В некоторых списках имеется краегранесие: «Приими пение, Саватие, пустынный жителю, и Изосима, небесный гражданин». В нашем списке также приводится похожий акростих, но только в первом каноне службы преподобному Савватию: «Прими пение, Саватие, пустынный жителю, небесный гражданин» (в тропарях канона акростих не читается). В нашей рукописи все три службы имеют позднейшие правки в тексте от указаний на число стихир до вставок и исправлений в тексте песнопений. Одно из наиболее существенных – в тропаре девятой песни первого канона преподобному Савватию (л. 31).

Исправления встречаются и в тексте Жития Соловецких святых, которое относится к третьему варианту III Краткой редакции, возникшей в XVI веке и позднее практически вытеснившей все другие редакции⁴. Причем, эта редакция «читается в ставших к этому времени традиционными и пользовавшихся особой популярностью отдельных сборниках, содержащих службы, житие и чудеса Соловецких преподобных»⁵ (как и наша рукопись). Наиболее важным представляется тот факт, что ряд чудес первой половины XVII века завершается «Чудом о Григории, исцелившем во обители преподобных», которое датируется 1645 годом, то есть рукопись является самым ранним списком с этим рассказом.

Исследовательница памятника С.В. Минеева среди наиболее значимых изменений, внесенных в III Краткую редакцию по сравнению с ее источником, называет исторический эпизод о взятии Новгорода Иоанном III. Примечательно, что именно исторические эпизоды привлекли внимание одного из читателей рукописи, оставившего свои комментарии на полях. Первая помета касается упомянутого события, напротив которого скорописью записано: «Зри: приход великаго князя Ивана Васильевича ратию на Нов град, прадед царю Ивану Васильевичю» (л. 152). Следующий исторический комментарий связан с исполнением предсказания преподобного Зосимы новгородской боярыне Марфе Борецкой (л. 153–153об.). Упоминание в этой записи сочинения известного немецкого теоретика права, историка и философа Саму-

⁴ Минеева С.В. Рукописная традиция Жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких (XVI–XVIII вв.). М., 2001. Т. 1–2. С. 228, 305, 555–556. Кат. 194.

⁵ Там же. С. 228.

эля фон Пуфендорфа (1631–1694)⁶ позволяет датировать эту и другие записи, выполненные тем же почерком, первой четвертью XVIII века. Наконец, еще в одной записи фигурирует имя царевича Димитрия Угличского (л. 236об.). Последний комментарий становится понятным в свете повторяющихся владельческих записей на форзаце и нахзаце, сделанных скорописью конца XVII – начала XVIII века и свидетельствующих о бытовании книги в Угличе.

Местами эти записи практически не читаются из-за смытых и сильно выцветших чернил. Но в целом реконструируется следующий текст: «Сия книга угличанина пасацкого человека Михаила Петрова сына Выжилова». Имя владельца позволяет говорить о бытовании книги в старообрядческой среде. Выжиловы – древнейший род Углича – были одними из самых богатых купцов в городе, владельцами писчебумажной фабрики на реке Улейме, кожевенного завода, многочисленных лавок и домов⁷. В их усадьбе на рубеже XVIII–XIX веков было несколько моленных, богадельня и женский старообрядческий монастырь поморского согласия⁸. Тот факт, что книга принадлежала старообрядцам поморского согласия, заставляет вспомнить Житие преподобного Савватия, почитание которого первоначально было связано с местом его погребения (устье Выга). Как известно, поморские старообрядцы считали себя преемниками соловецких иноков и вели отсчет истории Выговской пустыни от основания Соловецкого монастыря, а в их сочинениях подчеркивалась особая роль преподобных Зосимы и Савватия в духовном просвещении Поморья.

⁶ Введение, в историю европейскую, чрез Самуила Пуфендорфия на нем. яз. сложенное... / [Пер. Г. Бужинский]. СПб., 1718 (2-е изд.: 1723).

⁷ Дом Выжиловых // Официальный сайт города Углича (<http://www.goroduglich.ru/content/view/3690/>).

⁸ Наградов И.С. Купцы-старообрядцы Выжиловы и власть в XIX – начале XX вв. // Рабочие и общественно-политический процесс в России в конце XIX–XX вв. Материалы VI Всероссийской научной конференции. Кострома, 2012. Ч. 1. С. 156–165.

Л.И. Антонова

ПСАЛТИРЬ 1548 ГОДА ИЗ СОБРАНИЯ А.С. УВАРОВА

Лицевая Псалтирь из собрания графа А.С. Уварова (ГИМ. Увар. № 592)¹ – замечательный памятник русской книжности середины XVI столетия. Она была введена в научный оборот Е.К. Рединым еще в начале XX века, но художественные достоинства миниатюр тогда не были оценены. Ученый, напротив, отозвался о них как образце «довольно небрежного исполнения, по шаблону»².



В конце рукописи помещена запись писца о том, что «Свершена бысть сия книга ... лета 7056-го (1548 – Л.А.) при царстве государя царя великого князя Ивана Васильевича. И при Новгородском архиепископе Феодосьи». Обращает на себя внимание общее оформление Псалтири. Каждая кафизма начинается с цветной заставки «неовизантийского» стиля на золотом фоне, начала текстов выделены киноварной вязью и большим инициалом в аналогичной стилистике. Много инициалов встречается и в тексте. По наблюдению Е.И. Серебряковой, стилистика заставок характерна для целого ряда псковских рукописей первой половины – третьей четверти XVI века³. Это ставит под сомнение сугубо новгородское происхождение книги, как считалось до сих пор, и заставляет предположить, что писцы, декораторы и миниатюристы работали в разных местах псково-новгородской епархии.

¹ Леонид, архим. Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А.С. Уварова. М., 1893. Ч. 1. № 13 (592). С. 12–13.

² Редин Е.К. Лицевые рукописи собрания графа А.С. Уварова. Псалтирь XVII в. и 1548 г. М., б/г. С. 9.

³ Серебрякова Е.И. К вопросу о происхождении лицевой Псалтири 1548 г. из собрания А.С. Уварова // XXII Забелинские чтения ГИМ. К 100-летию создания отдела письменных источников в Государственном историческом музее. 9–10 декабря 2014 г. / Труды ГИМ. М., 2017. Вып. 204. С. 216–217, 221–222.



Миниатюры Псалтири 1548 года играют в рукописи не только декоративную, но и особую содержательную роль. Все они расположены перед своим текстом, но разнятся по целому ряду признаков – от размеров, способов обрамления и местоположения (в тексте или отдельно) до особенностей композиционного решения и даже изменений индивидуальной манеры мастера.

Содержание миниатюр отражает толковый характер текста Псалтири, которую Е.К. Редин назвал «толковую по кафизмам»⁴, выделяемую как особую

редакцию⁵. Трудность иллюминирования псалмов заключается в том, что они отражают не конкретные сюжеты, а абстрактное молитвенное обращение к Богу. В противоположность включению библейских тем, связанных с царем Давидом, мастер миниатюр Псалтири 1548 года использовал иносказательные темы, как видим в других редакциях, и прообразовательные сопоставления образов Ветхого и Нового Заветов, переводя в наглядные изображения сложные смыслы. Эта особенность миниатюр была замечена еще Е.К. Рединым⁶. Возможно, программное содержание цикла исходило от заказчика, каковым мог быть сам архиепископ Феодосий, человек весьма образованный.

Не менее значимы попытки мастера разнообразить иллюстративный ряд, иногда даже в ущерб единству цикла. При этом он использовал не только разные по назначению миниатюры (созерцательные и повествовательные), но и разные типы композиций (одно- или многоэпизодные, простые или двухъярусные) в зависимости от их содержания. Кроме того, он часто включал в изобразительный ряд многочисленные интересные детали. В художественном плане миниатюрист

⁴ Редин Е.К. Указ. соч. С. 9; Редин Е.К. Лицевые рукописи собрания графа А.С. Уварова // Древности. Труды Императорского Московского археологического общества. М., 1904. Т. XX. Ч. 1. С. 81–98.

⁵ Квлицидзе Н.В., Турилов А.А. Библия. III. Иллюстрации // ПЭ. М., 2002. Т. 5. С. 110–120.

⁶ Указ. соч. С. 88–98.

показал высокое мастерство. В одних случаях это прекрасный легкий рисунок, в других – сложные по построению композиции.

Г.В. Попов высказал мнение, что миниатюры Псалтири 1548 года наиболее вероятно принадлежат мастеру, создавшему иллюстрации Учительного Евангелия 1540-х годов (РГБ. Ф. 98. № 80), Егоровского сборника 1560–1570-х годов (кроме Апокалипсиса) (РГБ. Ф. 98. № 1844), Жития Николая Чудотворца 1570-х годов (первые 70 листов) (РГБ. Ф. 37. № 15)⁷. Поддерживая это предположение, добавим сюда Псалтирь 1550-х годов (РГБ. Ф. 98. № 851)⁸. Таким образом, цикл миниатюр Псалтири 1548 года является первым в ряду известных нам рукописей этого выдающегося мастера.

⁷ Попов Г.В. Миниатюры псковской Палеи 1477 года (о некоторых аспектах развития русской иллюстрации грозненского времени) // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 336. Ил. на с. 337 (Л. 44об., 67об.).

⁸ Антонова Л.И. Псалтирь 1550-х годов из собрания Е.Е. Егорова – памятник книжной миниатюры макариевских мастеров (в печати).

Т.В. Барсегян

МИНИАТЮРНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА «СТРАДАЮЩИЙ ХРИСТОС»

В России изучение иконографии деревянных скульптур «Страдающий Христос» относится к 1920-м годам (работы искусствоведа Н.Н. Серебренникова). С 1990-х годов появился ряд исследований, посвященных этой теме, прошли большие выставки (2003 год – в Доме Бурганова, Москва; 2019 год – в Манеже, Санкт-Петербург).

В центре внимания исследователей были большие храмовые образы «Скорбящий Христос» (другие названия: «Христос в темнице», «Сидящий Спаситель», «Спас Полунощный», «Бичуемый Христос»). О литературных источниках иконографии, месте и времени происхождения данного извода существуют различные мнения (XIV век, конец XV – начало XVI века; Западная Европа, Греция). В России скульптуры «Страдающий Христос» появляются и распространяются с конца XVII века, широкое их бытование приходится на XVIII–XIX столетия.

Сообщение посвящено миниатюрным скульптурным образам «Скорбящий Христос», эта тема пока оставалась вне сферы исследований специалистов. Рассматриваются две скульптуры «Христос в темнице», а также «Страдающий Христос», выполненные в XIX веке российскими резчиками. Происхождение их неизвестно, они находились в Москве, в коллекции А.И. Буркина, ныне – в музее Нило-Столобенской пустыни «Наследие преподобного Нила». Скульптуры высотой 4,9 см выполнены провинциальными мастерами, о чем свидетельствуют пропорции фигур, крупные ладони рук, некоторая наивность образов. По резьбе положен левкас, скульптура расписана темперой.

Образцами для резчиков послужили храмовые скульптурные образы Христа. Миниатюрные изображения имеют свои иконографические особенности: «Страдающий Христос» представлен стоящим, на голове отсутствует терновый венец, а в образах «Христос в темнице» венцы трактованы мягко и условно, шипы на них отсутствуют. Лик Христа на всех трех скульптурах имеет особый тип: узкий разрез глаз, четко выраженные скулы. Можно предположить, что миниатюрная



скульптура была выполнена резчиками Прикамья или Сибири (бурятами, коми, ханты, манси и др.).

Для всех трех скульптур характерно, что авторы создают не строгий образ Христа Владыка мира, а Богочеловека, который готов принять крестные испытания во имя спасения мира и человечества.

Подобные миниатюрные скульптурные образы «Скорбящий Христос» использовались для частной молитвы, могли находиться в домах, в красном углу, где на полках стояли иконы. В XVIII–XIX веках паломники привозили из Палестины в Россию маленькие, изготовленные из камня скульптуры «Христос в темнице». Это свидетельствует о том, что и в России существовала традиция почитания миниатюрной скульптуры «Скорбящий Христос».

Миниатюрные резные образы «Скорбящий Христос» из музея Нило-Столобенской пустыни имеют интересное иконографическое и типологическое решение и расширяют наши представления о русской сакральной пластике.

М.Е. Башлыкова

ОСОБЕННОСТИ ТОПИКИ ЧУДЕС В КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ПАТЕРИКЕ ЦЕРКОВНОСЛАВЯНСКИХ И ПОЛЬСКОЯЗЫЧНОЙ РЕДАКЦИЙ

Рассказы о чудесах занимают важное место в житиях святых. Они характеризуются динамичным повествованием, неожиданным развитием сюжета и принадлежат к числу самых увлекательных эпизодов агиографического произведения. При разделении чудес на разные типы: «умножения», «помощи и защиты», «наказания и прощения за грехи», «воскрешения», «нерукотворного писания икон», «узнавания», «тушения пожаров», все рассказы о них очень сильно зависят от описания чудес Иисуса Христа.

Повествования о чудесах в Киево-Печерском патерике строятся в соответствии с особой схемой, имеющей постоянные элементы, большинство из которых находится в прямой или косвенной зависимости от евангельских чудес¹. Сказанное относится к церковнославянским редакциям Киево-Печерского патерика. Как же обстоит дело с Патериконом, единственной польскоязычной редакцией, вышедшей из-под пера печерского монаха Сильвестра Коссова в первой половине XVII века? Она представляет собой сильно измененный по сравнению с церковнославянской традицией текст, характеризующийся как стилистическими, так и сюжетными особенностями.

Композиционные элементы структуры повествований о чудесах в церковнославянских редакциях представлены набором сюжетных формул, которым соответствуют формулы стилистические. При этом в основе стилистических формул и неформульных выражений почти всегда лежат скрытые цитаты из Священного Писания и богослужебных текстов. Они образуют семантический фонд рассказов о чудесных событиях. Прямые и скрытые библейские цитаты также включаются в повествование о чудесах, в том числе как их истолкование. Мотив подражания, столь важный в агиографической литературе, проявляется в сравнении подвижников с древними святыми.

¹ Ольшевская Л.А. «Прелесть простоты и вымысла...» // Древнерусские патерики. Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик. М., 1999. С. 250; Конявская Е.Л. Проблема общих мест в древнеславянских литературах (на материале агиографии) // Ruthenica. Київ, 2004. Т. 3. С. 87.

При сравнении Патерикона с самой поздней церковнославянской редакцией, отразившейся в издании 1661 года (с обращением и к более ранним), становится заметным сильное сокращение в нем и самого текста, и топики. При этом некоторые топосы используются регулярно, другие же почти совсем исключаются. Наиболее сильному сокращению подвергаются стилистические формулы. Сюжетных это касается в меньшей мере, однако бывают и такие случаи.

Например, получение монахом дара чудотворений в Киево-Печерском патерике церковнославянской традиции нередко трактуется как награда за добродетели и подвиги. В данном контексте используется **мотив взаимного прославления Бога и Его угодника**. Это один из устойчивых смысловых элементов всей библейской культуры; он звучит во многих книгах Ветхого и Нового Заветов. Одним из самых известных является фрагмент: «...прославляющая Мя прославию, и уничижая Мя безчестен будет» (1Цар 2, 30)². Этот мотив присутствует в Житии преподобного Иоанна Многострадального: святой благодарит Бога за чудо, «яко тех, иже прославиша Его в житии своем чистотою, прославляет и по смерти чудесы...»³. Из многих проявлений **мотива прославления** в церковнославянском тексте патерика (например, в Житии преподобных Феодора и Василия⁴, в повествовании о преподобном Никите Затворнике⁵, в позднем по происхождению Житии преподобного Антония⁶), в Патериконе ему находится соответствие только в Житии преподобного Прохора – в рассказе о чудесном претворении лебеды в хлеб во время голода. В Печатной редакции мотив прославления звучит так: «Бог же, *хотя прославити угодника Своего... умножи тогда лободу зело...*»⁷. В Патериконе это чуть более пространственный текст: «Всемогущий же Бог, дивный во святых Своих, *захотел явить людям верного слугу Своего... // ...Услышал Господь Бог прошение верного*

² В синодальном переводе: «...Я прославию прославляющих Меня, а бесславящие Меня будут посрамлены» См.: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М., 1988. С. 259.

³ Киево-Печерский патерик. Киев, 1661 (Далее: 1661 г.). Л. 198 об.–199; Киево-Печерский патерик. Основная редакция // Древнерусские патерики. Киево-Печерский патерик. Волоколамский патерик. М., 1999 (Далее: Осн.). Л. 46–46об.

⁴ 1661 г. Л. 219об.; Осн. Л. 63об.

⁵ 1661 г. Л. 157об.

⁶ 1661 г. Л. 10об.

⁷ 1661 г. Л. 201.

слуги и велел полям вырастить много лебеды»⁸. Церковнославянскому выражению этого мотива в Житии преподобного Алимпия⁹ в Патериконе не находится соответствия, но вместо него содержится указание на веру преподобного – устойчивый топос рассказов о чудесах, где вера – необходимое условие для совершения чуда¹⁰.

Прославление Бога совершается иноками в их подвижнической жизни. Поэтому нередко встречается указание на то, что монах получает благодатные дары чудотворений за многие иноческие труды. И этот сюжетный топос последовательно сохраняется в тексте Патерикона. Так, в церковнославянской Печатной редакции о преподобном Моисее Угрине говорится, что он получает силу помогать другим в борьбе с плотскими страстями «за премногия же победы страстей нечистых блудных...»¹¹. В Патериконе содержится даже более пространное описание подвигов святого: «Тогда святой Моисей, после смерти той госпожи, стал иноком в Киевском Печерском монастыре, где, по своем великом мученичестве, был усерден в молитвах, постах, и иных иноческих добродетелях, за что получил такой дар от Всевышнего...»¹². Отметим здесь использование характерной и для церковнославянской традиции стилистической формулы описаний иноческих трудов – парное упоминание молитвы и поста, ведущее происхождение от евангельского текста: «Сей же род изгоняется только молитвою и постом» (Мф. 17, 21).

⁸ Kossow, Silwestr. Paterikon abo żywoty ss. Oycow Pieczarskich. W Kiiowie, 1635 (Далее: Paterikon). S. 117–118 («Bog zaś wszechmocny będąc dziwnym w świętych swoich, chciał ludziom okazać sprawiedliwego służę swego ... // ... Wysłuchał Pan Bog prośbę sługi wiernego, y wiele tey łobody urosćić polam roskażab»).

⁹ 1661 г. Л. 165об.; Осн. Л. 70.

¹⁰ Paterikon. S. 93 («Bog iednak swoiey sprawie niechcąc ięzykiem ludzkim dopuszcząc bydź zatłumioney, a do tego y wiarę sługi swego okazując, zdarzył to, że się ta wieść o tych obraziech, aż y do same(go) Xiążęcia Włodzimierza doniosła...»).

¹¹ 1661 г. Л. 194.

¹² Paterikon. S. 116 («Święty tedy Moyesz po śmierci tey Paniey, udał się do Kiiowa na żywot Zakonnicy do Monastera Pieczarskiego, w który po tak wielkim y nieznośnym męczeństwie, do modlitw, postow, y innych Zakonnicych cnot był nie leniwym: za co otrzymał tesz taki dar od naywyższego, że gdy się mu ieden Brat skarżył na pokusy cięlesne, y prosił ś. Aby mu poradził, iako ie znościć miał? On zakazawszy mu, aby z żadną nie rozmawiał niewiastą przez wszystek żywot, dotknął się ciała iego laską, ktorey iako zemdlony Męczennik do podpierania zażywał, natychmiast pokusy cięlesne od Brata onego odstąpiły»).

Ж.Г. Белик

ИКОНА БОГОМАТЕРИ «ПОМОЩНИЦА В РОДАХ» НОВГОРОДСКОЙ МАСТЕРСКОЙ А.И. ГЛАСКОВСКОГО

Предмет исследования – небольшая икона, принесенная на экспертизу в Музей имени Андрея Рублева. Надпись на фоне указывает ее название: «Пр(есвя)тыя Б(огороди)цы // въ родахъ [помо]гающая». Сообщение посвящено исследованию этого образа, созданного предположительно в 1830-х годах в новгородской мастерской Александра Гласковского, где работали выходцы из Твери.



Иконография Богоматери, известная под несколькими близкими по смыслу названиями – «Помощь в родах», «Помощница в родах», «Како помогает женам чада рождати», реже «Слово плоть бысть» – появилась в русской иконописи не ранее XVIII века. Празднование иконе «Помощница в родах» совпадает с Собором Богоматери, отмечаемым на следующий день после Рождества Христова – 26 декабря по старому стилю / 8 января по новому стилю. Наиболее ранним считается иконный образец из собрания ГИМ, где образ Богоматери с Младенцем по иконографии не похож на другие известные изводы этого сюжета, однако в нижней части листа имеется надпись «Помогает женам рождати чада». Он датируется по бумаге второй половиной XVIII века. Несколько икон и иконных образцов на этот сюжет из музейных и частных собраний датируются концом XVIII – первой половиной XIX века, среди них встречаются как живописные иконы, так и традиционные образы. Анализируя этот разнообразный по стилю материал, можно сделать вывод о возникновении почитания образа Богоматери «Помощницы в родах» во второй половине XVIII века и существовании в самом его начале как живописных, так и традиционных икон на этот сюжет.

Выявленные произведения происходят из различных регионов, они похожи по композиции, но отличаются иконографическими деталями, что, вероятно, объясняется отсутствием единого протографа и бытованием изводов этого сюжета в разных местах уже на начальном этапе формирования почитания.

Композиция восходит к западноевропейским источникам и ориентирована на иконографию «Immaculata Conceptio» (Непорочное Зачатие Богородицы), сохраняя ее основные содержательные детали: голова Богородицы не покрыта и немного наклонена влево или вправо, волосы распущены по плечам, руки молитвенно сложены на груди, в основании фигуры полумесяц¹. Богородица, стоящая на полумесяце, интерпретируется как образ Апокалиптической Жены («Жена, облеченная в солнце»)². Этот образ, широко распространенный в Западной Европе с XIV века, в русскую культуру пришел во второй половине XVII столетия и использовался в адаптированном для русского православного сознания виде, сохраняя стилистические признаки иконописной традиции. Таким образом, новые композиции, написанные в древнерусском стиле, воспринимались как традиционные иконы, и изначальная связь с католическим изводом становилась почти незаметной.

Содержательно образ «Помощница в родах» восходит к европейскому образу Богородицы в ожидании родов. Богородица помогает женам вынашивать и рожать детей, так как сама выносила и безболезненно родила Христа, сохранив девство до, во время и после рождения Иисуса. Развитие сюжета прослеживается в нескольких итальянских работах XIII–XV веков с образом Богородицы, ожидающей роды – «Мадонна дель Парто» (Мадонна родов) Нардо ди Чоне (1355–1360, Музей Бандини), фреска с аналогичным названием Пьеро делла Франческа (после 1457 года) и другие³.

В русской традиции, согласно преданию легендарного характера, образ Богородицы «Помощницы в родах» связан со святителем Иоанном Новгородским († 1186). Явление Богородицы святому именно в этом облике запечатлено на иконе «Видение образа Богородицы святи-

¹ Суворова Е.Ю. Русские иконы Богородицы «Помощница в родах» XVIII – начала XX веков. Проблемы иконографии // Искусство христианского мира. М., 2007. С. 417–437.

² Георгий (Флоровский), прот. О почитании Софии, Премудрости Божией, в Византии и на Руси // Альфа и Омега. 1995. №1. С. 159–160.

³ Автор выражает благодарность Е.Ю. Суворовой за указание на эти образы.

телю Иоанну Новгородскому» (частное собрание): Иоанн Новгородский стоит на коленях в молении образу Богородицы, представленной в иконографии «Помощница в родах». Надписи на нескольких других иконах также фиксируют это предание: «Образ пресвятой Богородицы, иже виде святой Иоанн Новгородский на воздухе, како помогает женам чада рожати». Помимо надписей на иконах и иконы с молением святителя Иоанна Новгородского не выявлено других литературных или документальных источников, описывающих или упоминающих связь святого с исследуемым образом Богородицы. Тем не менее само предание созвучно общей тенденции русской культуры конца XVIII – первой половины XIX века: стремлению связать сюжеты Нового времени, почерпнутые из западноевропейских источников, с древними русскими святыми для более мягкой адаптации их в русском патриархальном сознании. Возможно, что косвенное влияние на связь этого сюжета со святителем Иоанном Новгородским оказала новгородская чудотворная икона «Богородица Знамение», чудо от которой, произошедшее в 1170 году, подробно описано в житии святого. Икона «Богородица Знамение» неразрывно связана с мессианским пророчеством Исайи: «Се, Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут Ему имя Еммануил, что значит с нами Бог» (Ис. 7:14), в котором речь идет о Божественном зачатии Младенца Христа, о Приснодеве и, следовательно, о безболезненных родах.

Исследование иконы «Помощница в родах», принесенной на экспертизу в музей, привело к неожиданным результатам. На иконе нет автографа, но по стилю живописи она близка подписной иконе выходца из Твери Александра Ивановича Гласковского «Архангел Селафиил» 1836 года (частное собрание). Отец иконописца Иван Прохоров Гласковский был учеником Самсона Федоровича Пешехонова, работал в Твери. В Обывательской книге г. Твери 1817 года выявлена запись о мещанах Гласковских: Иван Прохоров, сын Гурьев, имеет детей: Стефана 7 лет, Михайлу 6 лет, Александра 4 лет и дочерей, имеет собственный дом деревянный в 3-й Заволжской части 2 квартале под № 595, построенный отцом и доставшийся по наследству, ремесло иконное⁴. Из этого документа следует, что А.И. Гласковский родился в

⁴ ГАТО. Ф. 312. Оп. 4. Д. 14574. Л. 1, 75об.

1813 году, до 1833 года переехал в Новгород, имел собственную мастерскую в Юрьеве монастыре, прожил там почти всю жизнь и скончался также в Новгороде.

Известно, что он работал в соборе Юрьева монастыря и расписал склеп, где были погребены архимандрит Фотий (1792–1838) и графиня А.А. Орлова-Чесменская (1785–1848). При жизни обоих он неоднократно писал иконы по их личным заказам. Им также выполнены иконы для Александрийского патриарха, отправленные в Египет. В новгородской мастерской Гласковского работали иконописцы исключительно тверского происхождения известных династий: Михаил Иванович Усов, Иван Никифоров Чистяков, Василий Иванович Культепин, Максим Иванович Культепин, Василий Иванович Немчинов и другие⁵.

Имя А.И. Гласковского фигурирует в переписке архимандрита Фотия с графиней А.А. Орловой-Чесменской, которая отзывалась о художнике как об очень хорошем, едва ли не лучшим в России мастере⁶.

Новгородское предание о происхождении иконографии Богоматери «Помощницы в родах» косвенно дополнительно свидетельствует о создании иконы в новгородской мастерской А.И. Гласковского. Ее глубокий символический замысел, связанный с размышлениями о великой тайне Боговоплощения, созвучен общим духовным исканиям эпохи.

⁵ Некрасов В.И., *свящ.* Тверские иконописцы XIX столетия и конца XVIII // Труды областного Тверского археологического съезда. Тверь, 1905. С. 12–13.

⁶ Слезкинский А.Г. Фотий и графиня А. Орлова-Чесменская // Русская старина. СПб, 1903. Т. 116. С. 147–164.

А.М. Гавро

НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСЕЙ ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ В МЕЛЕТОВЕ

Псковская живопись резко выделяется среди искусства других русских художественных центров. Ее стилевые особенности проявляются в насыщенном концентрированном колорите, в экспрессии поз и жестов, в определенном физиогномическом типе ликов, пронзительных взглядах и внутреннем духовном напряжении образов. Единственный сохранившийся до наших дней памятник псковской монументальной живописи XV века – церковь Успения Пресвятой Богородицы в Мелетове, ансамбль которой до сих пор остается недостаточно изученным.

Стиль камерных по характеру росписей Успенского храма необычен и не имеет прямых аналогий. Однако и техника письма, и отдельные приемы, и образное содержание вполне вписываются в новый этап развития псковской живописи второй половины XV века, в основе которого лежали традиции первой половины этого столетия и были активизированы ретроспективные мотивы второй половины XIV века. Основной круг памятников, в контексте которого находятся росписи Мелетова¹, характеризуется определенным типом ликов с вытянутым овалом, сужающимся к подбородку, аккуратным небольшим носом, некрупными глазами и пышными прическами. Мелкие штрихи белил тонкой паутиной положены над бровями и на всех выступающих частях личного.

Образам Мелетова присущи аристократичность, утонченная миниатюрность фигур, элегантный силуэт, сложность поз, плавность движения, мягкие цветовые соотношения и музыкальный ритм построения композиций. Это искусство своим внутренним настроением напоминает фрески Успенского собора во Владимире. Подобное сравнение основывается не на художественных принципах, а именно на настроении и атмосфере, в которой пребывают святые. В искусстве Андрея Рублева мягкость и теплота отдельных образов сочетаются с высоким

¹ См.: псковские иконы XV века «О тебе радуется» (ГТГ), «Рождество Христово» из Покровской церкви в Опочке (ПГОИАХМЗ), «Сошествие во ад с избранными святыми» (ГРМ) и др.

и тонким умом философов и интеллектуалов. В Пскове был выработан другой духовный идеал – чуждый интеллектуальному и рациональному познанию мироздания, он основывался именно на эмоциональном восприятии. В мелетовских росписях это остро чувствуется: в них удивительным образом сочетаются книжная премудрость и повествовательность композиции с детской непосредственностью, выраженным с «наивной простотой изложения» исповеданием веры.

Эмоциональная открытость, стремление к драматизму выражаются при помощи новых, более динамичных и острых форм. В этом проявляются отголоски новгородской живописи (росписи храмов Успения на Волотовом поле и Федора Стратилата на Ручью) и одновременно псковской живописи второй половины XIV века (храмы Покрова и Рождества Богородицы в Довмонтовом городе) с диспропорциями форм, эмоциональностью, динамикой, экспрессией и напряжением.

Необычны интенсивные белильные высветления личного и световые нюансировки одежд. Белила накладываются на выступающие части лица и в контрасте с темными охрами создают мистическое ощущение. В разных случаях они ведут себя по-разному: где-то сверкают одинокими вспышками, где-то разливаются бурными потоками, полностью заливая поверхность. Именно свет является главным средством передачи формы, одновременно пронизывающим ее насквозь. Чрезвычайно оригинален и прием так называемого «негативного ассиста», который использовался также в росписях новгородского собора Федора Стратилата на Ручью и в церкви святой Марины в Карлукове (Болгария) последней трети XIV века.

Художники, расписавшие храм в Мелетове, создали возвышенные и благородные образы, но вместе с тем достаточно очеловеченные, выражающие детское наивное простодушие. Одна традиция здесь наслаивается на другую: в классическое и аристократическое начало внесены черты, придающие живописи повышенную эмоциональность.

Н.В. Герасименко

ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЯТЫХ ЖЕН В ПРОГРАММАХ ВИЗАНТИЙСКИХ ХРАМОВ XI ВЕКА

Византийские храмовые декорации XI века характеризуются строгой регламентацией изображений святых. Образы святых жен в этих программах занимают довольно значительное место. В докладе прослеживаются особенности выбора и расположения святых жен в монументальных программах XI века.

Первый в ряду ансамблей, где сохранились изображения святых жен, – росписи церкви Преображения около деревни Коропи в Аттике конца X – начала XI века. В нартексе уцелел образ праведной Анны с младенцем Марией на руках и одно изображение неизвестной святой. В церкви Панагия тон Халкеон в Фессалониках, построенной около 1028 года по повелению царского чиновника и правителя Лонгобардии Христофора¹, сохранившиеся изображения трех святых жен находятся в западной части наоса.

В кафоликоне монастыря Осиос Лукас, украшенного мозаиками и фресками во второй половине 30-х – первой половине 40-х годов, можно видеть пятнадцать женских образов. Большая часть – двенадцать – представлена в люнетах западной стены нартекса: к северу от входа – великомученицы Ирина, Екатерина, Варвара, Евфимия, Марина, мученица Иулиания Никомидийская; к югу – равноапостольная Фекла, равноапостольные Елена с Константином, мученица Агафия, великомученица Анастасия, преподобные Феврония и Евгения. Во фресках северо-западной капеллы написана мученица Иулитта (с сыном Кириком) и на своде предположительно мученица Феопистия со своим семейством – супругом Евстафием Плакидой, сыновьями Феопистом и Агапием. В наосе на уровне галерей – мозаика с образом Анны, матери Богородицы.

В Осиос Лукас представлены как очень почитаемые святые жены, так и менее известные, образы которых согласуются с основными идеями программы нартекса и всего кафоликона. В их житиях

¹ Papadopoulos K. Die Wandmalereien des XI. Jh. in der Kirche Παναγία των χαλκίων in Thessaloniki. Graz-Köln, 1966.

можно выделить несколько преобладающих черт: перенесение многочисленных страданий, дар целительства, утверждение догматов православия, монашеское служение. Многие жены обладали целительским даром, от их мощей совершались чудеса. Фекла и Елена прославлены апостольским служением. Святые Евгения и Феврония являлись преподобномученицами. Таким образом, в выборе святых жен руководствующими являлись те же принципы, что и при изображении других святых.

Наибольшее число святых жен представлено в соборе святой Софии в Киеве – крупнейшем ансамбле средневизантийского периода по количеству изображений святых (около семисот). Согласно результатам последних исследований с участием В.Д. Сарабьянова и А.В. Захаровой, весь объем храма был разделен на несколько сакральных зон, для каждой из которых существовала своя особая программа, в связи с чем набор имен отдельных святых мог повторяться².

Изображения святых жен расположены в нескольких семантически значимых зонах. Тридцать образов представлено в четырех ячейках западной части наоса, но первоначально их насчитывалось около шестидесяти. Одной из основных отличительных черт размещения святых в этом пространстве является соотношение южной и северной частей. Образы святых жен, имевшие схожие детали жития или почитания, часто представлены на стоящих симметрично столбах. В каждом из компартиментов выделяются также несколько перекликающихся между собой определенных групп. Помимо западной части наоса, святые жены включены в программу алтаря, внешних галерей, хор. По фрагментам сохранившихся надписей, граффити и по атрибуционным деталям бесспорно можно отождествить равноапостольных Елену, Феклу, Марию Магдалину и Нину, мучениц Гаяне (Гаиания) и Рипсиме (Рипсимия), великомучениц Марину, Анастасию и Варвару, мучениц Полихронию (мать великомученика Георгия), Веру, Надежду, Любовь и мать их Софию, преподобномученицу Евдокию, мучениц Иустину (рядом со святителем Киприаном), Иулитту (с Кириком), Христину (на хорах). Мученица Наталия в паре с Адрианом и Феопистия с супругом

² Герасименко Н.В., Захарова А.В., Сарабьянов В.Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. [Часть II]. Западное пространство основного объема под хорами // Искусство христианского мира. М., 2009. Вып. XI. С. 235–245.

Евстафием Плакидой и детьми изображены дважды в разных частях храма.

Значительное число святых жен представлено во фресках собора святой Софии в Охриде (1037–1056)³. За исключением нескольких композиций символического характера («Семь Эфесских отроков», «Вознесение пророка Ильи»), их изображения практически полностью составляют программу нартекса, насчитывая около шестидесяти фигур. Большая их часть идентифицируется предположительно в связи с отсутствием четких иконографических признаков. По сопроводительным надписям можно точно определить святых жен на нескольких крестовых сводах и пилястрах: Евфимию, Домну, Евдокию, Веру, Надежду, Любовь и мать их Софью, Марину, Марфу, Наталию, Кириакию, Вассу, преподобную Зою, Анастасию Римскую, Кикилию (Цецилию) Римскую, Христину.

В мозаиках Неа Мони на Хиосе (1049–1055) изображения святых сведены к минимуму⁴, вероятно, в связи с этим лик святых жен представлен лишь одной святой – Анной, матерью Марии. Она изображена в медальоне над центральной ячейкой нартекса симметрично образу святого Иоакима.

Ансамбли середины – второй половины XI века дошли до нас с большими утратами, поэтому сложно судить о программах в целом. В церкви святой Софии в Салониках сохранилось несколько фресок 1040-х годов в откосах западной стены нартекса, где представлены святые иноки и две преподобных, одна из которых – Феодора (Солунская или Александрийская), вторая неизвестна. Об изображении святых в Спасском соборе Чернигова можно судить лишь по сохранившемуся образу святой Феклы, размещенному в северном нефе.

Несколько женских образов сохранились в храмах Корфу. Во фресках церкви Меркурия (1074/1075)⁵ на западной стене представлены воин, неизвестная святая, святая Марина, побивающая Вельзевула,

³ Мильковић-Пепек П. Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид. Скопје, 1955. Кн. I. № 3. С. 37–70; Мильковић-Пепек П. Материјали за историја на средновековното сликарство во Македонија, III: Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид // Културно наследство. Скопје, 1971. III. С. 1–25; Радојчић С. Прилози за историју најстаријег охридског сликарства // ЗРВИ. 1964. Књ. VIII. С. 355–382; Джурич В. Византијские фрески. Средновековная Сербия, Далмация, Македония. М., 2000. С. 26–30, 452, 453.

⁴ Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens, 1985. P. 65–79, 139–176. Pl. 192–243.

⁵ Вокотόπουλος Π. Α. Ἡ βυζαντινὴ τέχνη στὰ Ἑπτάνησα // Керкураϊκὰ Χρονικά. 1970. τ. 15. Σ. 148–180.

и две другие жены, одна из которых в императорском одеянии. В церкви Николая Чудотворца близ деревни Като-Коракияна (XI век, в музее Старой крепости) есть одно изображение жены в придворном одеянии.

В другом греческом провинциальном ансамбле – церкви святого Георгия Диасорита на острове Наксос (вторая половина XI века) – прослеживается последовательное распределение изображений мучеников по чинам. Святая Полихрония, мать святого Георгия – патрона храма, вместе с супругом Геронтием помещена на почетном месте в нижнем ярусе апсиды. Образ великомученицы Ирины сохранился во фресках церкви Прототронос на Наксосу (конец XI века).

Обширный, хотя и несколько разрозненный материал, в связи с тем что многие ансамбли сохранились с большими утратами, предоставляют каппадокийские храмы, но эта тема остается за рамками данного сообщения.

Как можно заключить, образы святых жен присутствуют почти во всех храмовых декорациях XI века. Их число неравномерно и определяется как величиной и степенью сохранности росписи, так и замыслом. Их образы встречаются как в приходских церквях, так и в монастырских соборах. Они размещаются в основном в западной части наоса или в нартексе, но встречаются и в других частях храма, например, на северной стене наоса. В редких случаях, определенных особенностями программы, фигуры святых жен размещались в восточной части. Высказанное некоторыми исследователями предположение о связи местоположения женских образов в западной части с литургической практикой, согласно которой именно в этой части храма во время богослужения собиралась женская часть паствы, не находит подтверждения в сохранившихся источниках.

С.В. Гнутова

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ РАК СВЯТЫХ, КАНОНИЗИРОВАННЫХ В ЭПОХУ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II

Сохранившиеся или известные по изображениям на иконах, гравюрах и фотографиях раки и сени над мощами русских святых свидетельствуют об их изготовлении, в большинстве своем, по царским заказам в столичных мастерских. Над подобными заказами трудилась целая группа мастеров разных специальностей. Художественные решения этих грандиозных сооружений были продиктованы вкусами заказчика, его художественными предпочтениями и стилем, господствовавшим в ту или иную историческую эпоху.

Раки святых богато украшались позолоченными серебряными пластинами с резьбой и чеканкой, на крышках рак помещались ростовые изображения святых, лики исполнялись в технике высокой чеканки. Об уровне виртуозного мастерства можно судить по сохранившимся ракам для мощей царевича Димитрия Угличского, преподобных Александра Свирского и Кирилла Белозерского, изготовленным в первой половине XVII столетия¹.

Традиции изготовления монументальных гробниц (Успенский и Архангельский соборы) сложились в придворных кремлевских мастерских еще в XVI–XVII веках, в которых заказывали раки для мощей русских святых, находившихся не только в московских обителях, но и во многих монастырях России.

В эпоху императора Николая II было канонизировано восемь русских святых. Для мощей каждого из них изготовили специальные раки и сени над ними, заказчиками которых выступили особы царского рода. «Устроение раки и сени над мощами святых принадлежит к труднейшим заданиям церковно-художественной архитектуры», – отмечал духовный писатель и публицист Е.Н. Поселянин в своей статье в журнале «Светильник», посвященной проекту раки и сени над мощами

¹ Шакурова Е.В. Рака Кирилла Белозерского из Кирилло-Белозерского монастыря // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982. Л., 1984.

преподобного Павла Обнорского по эскизу С.И. Вашкова². Император особенно ценил С.И. Вашкова, главного художника фирмы «П.И. Оловянишникова Сыновья», которому поручал важнейшие работы по созданию как церковной утвари (в частности для Феодоровского собора в Царском Селе), так и по устройству рак святых. С.И. Вашкову принадлежит разработка проектов рак для мощей преподобных Павла Обнорского и Макария Овручского³, а также священномученика Гермогена (Ермогена) в Московском Кремле (ил. 1). В зависимости от назначения проектируемого предмета С.И. Вашков обращался к разным источникам, однако отдавал предпочтение раннехристианскому искусству и русскому искусству XVI столетия, преобразуя их в стилистике модерна.



Ил. 1

Для каждой раки разрабатывался индивидуальный проект, к работе над которым привлекались мастера разной специализации – от архитекторов до ювелиров и столяров. Наиболее ярким примером художественного воплощения такого проекта стала рака для мощей преподобного Серафима Саровского с сенью над ней, установленная в Успенском соборе Саровской обители 18 июля 1903 года (ил. 2). Стоимость раки составила 35 тысяч рублей; вес всей гробницы с сенью – около двух тысяч пудов, а одной раки – 100 пудов.

Составление проекта всего сооружения, а также наблюдение за производством работ и установкой на месте было возложено царской семьей на князя М.С. Путятина. Отдельные части гробницы и сени изготавливали в разных мастерских Санкт-Петербурга и Москвы. Мраморные работы производила мастерская Гвиди, серебряная крышка исполнена фирмой П.А. Овчинникова, все бронзовые работы выполнены на фабрике Брагина; железную оковку гроба делала мастерская Зембка, а столярные работы по устройству дубового гроба-колоды – фабрика Н.Ф. Свирского; железный каркас для гробницы изготовлен в кузнеч-

² Поселянин Е. Рака и сень по проекту С.И. Вашкова над мощами преподобного Павла Обнорского // Святильник. 1913. № 4–5. С. 16.

³ Вашков С.И. Религиозное искусство // Сборник работ по церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом «П.И. Оловянишникова Сыновья». 1901–1910 гг. М., 1911. С. 5.



Ил. 2



Ил. 3

ной мастерской Орешкова, а все иконописные работы – в мастерской московского иконописца В.П. Гурьянова.

Следующим масштабным проектом, реализованным по заказу царской семьи, стала рака с сенью для мощей святителя Иоасафа Белгородского, прославление которого состоялось в 1911 году (ил. 3). Они были изготовлены московской ювелирной фирмой поставщика Императорского двора И.П. Хлебникова по проекту архитектора В.А. Покровского. Стоимость раки составляла 11 тысяч рублей, на нее было израсходовано около 130 кг серебра. Общий вес всего сооружения из меди, латуни, золота и серебра составил более двух тонн.

Масштабность и сложность исполнения этих проектов, в создании которых принимали участие самые известные архитекторы, иконописцы, ювелиры и мастера иных специальностей, свидетельствуют об особом значении, которое придавали царственные заказчики ракам для мощей новопрославленных святых. Остается только сожалеть, что большинство этих грандиозных сооружений, которые являлись истинными произведениями искусства, были уничтожены в постреволюционное время, и представление о них дают лишь архивные источники.

А.Л. Гульманов

ВАСИЛЬЕВСКИЕ ВРАТА 1336 ГОДА: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Васильевские врата – церковные двери, созданные в 1336 году по заказу архиепископа Василия Калики для новгородского Софийского собора и перенесенные в 1570 году царем Иваном Грозным в собор Александровской слободы, – неоднократно привлекали внимание исследователей¹. Хотя их историография насчитывает более двух столетий, многие связанные с ними проблемы до сих пор не решены, а некоторые были поставлены лишь в недавнее время. Можно выделить следующие области исследования памятника, требующие дальнейшей работы.

1. Первоначальное расположение врат в Софийском соборе

Хотя Васильевские врата обладают на редкость большим набором документальных сведений об их создании, источники не сообщают места их установки в соборе. Добавление III Новгородской летописи о том, что врата были сделаны «у притвора церковного», не вносит ясности в вопрос. Исследователями было выдвинуто несколько противоречивых и не всегда аргументированных версий. А.Н. Трифонова убедительно показала невозможность размещения врат в древнем западном портале храма, так как согласно раскопкам Г.М. Штендера он имел ширину вдвое большую, чем Васильевские врата: около 220–230 см и чуть больше 103,5 см соответственно². Северный, не имевший важного значения вход в собор никогда не рассматривался исследователями.

Наиболее вероятным представляется расположение врат в южной Мартирьевской паперти, указанное еще некоторыми из исследователей XIX века. Но оно содержит дилемму: либо врата стояли в южном портале, ведущем в сам собор (в XIV веке паперти Софии еще не были закрытыми и порталы располагались с их внутренней стороны), либо они были дверями придела Рождества Богородицы. Именно ко

¹ Библиографию до 1996 года см.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века / Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 1996. С. 297–321. Кат. № 76.

² Трифонова А.Н. Бронзовые двери Софийского собора в Новгороде // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Новгород, 1995. № 9. С. 230–242.



второму варианту склоняются современные исследователи, опираясь на особенности написанной на нащельнике врат молитвы архиепископа Василия Калики к Богородице, содержащей обороты «храм Твой», «на церковь Твою», из которых следует богородичное посвящение храма, для которого предназначались врата. Новые аргументы за или против этой версии может дать изучение архивных документов о раскопках М.К. Каргера и Г.М. Штендера, если в ходе их были получены какие-либо сведения о ранней архитектуре порталов Мартирьевской паперти (в публикациях такие сведения не приводятся).

2. История ремонтов и реконструкций врат в XVI веке

Известно, что Васильевские врата содержат вставки XVI века, добавленные в них как дополнения иконографической программы или в качестве замены поврежденных первоначальных изображений. Примеры последних есть: умбон с Богородицей из деисуса, умбон с евангелистом Матфеем, пластина «Сошествие Святого Духа на апостолов» и др. Образ Новозаветной Троицы («Сопрестолie»), безусловно, является новым сюжетом, дополнившим программу в XVI веке. Вопрос относительно других вставок остается спорным. Если большинство исследователей XX века связывали добавленные сюжеты с историческими событиями XVI столетия (молением о чадородии Василия III, рождением Ивана IV и т. д.), то в настоящее время появилась идея

о соответствии этих вставок или их значительной части первоначальной программе врат. Сомнительно, чтобы в программу XIV века входили образы мучеников Гурия, Самона и Авива, расположенные сейчас в нижней части нащельника, но вполне возможно, что повторением первоначальных сюжетов являются расположенная на нащельнике фигура Иоанна Предтечи, «Битва Давида с Голиафом», а может быть, и протоевангельский цикл верхней части врат.

Интерпретация вставок XVI века прямо зависит от их датировки, сместившейся с 1520–1530-х годов (В.Н. Лазарев) до 1560-х (А.Н. Трифонова) или же прямо связанной с переносом и неизбежным приспособлением врат в 1570 году к узкому арочному portalу собора в Александрове (М.И. Антыпко³). Последняя версия разрывает традиционно отмечавшуюся исследователями связь иконографических сюжетов вставок с приделами Новгородской Софии (в особенности с возникшим только в XV веке приделом Гурия, Самона и Авива), но позволяет «не умножать сущности», соединив вместе не имеющую даты реконструкцию врат с их перемещением на новое место.

Должно быть окончательно забыто неудачное предположение В.Н. Лазарева, писавшего о перестановке врат в начале XVI века в крошечный придел Трех мучеников, убедительно опровергнутое А.Н. Трифоновой. К сожалению, это гипотетическое предположение было неоднократно повторено в публикациях и энциклопедических статьях, приобретя вид факта.

3. Реконструкция первоначального вида памятника

а) Программа многофигурных композиций

В настоящее время пластины со сценами частично перепутаны местами, что произошло, вероятно, позже реконструкции памятника в XVI веке. Восстановить порядок композиций не составляет труда, однако достоверно не известны как их первоначальный состав, так и связанная с ним высота дверей (в настоящее время содержащих шесть ярусов прямоугольных пластин и полукруглое завершение). Отдельные замечания были сделаны В.Н. Лазаревым. Реконструкцию памятника предложила Т.В. Николаева. Ее чертеж ввиду своей наглядности неоднократно публиковался последующими исследователями.

³ Антыпко М.И. Васильевские врата: к вопросу о дополнениях XVI века // Зубовские чтения. Струнино, 2005. Вып. 3. С. 42–54.

Она правильно придала вратам прямоугольную форму завершения, сохранившуюся у Корсунских и Магдебургских дверей Софии, и подтвержденную наличием верхних угловых умбонов (сохранился умбон с евангелистом Иоанном). В остальном же, увы, на сегодняшний день ее реконструкцию следует признать ошибочной или недостаточно надежной.

Исследовательница исключила из состава врат протоевангельский цикл, занимающий полукруглое завершение XVI века, но ввела в программу памятника еще один ряд евангельских композиций, сделав врата семиярусными. Ею были добавлены «Тайная вечеря», «Омовение ног» и две части «Евхаристии», отсутствующие в памятнике и, скорее всего, никогда не входившие в его состав. Трудно предположить наличие столь развернутой евхаристической программы на входных дверях храма, идентичной более позднему праздничному чину иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Это допущение ввело в заблуждение некоторых последующих авторов. При этом не было учтено отдельное изображение сцены «Благовещение» на двух пластинах, указывающее на расположение композиции на двух створках врат.

Г.Н. Бочаров предложил свой вариант реконструкции, увеличив высоту створок до восьми рядов композиций. Он предполагал, что в первоначальную программу входил протоевангельский цикл, лишь повторенный в XVI веке, а также увеличил число нижних «символических» композиций с пяти имеющихся (включая сцену «Битва Давида с Голиафом») до восьми ради симметрии их расположения. Такой вариант представляется избыточным.

В настоящее время для работы над реконструкцией следует решить следующие вопросы:

1). Что могло быть изображено на левой верхней пластине, если «Благовещение» располагалось на двух створках врат?

2). Могла ли «Притча о сладости мира» первоначально располагаться так же, как и сейчас, в нижнем орнаментальном ярусе врат, если принять существование в XIV веке композиции «Битва Давида с Голиафом»?

Возможным ответом на первый вопрос является наличие среди пластин XIV века изображения Святой Троицы, которое вполне могло быть помещено вверху врат перед началом евангельского цикла, а

не дополнять сцену «Сошествие Святого Духа». Это предположение требует развернутого обоснования.

Положительный ответ на второй вопрос может быть подкреплён дальнейшими попытками интерпретации состава нижних сцен врат и привлечением аналогий с несимметричным расположением сюжетных композиций и сочетанием их с орнаментальными панелями (например, в монументальной живописи).

б) Реконструкция программы изображений на умбонах

Исследователями неоднократно рассматривался состав образов святых на умбонах. При этом полностью игнорировались конструктивные особенности самих умбонов, впервые отмеченные В.В. Кавельмахером и позволяющие понять места их расположения на раме врат⁴. Однако предложенная исследователем интерпретация своих, безусловно верных наблюдений носила фантастический характер: все находящиеся не на своих местах умбоны были объявлены им относящимися к другим, якобы существовавшим в большом количестве аналогичным дверям. Мною предложена версия первоначального расположения трех верхних рядов умбонов, исходя из их конструкции и иконографии⁵. Пока не представляется возможным предложить убедительную реконструкцию всей программы умбонов из-за явно неполной сохранности и иконографических неясностей: несимметричного числа образов святителей (восемь фигур при расположении по шести умбонов в ряд), непарных святых – целителя Космы и мученика Лавра, при наличии двух образов целителя Космы одновременно на умбонах XIV и XVI века и т. д.

в) Программа нащельника

Также требует реконструкции и выявления аналогий первоначальная программа нащельника, возможно включавшая относящуюся сейчас к XVI веку фигуру святого Иоанна Предтечи, которая вместе с образами Христа на престоле и Богородицы Оранты могла создавать своего рода вертикальный деисус. С чем именно было связано включение

⁴ Кавельмахер В.В. К истории Васильевских дверей Софии Новгородской // *Зубовские чтения*. Струнино, 2004. Вып. 2. С. 139–152.

⁵ Гульманов А.Л. Программа изображений на умбонах новгородских Васильевских врат 1336 года. К вопросу реконструкции первоначального вида памятника // *Искусство христианского мира*. М., 2012. Вып. XII. С. 267–291.

ние в программу нащельника образов Гурия, Самона и Авива и как их следует датировать?

Также важно соотнести предполагаемую высоту нащельника с шести- или семиярусной структурой врат и с количеством умбонов. Эта работа затрудняется тем, что три нижних орнаментальных ряда умбонов были сделаны заново в XVI веке, и нельзя с уверенностью сказать, сколько их было первоначально.

4. Иконографическое своеобразие памятника

Помимо попыток реконструкции первоначальной программы врат существует немало вопросов, связанных с интерпретацией иконографических особенностей самих композиций, причем не только редких ветхозаветных и апокрифических сюжетов, но и евангельских сцен. Обширные комментарии, данные В.Л. Лазаревым и Ю.А. Пятницким, отнюдь не исчерпывают всех возникающих в связи с ними вопросов.

Так, например, присутствие в сцене «Сретение» Иоакима находит параллель не только в новгородской четырехчастной иконе XV века из ГРМ, но и на грузинской фреске в Ачи конца XIII столетия. Географический разброс аналогий позволяет предположить, что их может быть значительно больше. Отраженная здесь малоизвестная иконографическая традиция требует объяснений, хотя в каждом из трех выявленных случаев Иоаким введен в композицию по-разному: вместо Иосифа-обручника, вместе с ним или в паре с Анной-пророчицей, явно отождествленной с матерью Богородицы. Эта же композиция требует более широкого поиска аналогий традиционным для Византии страстным и евхаристическим акцентам, необыкновенно открыто показанным новгородским художником.

Анализ ряда сюжетов, например сцены с весами «Душа устрашается», требует понимания сопроводительных текстов, перевод которых впервые был предпринят А.А. Гиппиусом⁶.

5. Стиль памятника и авторская манера мастеров

В.Н. Лазарев убедительно выделил руки четырех мастеров XIV века. Его атрибуция изображений и характеристика авторских стилей сохраняют свою актуальность, так как они не нашли почти никакого продолжения в последующих исследованиях (кроме эпигра-

⁶ Автор выражает благодарность А.А. Гиппиусу за предпринятый им труд.

фической статьи А.А. Медынцева)⁷. Мною изменена атрибуция двух композиций и подробнее изучены стилистически разные источники, которыми одновременно пользовались мастера, совмещая приемы искусства XII и XIV веков⁸. Целостный взгляд на стилистику памятника как на произведение второй четверти XIV столетия приведен А.С. Преображенским в тексте, подготовленном для 4-го тома Истории русского искусства⁹. Это не снимает необходимости дальнейших наблюдений над стилистической природой памятника в контексте явлений византийского искусства того времени, а также соотношения его с другими новгородскими произведениями времени архиепископа Василия Калики.

⁷ *Медынцева А.А.* О мастерах Васильевских врат 1336 г. (эпиграфические наблюдения) // Российская археология. 2006, № 2. С. 81–90.

⁸ *Гульманов А.Л.* Стилистические тенденции в новгородском искусстве второй четверти XIV века на примере Васильевских врат: стиль памятника и индивидуальные манеры мастеров // Искусство христианского мира. М., 2016. Вып. XIII. С. 232–256.

⁹ Автор выражает благодарность А.С. Преображенскому за возможность ознакомления с рукописью этого пока не опубликованного текста.

Е.В. Давыдова

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ХРАМОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ И НОВОГО ВРЕМЕНИ

В отличие от древнерусской иконописи, храмовая скульптура, которой изначально было немного, сохранилась гораздо хуже. Первый значительный урон она понесла в результате Указа Петра I 1722 года, запрещавшего традиционные древнерусские горельефы. Большинство фигур тогда было изъято, и лишь единицы после смерти царя возвратились обратно. Гонения на объемные образы продолжилось после ряда указов второй половины XVIII – первой трети XIX веков, направленных на поддержание благолепия храмов. Несмотря на то что напрямую они не затрагивали скульптуру, ретивые архиереи, в большинстве своем малороссы, не понимавшие объемные иконы Древней Руси и считавшие их следствием католического влияния, опять начали изымать статуи, причем в это время многие из них были уничтожены.

В результате пластика сохранилась преимущественно в глубинке, породив ошибочное мнение о том, что эти произведения создавались исключительно на Русском Севере. Другой популярный миф состоит в том, что массовое производство церковной скульптуры существовало в Пермском регионе, этот «феномен» связывали с миссионерской деятельностью среди местного населения, поклонявшегося идолам. На самом деле крупнейшая коллекция церковной скульптуры появилась благодаря энтузиазму Н.Н. Серебренникова (1900–1966), свозившего ее в музей из закрывавшихся храмов.

В центральных областях, а тем более в столице скульптурных икон было, несомненно, больше, более того, в XVI веке они создавались, как правило, в столичных мастерских и по повелению верховной власти отправлялись в провинцию, и только позднее стали изготавливаться в региональных центрах. В 2013 году О.М. Власова развенчала миф об «особости» Пермского края, отметив в каталоге церковной пластики из собрания Пермской картинной галереи, что большая часть памятников была привозной, прежде всего из Москвы, и выяснять, что где было изготовлено, еще предстоит последующим поколениям исследователей.

Благодаря трудам московского ученого Н.Н. Померанцева (1891–1986), много сделавшего для спасения памятников церковной резьбы как Севера, так и центральной России, древнерусская скульптура в 1960-е годы стала достоянием науки. Исследования других авторов, как и каталоги собраний этой области церковного искусства, вышли лишь на рубеже XX–XXI веков, и их по-прежнему недостаточно. Проблема состоит в том, что памятники довольно малочисленны, они разбросаны по разным музейным собраниям, часто находятся в плохом состоянии сохранности. Большинство из них не выставляются из-за проблем с атрибуцией, поскольку методика датировки, выработанная по отношению к иконам, слабо применима к скульптуре.

Главной особенностью скульптуры является ее трехмерность, поэтому при изучении надо обращать внимание на ее объем, включая высоту рельефа, особенности его моделировки, степень скругленности боковых граней основного объема, его толщину и т.п. При этом необходимо учитывать, что подавляющее большинство древнерусских скульптур ориентируются на образец – такую же скульптуру, признанную чудотворной или особо почитавшуюся, поэтому многие произведения кажутся древнее, чем на самом деле. Толщина основного объема скульптур является одним из датирующих признаков. В памятниках XVIII – начала XIX столетия она, кроме того, свидетельствует о профессионализме резчика, характере его выучки.

При датировке имеет значение высота скульптуры, а также обработка тыльной стороны. Вся древнерусская скульптура была киотной, поэтому оборот делался плоским для крепления к задней стенке киота, которое осуществлялось несколькими способами, следы монтажа при внимательном рассмотрении можно увидеть. Обратная сторона имеет решающее значение при атрибуции скульптуры Нового времени, широчайшее распространение в которой получили Небесные силы. Отличить ангела от другого персонажа позволяют следы от крепления крыльев, сами крылья часто не сохраняются. Для этого важно знать варианты монтажа. От них остаются углубления в определенных местах или отверстия от шкантов. Иногда в результате утрат и поздних ремонтов с гвоздевыми соединениями найти остатки первоначальных креплений бывает непросто. Не менее важное место занимает технология создания статуи. В первую очередь отметим, что во всех скульптурах

древнерусского типа отдельно вырезались ступни ног, руки от локтей и кисти, реже – руки от плеч, нимбы делались накладными. Отдельно делались и атрибуты, влагаемые в руки. Если толщины заготовки не хватало для изготовления выступающих деталей, то ее надставляли, приклеивая дополнительный блок. При утрате этих элементов меняется восприятие памятника. К ошибкам в атрибуции могут привести и поздние доделки несохранившихся деталей. Известны случаи, когда статуи Николы в иконографическом типе Можайского превращались в Зарайского, более популярного в XIX веке.

Еще больше проблем возникает при атрибуции, если в процессе бытования сильно повреждается или вообще погибает голова статуи и происходит ее замена. Наиболее вероятно подобная утрата в скульптурах с вставными головами XVI–XVII веков, созданных преимущественно столичными резчиками. Особенности моделировки лица, являющиеся одним из центральных датирующих признаков скульптуры, в данном случае не работают, более того – опровергают известное время создания объемного образа. Чтобы правильно атрибутировать отдельные памятники Нового времени, входившие когда-то в состав композиций, необходимо знать использовавшиеся в храмах сюжеты, которые в этот период отличались большим разнообразием. Это справедливо и для объемных изображений, помещавшихся на Царских вратах, фигуры в которых нередко были накладными.

Подводя итоги, отметим, что атрибутировать произведения церковной скульптуры действительно очень сложно. Главное – это учитывать их трехмерность и датировать не по одному признаку, а только по их совокупности. Нужно проводить всестороннее исследование, привлекать по возможности архивные документы, но в то же время критически относиться к сопровождающим многие древнерусские скульптуры преданиям, которые в большинстве своем появились в позднее время в качестве легитимизации горельефов в ответ на их официальное гонение. Только опыт изучения разных объемных произведений может стать залогом правильной атрибуции. Публикации, всесторонне рассматривающие скульптурные изображения как Древней Руси, так и Нового времени с большим числом фотографий, по которым можно составить представление об объеме памятников, должны способствовать продвижению этой работы.

Д.В. Денисов

ИСТОРИЯ АДАМА И ЕВЫ В РОСПИСИ 1640 ГОДА ГАЛЕРЕИ ЦЕРКВИ НИКОЛЫ НАДЕИНА В ЯРОСЛАВЛЕ

В древнерусской монументальной живописи важное место занимают циклы росписи на ветхозаветные сюжеты. В основе своей они имеют прообразовательный или повествовательный аспект. Место их расположения в храме зависит от тематики. Это могут быть отдельные сцены, взятые из разных книг Ветхого Завета, где пророчества о Боговоплощении и Искупительной жертве Спасителя ярче всего актуализируют священные действия литургии. Так, в жертвеннике можно встретить композиции «Жертвоприношение Авраама», «Жертвоприношение Каина и Авеля», «Жертвоприношение Илии», «Явление Купины Моисею», «Три отрока в пещи огненной».

В основном пространстве храма могут размещаться истории, связанные с Богородицей и темой Боговоплощения: «Лествица Иакова», «Руно Гедеона», «Жезл Аарона», «Ковчег Завета» и др.

С появлением в храмах галерей и крытых крылец ветхозаветная тема закрепляется в этих пространствах, иногда с дополнениями из разного рода сказаний, синаксарей, прологов и другой душеполезной литературы.

Едва ли не самый ранний пример подобного расположения – роспись галереи церкви Николая Надеина в Ярославле, созданной ведущими мастерами первой половины XVII века во главе с Любимом Агеевым в 1640 году.

В основе программы галереи – ветхозаветные тексты о грехопадении первых людей и подвигах веры их потомков. Начинается история на северной стене западной галереи с композиции «Сотворение Адама и Евы» из книги Бытия. Затем переходит на восточную стену, где рассказывается история Ноя и Всемирного потопа. Далее на своде находится «Хождение Троицы», историю которой продолжает тема праотца Иакова и его сына Иосифа Прекрасного. На своде южной галереи – завершающие книгу Исход истории пророков Моисея и Аарона, Иисуса Навина. Последняя книга Ветхого Завета, проиллюстрированная на галерее, – пророка Ионы.

Северная стена западной галереи с сюжетами истории Адама и Евы – единственная, имеющая особенное композиционное решение. Расположение сцен напоминает принцип, использовавшийся в книжной миниатюре. Вместо четкого горизонтального членения плоскости, художники выбрали волнообразное размещение сюжетов, обрамляя их горками и деревьями. В 2010-х годах из-под записи на стене была раскрыта древняя живопись. Появилась возможность прочитать надписи, сопровождающие каждую из одиннадцати сцен.



В более ранних памятниках монументальной живописи не встречается столь подробный рассказ истории Адама и Евы. В Благовещенском соборе в Сольвычегодске на восточном своде росписи 1601 года не сохранились, но судя по масштабу соседних композиций там могли располагаться до десяти сцен Сотворения мира и истории Адама и Евы. Сложно утверждать, сколько сцен могла занимать история первых людей и каким был иконографический состав сцен.

В Успенском соборе в Свияжске (1605) насчитывается двадцать две сцены – от Сотворения мира до Погребения Адама, которые занимают своды и люнеты подкупольного пространства.

В Рождественском соборе в Суздале (1635) история прародителей содержит семь сцен на западном своде и на примыкающем к нему люнете, живопись которых остается под частичными поновлениями XIX века.

В Николонадеинском храме цикл Адама и Евы обособлен не только стеной, на которой расположен, но и тем, что здесь отсутствуют сцены Сотворения мира и история братьев Каина и Авеля. Ближайшей и по расположению, и по хронологии становится повествование о праведном Ное и Всемирном потопа.

История прародителей разворачивается сверху вниз регистрами, но последовательность библейских сцен нарушена. Господь представ-

лен в виде Ангела с Софийным нимбом и не имеет самостоятельного надписания имени, как и все действующие лица.

Росписи галереи отличаются особым вниманием художников или заказчика к сопроводительным текстам. На раскрытых из-под поновлений XIX века участках древней живописи находится большое количество надписей, сопровождающих композиции. Это относится не только к ветхозаветным сюжетам, но и к поучениям преподобного Иоанна Лествичника в росписи притвора Благовещенского придела.

Изобразительный цикл истории прародителей состоит из следующих сцен: «Поставление рая на Востоце», «Сотворение Адама», «Сотворение Евы», «Приведение Евы ко Адаму», «Наречение имен животным», «Завещание о древе познания добра и зла», «Грехопадение», «Адам и Ева скрываются от Господа», «Адама, где ты?», «Изгнание из рая» и «Господь наставляет Адама и Еву». Литературной основой для него стала, по-видимому, Палея толковая, тексту которой близки пояснительные надписи к композициям.

К.В. Дорофеева

КИРИЛЛИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ ТЕКСТОВ СВЯТИТЕЛЯ ИОАННА ЗЛАТОУСТА XVI–XVIII ВЕКОВ В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА¹

Святой Иоанн Златоуст, епископ Константинопольский (398–404), почитается Восточной и Западной Церковью как составитель чина Литургии.

Ему принадлежит почти 900 сочинений, из которых более 700 – устные проповеди². Эта сокровищница Церкви стала раскрываться для вступающих в нее народов уже с V века, когда появились переводы на латынь, затем на сирийский, армянский, грузинский, коптский и арабский языки, а позднее, с принятием христианства славянами, и на старославянский.

Благодаря моравской миссии Мефодия и Кирилла славянам стал доступен наряду с Евангелием круг текстов, минимально необходимых для научения вере и проведения богослужения, в том числе текст Литургии в сборниках, именованных Евхолой³, и сборник уставных чтений, состоявший из похвальных и торжественных Слов отцов Церкви (в том числе Иоанна Златоуста), Торжественник⁴ (минейный и триодный). Переводы праздничных гомилий, толкований на Евангельские тексты (Евангелие учительное), бесед «О статуях» («Андриатис»), некалендарных гомилий («Златоструй») осуществлялись уже в Болгарии в конце IX–X веке, формируя традицию славянских учительных четких сборников.

Изобретение книгопечатания, общий интерес к святоотеческому наследию, развитие практики «критики текста» привели не только к публикации отдельных произведений Иоанна Златоуста в латинских

¹ По итогам сообщения «Кириллические издания текстов святителя Иоанна Златоуста второй половины XVI–XVIII в. по данным сводных каталогов» на VI историко-богословской научно-практической конференции «Златоустовские чтения». 12–13 февраля 2019 г.

² Фокин А.Р. Иоанн Златоуст. Часть I. Сочинения // ПЭ. М., 2011. Т. 24, С. 159–205.

³ Два листа из глаголического Синайского Евхология XI в. хранятся в РНБ (СПб., шифр Глаг. 2), третий – в БАН (СПб., шифр 24,4. 8).

⁴ Ср.: глаголический «Клоцев сборник» XI в. и триодный Торжественник «Златоуст» (ГИМ. Хлуд. № 55) – Турилов А.А. Славянские переводы сочинений И.З. и их издания до XIX в. // Иоанн Златоуст. Часть II / ПЭ. М., 2011. Т. 24, С. 205–250.

переводах в начале XVI века, но и достаточно полных собраний греческих оригиналов в дальнейшем (изд. И. Коммелина в 4 тт. – Гейдельберг, 1591–1602; Г. Савилия в 8 тт., 1612–1613 и др.)⁵.

Характерной особенностью кириллического книгопечатания с момента его возникновения была ориентация на задачу снабжения ареала Slavia Orthodoxa богослужебными книгами⁶.

В Московской Руси книги, произведенные «печатными писаньями»⁷, стали создаваться с середины XVI века. Сменялись типографии, печатники, однако общие принципы и издательская программа оставались стабильными. За полвека Евангелие и Псалтирь были изданы четырежды, Апостол и Триоди (постная и цветная) – дважды, Часовник – трижды, Октоих и Минея общая – единожды⁸.

За тот же период, вторую половину XVI века, в Европе наряду с другими богослужебными книгами было осуществлено семь изданий Служебника («Литургиаря»), включающего чинопоследование совершения Евхаристии, которое прочно связано Преданием Церкви с именем святого Иоанна Златоуста. Из них три напечатаны в Венеции – Служебник (Литургие). Венеция, 1554, [ок. 1570] «1554», [1570/1580] «1554» (СК Гусева 4, 51, 52); два в Брашове – Служебник (Литургия). Брашов, [авг-сент. 1587/1588], [1588] (СК Гусева 103, 106); два в Вильно – Служебник. Вильно: Тип. Мамоничей, 1583, [Вильно: Тип. Братства, 1598] (СК Гусева 89, 158).

⁵ Фокин А.Р. Иоанн Златоуст. Часть I. Издания // ПЭ. М., 2011. Т. 24. С. 159–205.

⁶ Издания Швайпольта Фиоля, католика, в Кракове: Октоих (1491), Триодь постная (1492–1493), Триодь цветная (ок.1493) на церковнославянском языке. В типографии господаря Джурджа Црноевича в Цетинье (Зета, Черногория) иноком Макарием изданы сербские Октоих Ч.1 (1494), Псалтирь с воследованием (1495), Требник (1496), издание 2-й части Октоиха осталось неоконченным из-за турецкой агрессии 1496 г. В Валахии иноком Макарий из Черногории издает Литургический сборник (1508), Октоих (1510), Четроевангелие (1512), а сербские типографы в Венеции – Служебник (1519), Псалтирь (1520), Литургиарь (1520), Сборник-молитвенник с азбукой (1521, 1536), Минею праздничную (1536–1538), Октоих Ч.2 (1537), Требник (ок. 1540, с изд. 1496), Псалтирь с воследованием (1546, 1561). Даже в уникальную для славян издательскую программу Франциска Скорины (Вильно) наряду с Псалтирью (1517), 23-мя книгами Библии (1517–1519) и Апостолом (1525) вошла «Малая подорожная книжица» (1522).

⁷ Из Послесловия к Минее общей. М., 1600. Л. [579]–[582].

⁸ Евангелие: 1553–1554, 1558/1559, 1563/1564 (Анонимная типография), 1577/1580 (Александровская слобода); Триодь постная: 1555/1556 (Анонимная типография), 1589 (Андроник Тимофеев Невежа); Псалтирь: 1559/1560, [1564/1565], (Анонимная типография), 1568 (Невежа Тимофеев), 1577 (Александровская слобода); Триодь цветная: ранее 1564 (Анонимная типография), 1589 (Андроник Тимофеев Невежа); Апостол: 1564 (Иван Федоров), 1597 (Андроник Тимофеев Невежа), Часовник: 1565 (Иван Федоров), 1577/1580 (Александровская слобода), 1598 (Андроник Тимофеев Невежа); Октоих: 1594 (Андроник Тимофеев Невежа), Минея общая: 1600 (Андроник Тимофеев Невежа).

Виленские издания (1583, 1598) имеют характерные черты московской традиции, а типография братьев Луки и Кузьмы Мамоничей создана трудами напарника Ивана Федорова Петра Тимофеева Мстиславца.

За XVII век в Москве было выпущено двадцать шесть изданий Служебника, на территории современной Украины – двенадцать изданий; за XVIII век – тридцать изданий в Москве и Санкт-Петербурге и тридцать шесть на Украине, всего 104 издания.

В собрании ЦМиАР издания XVI века отсутствуют, XVII век представлен одним дониконовским изданием (1646) и девятью никонианскими (1655, 1656, 1657, 1658, 1667, 1668, 1676, 1684, 1699), XVIII век – двенадцатью московскими (1707, 1723, 1730, 1739, 1756, 1760, 1763, 1767, 1770, 1777, 1780, 1797), двумя Киево-Печерскими (1736, 1796) и одним фрагментом киевского издания (1762).

Традиционное Учительное Евангелие⁹, преимущественно составленное из текстов святого Иоанна Златоуста, впервые¹⁰ было напечатано Иваном Федоровым в организованной поборником православия гетманом Г.А. Ходкевичем типографии в местечке Заблудов в Великом княжестве Литовском (Евангелие учительное. – Заблудов: тип. Г.А. Ходкевича: печ. Иван Федоров, Петр Тимофеевич Мстиславец, 1569. СК Гусева 47). За последнюю треть XVI – начало XVII века в западно-русских землях оно перепечатывалось еще трижды в Вильно ([печ. Василий Михайлович Гарабурда, ок. 1582]; тип. Мамоничей, 1595; [тип. Мамоничей, ок. 1595]. СК Гусева 87, 135, 140) и один раз в Крилосе, в тип. Гедеона Балабана в 1606 году, когда текст был дополнительно сверен с греческим оригиналом (СК Запаско, Исаевич 67. Имеется в ЦМиАР). В 1616 году Учительное Евангелие вышло в Евье в типографии Братства в переводе с церковнославянского Мелетия Смолицкого (СК Голенченко 78). Оно же было перепечатано в 1637 году (Киев: тип. Киево-Печерской лавры, 1637. СК Запаско, Исаевич 256) (всего семь западно-русских изданий).

Московским Печатным двором было осуществлено девять изданий (1629, 1633, 1639, 1652, 1662, 1681, 1686, 1697, 1707 (СК Зернова),

⁹ Учительное Евангелие – воскресное толковое Евангелие, сборник поучений на воскресные дни года и важнейшие праздники.

¹⁰ Годом ранее (1568-?) Учительное Евангелие было напечатано кириллическим шрифтом на румынском языке с церковнославянскими заголовками в Брашове: [1568], [1581] СК Гусева 43, 82.

73, 95, 112, 240, 298, 367, 399, 475 (СК Гусева XVIII 306). Восемь из них (1629, 1633, 1639, 1652, 1681, 1686, 1697, 1707) имеются в ЦМиАР.

Московская Синодальная типография издала Учительное Евангелие одиннадцать раз в XVIII веке: в 1724, 1744, 1748, 1749, 1752, 1759, 1762, 1766, 1771, 1780, 1794 годах (СК Гусева XVIII 307–316). Издания 1749, 1762, 1766 имеются в ЦМиАР.

Старообрядческих изданий по сводным каталогам известно шесть: Вильно, 1782, (7302), Клинцы, 1785, 1787, Супрасль, (7298) (СК Емельянова 16, 37, 174, 160, 141, 365). Из них в ЦМиАР имеются издания Вильно, 1782; Клинцы, 1785; Супрасль 1790.

Таким образом, в коллекции ЦМиАР представлено одно западно-русское издание, четыре московских дониконовских и четыре издания Московского Печатного двора, три Синодальных издания XVIII века, а также три старообрядческих и два единоверческих издания.

Византийско-славянский церковно-учительный сборник уставных чтений Маргарит, скромно, форматом в 4°, впервые изданный Иваном Федоровым в Остроге (Иоанн Златоуст. Маргарит. – Острог: Типография Острожская, 16 июля 1595) в древнерусской рукописной книжности имел устойчивый состав из тридцати слов и дополнения. Перевод, воспринятый русской традицией, был выполнен в середине XIV века болгарским книжником Дионисием Дивным¹¹. Книга переиздавалась дважды за XVII век на Московском Печатном дворе (в 1641 и 1698 – СК Зернова 157, 484. Издание 1698 г. имеется в ЦМиАР) и четырежды за XVIII век в Синодальной типографии (1764, 1773, 1762, 1776 – СК Гусева XVIII №№ 402–405. Издание 1773 г. имеется в ЦМиАР). Известно старообрядческое издание: Маргарит (б.м., б.г.) [Варшава, тип. П. Дюфора, после 1788] (СК Емельянова 6).

В коллекции ЦМиАР дониконовская традиция представлена единоверческим изданием (М.: Тип. при Свято-Троицкой Введенской церкви, 1873).

В первой четверти XVII века наряду с изданиями сборников гомилий святого Иоанна Златоуста в Западной Руси появляются издания отдельных его произведений. Первыми стали миниатюрное изда-

¹¹ Турилов А.А. Славянские переводы сочинений И. З. и их издания до XIX в. // Иоанн Златоуст. Часть II / Православная энциклопедия. М., 2011. Т. 24, С. 205–250.

ние (в 8°, на 40 листах) Львовской Братской типографии «О воспитании чад» (Львов: Тип. братства, 1609 СК Запаско, Исаевич 76) и «На Отче наш выклад» (Вильно, тип. Братская, 1620 СК Голенченко 90). За ними последовали три значительных произведения в новых переводах: Книга о священстве (Львов: Тип. братства, 1614 СК Запаско, Исаевич 95), Беседы на 14 Посланий апостола Павла (Киев: Типография Лавры, 1623 СК Запаско, Исаевич 138. Имеется в ЦМиАР); Беседы на деяния апостолов (Киев: Типография Лавры, 1624. СК Запаско, Исаевич 139).

Московский Печатный двор в 1660-е годы дополнил этот репертуар Беседами на евангелиста Матфея (Ч. I–II. М., 1664 СК Зернова 309. Имеется в ЦМиАР) и Беседами на евангелиста Иоанна (М., 1665 СК Зернова 312. Имеется в ЦМиАР), переведенными в свое время трудами преподобного Максима Грека и его ученика инока Селивана, а затем отредактированными Дионисием Греком с использованием дополнений Андрея Курбского. Здесь же была издана и «Книга о священстве» (М., 1664 СК Зернова 308. Имеется в ЦМиАР).

Два миниатюрных, карманных издания в 12° (Толкование на Отче наш и на 50-й псалом) вышли в типографии Лавры в 1707 году (СК Запаско, Исаевич 828, 829).

XVIII век дает всплеск интереса к творениям святого Иоанна, к его толкованиям на Священное Писание. Помимо трех переизданий его Бесед на Послания апостола Павла (М., 1709 СК Гусева XVIII 396. Имеется в ЦМиАР; М., 1765–1767 Ч. 1–2. СК Гусева XVIII 397. Имеется в ЦМиАР; М., 1795 СК Гусева XVIII 398), двух переизданий Толкований на Деяния Апостольские (М., 1712 СК Гусева XVIII 416; М., 1768 СК Гусева XVIII 417. Имеется в ЦМиАР) и книги «О священстве» (М., 1705 СК Гусева XVIII 407), начинается обширная активная деятельность и по осуществлению новых переводов уже известных в России его произведений (О Священстве. СПб., 1775, 1794 СК Гусева XVIII 412, 413. Имеются в ЦМиАР; «Андриатиса» – Беседы к антиохийскому народу. СПб., 1778 СК Гусева XVIII 388. Имеется в ЦМиАР; Беседы на Евангелия от Матфея и Иоанна М., 1781, 1793 СК Гусева XVIII 390, 389. Имеются в ЦМиАР), и переводов его толкований на текст Ветхого Завета (Беседы на книгу Бытия. СПб., 1766, 1767, 1769. Ч. 1–2. СК Гусева XVIII 391, 392, 393. Издание 1769 г. имеется в ЦМиАР; Киев, Тип. Лавры, 1773 СК Запаско, Исаевич 2679; Беседы на Псалмы и Исаию. М., 1787

СК Гусева XVIII 395; Беседы на Псалмы. М., 1795 СК Гусева XVIII 394. Имеется в ЦМиАР).

Издаются новые подборки его поучений, также в новых переводах с греческого: Слово увещательное к Феодору падшему (М., 1770 СК Гусева XVIII 414. Имеется в ЦМиАР), Беседы о покаянии, также на некоторые Господския праздники и воскресная дни (М., 1772, 1779 СК Гусева XVIII 399–400. Оба имеются в ЦМиАР), Беседы о покаянии... (Киев, 1774 СК Запаско, Исаевич 2716), Книга разных поучительных слов и бесед (М., 1787–1791. Ч. 1–2. СК Гусева XVIII 401. Имеется в ЦМиАР только Ч. 1.), Слова избранные из разных поучений (Ч. 1–2. М., 1792 СК Гусева XVIII 411. Имеется в ЦМиАР), Поучительных слов или бесед десять (М., 1773, 1782 СК Гусева XVIII 408, 409. Имеются в ЦМиАР; Киев, 1774 СК Запаско, Исаевич 2717); Нравоучения: 11, 15, 2, 23, 30. Омилия о человеце истинном. Беседа и поучение на св. Пятидесятницу. Нравоучения на Деяния: 10, 20, 22, 40. Нравоучения на послания: 3, 2, 5. (М., б.г. [1784] СК Гусева XVIII 406. Имеется в ЦМиАР).

При этом Санкт-Петербургская, московская и киевская издательские программы существенно объединяются.

Использованы сводные каталоги:

СК Гусева – Гусева А.А. Издания кирилловского шрифта второй половины XVI века. Сводный каталог: в 2 кн. М., 2003. Т. 1–2.

СК Зернова – Зернова А.С. Книги кирилловской печати, изданные в Москве в XVI–XVII веках. Сводный каталог. М., 1958.

СК Гусева XVIII – Гусева А.А. Свод русских книг кирилловской печати XVIII века типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации. М., 2010.

СК Емельянова – Емельянова Е.А. Старообрядческие издания кирилловского шрифта конца XVIII – начала XIX веков: Каталог. М., 2010.

СК Запаско Исаевич – Запаско А.П., Исаевич Я.Д. Памятники книжного искусства. Каталог старопечатных книг, изданных на Украине. Кн.1–3 (1574–1800), Львов, 1981–1984.

СК Голенченко – Книга Белоруссии: 1517–1917: сводный каталог / Сост. Г.Я. Голенченко, Т.В. Непорожная, Т.К. Радзевич. Минск, 1986.

Л.М. Евсева

КРИТСКАЯ ИКОНА «СНЯТИЕ СО КРЕСТА. ОПЛАКИВАНИЕ ХРИСТА» КОНЦА XV ВЕКА ИЗ ЧАСТНОЙ ГАЛЕРЕИ МЮНХЕНА

Композиция иконы, достаточно крупной по размеру (60 × 40 см), объединяет две сцены – «Снятие со креста» и «Оплакивание Христа», представленные на фоне единого горного пейзажа. Вверху на отдаленном отроге изображен Иерусалим. На центральном отроге показано «Снятие со креста», ниже, как бы у основания горы, на ее уступе, изображена сцена «Оплакивание Христа». Богоматерь сидит на высокой гробнице и держит на коленях тело Христа, так что ноги Спасителя оказываются согнутыми и низко свешиваются.

Совмещение на иконе этих сюжетов традиционно для византийского искусства, оно встречается на аналойных иконах («иконах дня»), которые выкладывались на церковный аналой в Великую Субботу (см. грузинскую икону XII века в церкви Кирика и Иулитты в Лагурке, Верхняя Сванетия). Также известен крупный по размеру двусторонний образ XII века из Мелника (Болгария) с изображением Богоматери Одигитрии, на обороте которого помещены «Снятие со креста» и «Оплакивание Христа». Образ также выносили в наос в богослужении Великой Субботы. Исследуемый памятник, по всей видимости, имел то же богослужebное предназначение.

Однако композиция иконы необычна для византийских памятников данного типа. Как правило, это двухчастные иконы, плоскость которых разделена разгранкой на две самостоятельные композиции. На исследуемом памятнике представлен единый горный пейзаж, изображенные сцены разномасштабны, расположенная на центральном отроге сцена имеет меньший размер фигур и как бы дана в некотором отдалении, еще более отдален в глубину горного пейзажа, судя по его малым размерам, город Иерусалим. Подобный прием характерен для западных сложных композиций, чаще всего «Распятие», в центре которых изображается гора, и действие показано как на вершине, так и у ее подножия.

Живопись иконы объединяет в своей иконографии и стиле черты византийского и западного готического искусства. Иконография

сцены «Снятие со креста» традиционна для палеологовского искусства. Иконографическая схема «Оплакивания Христа» характерна для готической скульптуры Нидерландов и Франции.

Особенности письма фигур и ликов на иконе свидетельствуют об исполнении памятника критским художником, ориентировавшимся в своем творчестве на византийскую художественную традицию. Свобода и выразительность рисунка, объемность ликов и обильность складок драпировки характерны для искусства Крита поры его расцвета. Памятник исполнен, вероятней всего, в конце XV века. Пространственное решение композиции иконы говорит о знании мастером западной, скорее всего, северной европейской живописи XV столетия.

Общее решение композиции иконы, объединяющей две самостоятельные сцены в едином изобразительном пространстве, является, по нашему мнению, творческим индивидуальным решением самобытного критского мастера. Другие критские иконы с подобной организацией композиции нам неизвестны.

Т.А. Жукова

«ГЕОРГИЕВО МУЧЕНИЕ» – АПОКРИФИЧЕСКАЯ РЕДАКЦИЯ ЖИТИЯ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ В РУССКОЙ ЖИТИЙНОЙ ИКОНОГРАФИИ XVI–XVIII ВЕКОВ

Почитание великомученика Георгия Победоносца, молодого воина-христианина знатного происхождения, по преданию, пострадавшего в 303 году за свою веру при императоре Диоклетиане, началось уже в IV веке и быстро распространилось по огромной территории всей Византийской империи и за ее пределами. С этим широким почитанием связано появление множества его изображений и редакций его жития. Богатая агиографическая традиция святого Георгия, включающая как канонические тексты, так и апокрифические¹, повлияла на значительное разнообразие его изобразительных циклов. Именно с выбором литературного источника связывает это разнообразие И. Мысливец, один из первых исследователей житийных циклов святого Георгия в восточно-христианском искусстве. Как правило, иконописцы обращались сразу к нескольким агиографическим источникам, соединяя сюжеты, заимствованные как из канонических, так и из апокрифических текстов жития святого².

Однако изучение целого ряда русских житийных икон великомученика Георгия показало, что существует группа памятников, в основе которых лежит только один текст. Это «Георгиево мучение» – апокрифическая редакция жития святого с начальными словами «Ненавидяй исперва человеку злый советник диавол». Его перевод с латинского языка на славянский был выполнен в X веке в Чехии, откуда попал на Русь и в южнославянские страны. Он встречается в южнославянских списках со второй четверти XIV века³ и известен по рукописи XVI века

¹ Древнейшим из апокрифической группы считается Венский палимпсест V века. К апокрифическим произведениям также относятся «Мученичество Георгия» (*Passio Georgii*), ранняя редакция которого датируется концом V – началом VI века, и «История рождения и детства» святого Георгия (*Виноградов А.Ю. Георгий: Византийская агиографическая традиция // ПЭ. М., 2005. Т. 10. С. 666*).

² *Myslivec J. Cvatý Jiří ve východokřesťanském umění // Byzantinoslavica, V. Praha, 1933–1934. P. 304–375. S. 355. Евсеева Л.М. Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1985. Т. 38. С. 94–95.*

³ *Турилов А.А. Георгий: Славяно-русская агиографическая традиция // ПЭ. М., 2005. Т. 10. С. 670.*



Ил. 1



Ил. 2

из собрания Московской Синодальной библиотеки № 321 (Л. 447–454об.), опубликованной Н.С. Тихонравовым⁴.

Вместо исторического императора Диоклетиана мучителем святого Георгия здесь является вымышленный персидский царь или местный князь Дадиан, который судит святого в присутствии трех соправителей Транквилина, Магнентия и Феогния. Местом мученического подвига святого Георгия называется его родной город Диосполис в Палестине (современный город Лидда). В тексте присутствуют характерные апокрифические мотивы: смерть святого Георгия и его воскрешение, а также многочисленные пытки «преувеличенной» силы. Еще одна важная особенность данной редакции: ее текст содержит довольно подробный рассказ о родителях великомученика – святых Геронтии и Полихронии.

Житийные образы великомученика Георгия получили широкое распространение с начала XVI века. И именно к XVI веку относится первая из пяти известных русских икон, последовательно и подробно иллюстрирующих текст «Георгиева мучения». Это образ «Чудо великомученика Георгия о змие, с 18 клеймами жития» третьей четверти XVI века из Никольской церкви деревни Якимовской в Юрьев-Наво-

⁴ Тихонравов Н.С. Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863. Т. 2. С. 100–111.



Ил. 3



Ил. 4

локе Красноборского района Архангельской области⁵ (ил.1). Вторая – псковская икона из собрания Е.Б. Громовой «Чудо великомученика Георгия о змие, с 18 клеймами жития» последней трети XVI века⁶ (ил. 2). Третья икона «Чудо великомученика Георгия о змие, с 12 клеймами жития» первой половины XVII века находится в собрании Музея имени Андрея Рублева⁷ (ил. 3). Четвертая икона 1679 года, представляющая самый обширный житийный цикл, – «Чудо великомученика Георгия о змие, с 28 клеймами жития» из храма Преображения Господня и великомученика Георгия Бельского погоста Новгородской области из бывшего собрания М.Е. Елизаветина⁸ (ил. 4). Пятая икона, относящаяся к XVIII веку, – «Чудо великомученика Георгия о змие, с 20 клеймами жития» из деревни Суйсарь Прионежского района Карелии⁹ (ил. 5).

⁵ АОМИИ, инв. 1890-држ; Иконы Русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. М., 2007. Т. 1. Кат. 57. С. 288–297.

⁶ Чудо Георгия о змие. Житийная икона XVI века из частного собрания. Каталог выставки/ Авт.-сост. Т.А. Жукова. М., 2019. С. 29–33.

⁷ ЦМиАР, КП 3037, инв. 520-1; Жукова Т.А. Икона «Чудо вмч. Георгия о змие, с 12 клеймами жития» первой половины XVII века (Дар Д. Апазидиса) из собрания Музея имени Андрея Рублева. К вопросу иконографии житийного цикла // II Деминские чтения. Отчетная научная конференция Музея имени Андрея Рублева по итогам 2016 года. Тезисы докладов. М., 2017. С. 40–41.

⁸ Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина). М., 2009. С. 98, 304–305. Кат. 47.

⁹ МИИРК, И-103 КМИИ, КП-1415; Чудо Георгия о змие. Житийная икона XVI века из частного собрания. Каталог выставки/ Авт.-сост. Т.А. Жукова. М., 2019. С. 11. Ил. 4. Прим. 16.



Ил. 5

Все пять икон в среднике представляют сцену «Чудо великомученика Георгия о змие», но имеют разное количество клейм и различаются между собой и по их сюжетному составу.

Первым свидетельством того, что автор иконы при ее создании обратился не к каноническому тексту жития великомученика Георгия, а к его апокрифической редакции «Георгиево мучение», является необычное начало житийного цикла (Святого Георгия отец ведет в идолскую церковь и показывает ему

золотых богов). Такое начало имеют три из них – из собрания Е.Б. Громовой, ЦМиАР и бывшего собрания М.Е. Елизаветина. Они же дают пример наиболее близкого композиционного решения отдельных сюжетных клейм. Две другие – из Архангельского и Петрозаводского музеев – начинаются со сцены «Рождество святого Георгия».

Исследователи неизменно отмечали, что помимо художественного вкуса и уровня мастерства выбор иконописца между различными текстами жития святого определяла та среда, из которой он происходил. В каждом из указанных житийных циклов мы встречаем свои особенности, создающие неповторимую иконографическую программу и раскрывающие нюансы прочтения одного и того же текста. Внимательное изучение житийных циклов святого Георгия дает специалистам дополнительную информацию, позволяющую установить место происхождения исследуемого памятника.

Я.Э. Зеленина

ПОРТРЕТЫ РУССКОГО ДУХОВЕНСТВА. НОВЫЕ АТРИБУЦИИ

В последние годы коллекции архиерейских портретов в российских музеях, ранее практически не востребованные специалистами, стали предметом внимания и изучения. Многие изображенные персоны переведены из разряда неизвестных в число выдающихся деятелей Русской Церкви. Это касается в первую очередь митрополитов, занимавших столичную, московскую и киевскую кафедры, проповедников и писателей, пользовавшихся большой популярностью в обществе, и старцев-подвижников. Иначе обстоит дело с епископами, священниками, настоятелями монастырей, не имевшими значительной иконографической традиции. Надписи с именами и биографическими сведениями о духовных лицах, характерные для портрета в XVIII веке, в следующем столетии встречаются гораздо реже. И только отдельные детали, помимо характерной внешности (вензель на сулке, ордена и другие награды, цитаты в книге), могут помочь в опознании персонажа. Подчас одно случайно найденное изображение – фотография, гравюра или живописный этюд – может пролить свет на личность запечатленного на холсте. Изучая духовный портрет, в большинстве случаев приходится иметь дело с копийными произведениями, далеко не всегда исполненными профессиональными мастерами с натуральных оригиналов. Нередко это повторения копий, в них едва угадываются индивидуальные черты облика иерархов.

В объемном издании С.Г. Рункевича «Александрово-Невская лавра», предпринятом к 200-летию основания этого монастыря, встретилась репродукция с портрета, который, возможно, послужил прототипом для одного из архиерейских изображений в коллекции Кирилло-Белозерского музея-заповедника¹ (ил. 1). Это традиционный по типу репрезентативный портрет, представляющий архиерея с наградными знаками и минимальными «кабинетными» атрибутами. Под схожим во всех деталях портретом на репродукции написано: «Преосвященный Симеон (Линьков). По портрету в Минском Архиерейском Доме. Из

¹ Рункевич С.Г. Александрово-Невская лавра: 1713–1913. СПб., 1913. С. 921. Ил. 211.



Ил. 1



Ил. 2

собрания высокопреосвященного митрополита Флавиана». Имя этого епископа, жившего в 1836–1899 годах, и его биография малоизвестны, хотя современники отмечали в нем черты подвижника, описывали его как «мощную духом личность», «дивную нравственную личность», восхищались его «истовыми» богослужениями, которые длились по 4–5 часов². Этапы жизни и служения епископа Симеона никак не обозначают его связь с Вологодским и Белозерским краем. Судя по изображенным наградам, этот портрет – или скорее его оригинал – был создан между 1890 и 1894 годами: временем награждения орденом равноапостольного князя Владимира 2-й степени и пожалования от государя бриллиантового креста для ношения на клобуке. Обычно такие награды учитывались, а иногда и дописывались на уже существовавших портретах. Все зависело от степени информированности художника и заказчика, от среды, в которой создавался портрет.

Идентификация личности епископа на другом портрете из того же собрания не представляет большой трудности из-за наличия близких аналогий: сохранилось несколько портретов преосвященного Евгения (Казанцева) (1778–1871) в живописи и тиражной графике (ил. 2).

² См. о нем: *Рункевич С.Г.* Краткий исторический очерк столетия Минской епархии (1793 – 13 апреля – 1893). Минск, 1893. С. 122–126; Преосвященный Симеон, епископ Орловский и Севский // Орловские епархиальные ведомости. 1883. № 8. С. 491–513; *Миллер Г.П.* Пчелы: Эпизод из архиерейской жизни // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. СПб., 1896. Т. 64. С. 130–136.

В его иконографии прослеживаются два этапа: изображения архипастыря сравнительно молодым, например в бытность его на Рязанской кафедре в 1830-х годах, и на закате жизни во время пребывания в Ярославле и на покое в Москве³. Группа поздних портретов полностью соответствует изображению из Кирилло-Белозерского музея-заповедника: лицо владыки осунулось, волосы поседел, изменился взгляд и, казалось бы, даже цвет глаз (вероятно, это связано с потерей зрения). Периоды служения архиепископа Евгения – в Курске, Пскове, Тобольске, Рязани, Ярославле – тоже не дают оснований для связи его с Вологодой или Белозерьем.

Близкими по иконографии и манере исполнения являются портреты из музея-заповедника «Ростовский кремль» (датируется 1852 годом) и из Рыбинского музея-заповедника (идентифицирован под вопросом)⁴. Наиболее явные отличия портретов – в изображении наград, в частности алмазных знаков к ордену святого Александра Невского (1845) и алмазного креста на клобуке (1849). Если кирилловский портрет не является точной копией другого, то он написан до 1845 года и может быть самым ранним в ряду известных подобных изображений.

До широкого распространения фотографии, повлекшего за собой значительное сокращение числа портретов духовенства, именно гравюры и литографии, как правило, служили информативными образцами архиерейской иконографии. И теперь они представляют собой бесценный сравнительный источник, ведь большинство эстампов содержат подписи с именами иерархов. Так, один из живописных портретов второй четверти – середины XIX века из собрания Московской духовной академии долгое время считался изображением молодого святителя Филарета (Дроздова) в первые годы его епископства, и персональные черты внешности вполне допускали такое истолкование (ил. 3). Однако обнаружилась еще более точная аналогия: раскрашенная литография 1840-х годов, свидетельствующая о том, что это портрет богослова и историка Церкви святителя Филарета (Гумилев-

³ *Зеленина Я.Э.* Евгений (Казанцев). Иконография // ПЭ. М., 2008. Т. 17. С. 78; см. также: Госкаталог.РФ. № 2349303.

⁴ Госкаталог.РФ. № 4032278, 5108214, 1971694. См. также портрет другой иконографии: Госкаталог.РФ. № 5108264.



Ил. 3



Ил. 4

ского)⁵ (ил. 4). Других ранних его живописных портретов в настоящее время не выявлено.

С тенденцией приписывать портреты наиболее знаменитым деятелям Церкви приходится сталкиваться довольно часто. Так, в каталоге графики из собрания некогда существовавшего «Столичного банка сбережений» один из портретов опубликован как «Портрет митрополита Филарета (Дроздова)» середины XIX века⁶ (ил. 5). Сравнение с портретами святителя Филарета в зрелом возрасте показывает, что здесь в келейной обстановке запечатлен совершенно другой, но тоже знаменитый архиерей, получивший в качестве высокой награды алмазный крест на клобук и ордена святого Александра Невского и равноапостольного князя Владимира. На портрете в его руках «подсказка» – «Житие иже во святых отца нашего Митрофана, в схимонасах Макария, первого епископа Воронежского и новоявленного чудотворца». Это издание, увидевшее свет в 1838 году⁷, было составлено четырьмя годами ранее по благословию воронежского архиепископа Антония (Смирницкого) известным писателем иеромонахом Аникитой (в миру князем

⁵ Благодарю Викторю Александрову, предоставившую мне эту литографию.

⁶ Русская графика XVIII – начала XIX века из собрания Столичного банка сбережений. М., 1996. С. 94–95.

⁷ Житие иже во Святых Отца нашего Митрофана, в схимонасах Макария, первого Епископа Воронежского и новоявленного чудотворца и Сказание о обретении и открытии честных его мощей, и о благодатных при том знамениях и чудесных исцелениях. М., 1838.

С.А. Ширинским-Шихматовым). Житие было представлено в Синод митрополитом Филаретом (Амфитеатовым) вскоре после его назначения на киевскую митрополию, найдено «составленным правильно» и разрешено к печати.

Наиболее подходящей фигурой среди упомянутых лиц, имевших отношение к составлению и публикации Жития, является святитель Антоний (Смирницкий) (1773–1846), архиепископ Воронежский и Задонский, с большой мудростью добившийся канонизации святителя Митрофана в непростую синодальную эпоху. На его гравированных портретах конца 1830-х – 1840-х годов в подписи после имени нередко делалось уточнение: «...при котором обретены мощи Святителя Митрофана в 1832 г. Августа бго дня»⁸. То есть упомянуто главное деяние владыки Антония, что объясняет и программу данного произведения. Сравнение его с сохранившимся живописным портретом из Национального Киево-Печерского заповедника⁹ также убеждает в том, что перед нами один и тот же человек. Графический портрет исполнен после 1840 года, поскольку именно тогда святитель Антоний был удостоен ордена святого Александра Невского.

Относительно недавно в Троице-Сергиеву лавру вернулась картина с необычным сюжетом, прошедшая реставрацию и исследование в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете (ил. 6). Основная тема картины связана с Оптиной пустынью, но при первой публикации событие и его участники, на наш взгляд, интерпретированы не совсем правильно¹⁰. Новая версия сюжета была изложена нами в энциклопедической статье, посвященной иконографии преподобного Моисея Оптинского¹¹. Картина имеет дату и, вероятно, имела авторскую подпись, от которой остались лишь верхние фрагменты букв: «1847 года Июня 19. Сочиняль Писаль Московск[ии...]. Действие восходит к 1820 году, когда в Оптину пустынь зашел по пути в Москву рославльский инок-пустыннотворец Моисей (Путилов).

⁸ См., например: Госкаталог.РФ. № 5376586, 5349917.

⁹ Зеленина Я.Э. Об истории создания первой Службы с Акафистом святителю Митрофану Воронежскому // «Светильник»: Религиозное искусство в прошлом и настоящем. М., 2003. № 2–3. С. 59. Ил. 6.

¹⁰ Федосеева Е.А. «Беседа митрополита Платона с клиром» – редкая иконография 1-й пол. XIX в. К истории создания // Сборник студенческих научных работ, 2013 / ПСТГУ. М., 2013. С. 62–70. В ПСТГУ картину озаглавили «Беседа митрополита Платона с клиром», в статье конкретизируется, что речь идет о посещении Оптиной пустыни митрополитом Платоном (Левшиным) в 1796 году и ее возобновлении.

¹¹ Анатониева Т.В., Зеленина Я.Э. Моисей (Путилов). Иконография // ПЭ. М., 2017. Т. 46. С. 318–321.



Ил. 5



Ил. 6

В центре композиции представлен святитель Филарет (Амфитеатров), которому во время служения епископом на Калужской кафедре принадлежала идея основания скита. По правую руку от владыки Филарета – настоятель Оптиной пустыни игумен Даниил (Кушнев) с книгой «Устав обители» в руке. Других его портретов в настоящее время неизвестно, но программа данной картины указывает именно на него (редкий случай, когда изображение опознается по косвенным свидетельствам, без зрительных аналогий). Слева в профиль показан преподобный Моисей (Путилов) с рисованным планом скита в руках¹². Справа напротив – благотворитель скита козельский купец Д.В. Брюзгин и оптинский схимонах Вассиан (Гаврилов), тоже стоявшие у истоков основания скита.

На картине собраны все лица, непосредственно связанные с историей основания скита, хотя композиция имеет не исторический, а в большей степени духовно-символический характер. На это событие указывают и детали обстановки: вид уже отстроенного скита с церковью за окном, пейзаж со скитом в раме на стене, иконы великих русских скитоначальников – преподобных Нила Сорского и Елеазара Анзер-

¹² «Тогда О. Моисей с Игуменом Даниилом составили план к строению скита и представили его к Преосвященному Филарету, который немедленно утвердил его следующей резолюцией...» (Кавелин Л.А. Историческое описание Козельской Введенской Оптиной пустыни и состоящего при ней Скита Св. Иоанна Предтечи. СПб., 1847. Ч. 2. С. 16).

ского. Своеобразием этого произведения, отличающим его от множества других картин эпохи историзма, является то, что персонажи показаны в том сани и с теми наградами, которые имели в момент создания композиции в 1847 году. Святитель Филарет (Амфитеатров) изображен митрополитом в белом клобуке, как на портретах середины XIX века, а пустынный преподобный Моисей – с золотым наперсным крестом. Эта внеисторическая особенность духовного портрета сродни приписыванию наград на ранних портретах молодого архиерея. Однако такой, по сути, очень церковный подход к решению исторического сюжета – большая редкость в середине XIX века.

К оптинской теме относится и еще один пример: в собрании Национального Киево-Печерского музея-заповедника хранится портрет архиепископа Владимира (Петрова), созданный в 1896 году Д.М. Болотовым (впоследствии иеромонахом Даниилом), обогащающий выявленное творческое наследие этого художника академической выучки.

В.В. Игошев

НЕИЗВЕСТНЫЙ БОГОСЛУЖЕБНЫЙ КРЕСТ
РАБОТЫ НОВГОРОДСКОГО МАСТЕРА КОНЦА XV ВЕКА
ИЗ АФОНСКОГО ПАНТЕЛЕИМОНОВА МОНАСТЫРЯ

В музее-ризнице Свято-Пантелеимонова монастыря на Афоне сохранились замечательные произведения церковного искусства работы русских, греческих, балканских и западноевропейских мастеров. К интереснейшим и редчайшим памятникам древнерусской церковной утвари относится восьмиконечный деревянный крест размером 26 × 17,2 см, который происходит из ризницы монастыря, что отмечено на этикетке, крепящейся к его рукояти, и в Книге главной ризницы Пантелеимонова монастыря.

С лицевой и оборотной стороны креста в невысоком рельефе вырезаны священные изображения и кириллические надписи, боковые стороны – гладкие. В углублениях рельефных изображений креста сохранились остатки золочения, что позволяет предположить, что первоначально он был позолочен и напоминал кресты, украшенные окладами с чеканными или литыми священными изображениями. Форма и пропорции креста, иконография и техника его рельефных изображений воспроизводят замечательные образцы новгородских памятников XV века, сделанных из различных материалов и в разных техниках: вырезанных из дерева, высеченных из камня, чеканных, басменных, гравированных или отлитых из драгоценных металлов или медных сплавов. Иконография резных изображений на деревянном кресте ориентирована также на замечательные произведения новгородской стенописи и иконописи XIV–XV веков.

Сопоставление деревянного креста из Пантелеимонова монастыря с аналогичными древнерусскими произведениями, исследование типологии, особенностей иконографии и техники резных изображений, а также надписей, позволяют отнести этот предмет к работе новгородского мастера конца XV века. Изначально крест был шестиконечным и повторял формы более древних памятников, выполненных в византийских традициях, широко бытовавших в России и Западной Европе. В результате поздней переделки, вероятно, в XIX столетии,

к кресту была добавлена нижняя косая перекладина, и он стал восьмиконечным. На нижней перекладине вырезаны крупные рельефные изображения: черепа Адама, копья, трости с губкой и двух пар перекрещенных гвоздей. Эти изображения выполнены в другой технике, грубые по пластике, они не согласуются с изящной тонкой резьбой креста XV века. Косая перекладина крепится на месте, где ранее было вырезано рельефное поясное изображение Иоанна Златоуста, от которого остались лишь верхняя часть клейма с килевидным верхом и рельефная надпись: «ИВАНЪ ЗЛА(Т)ОУС», а также – часть округлого гладкого венчика утраченного рельефного изображения.

На лицевой стороне в центре верхнего перекрестия креста представлено рельефное изображение «Троицы Ветхозаветной» с надписью: «СТАА ТРОЦА». В центральной части креста имеется крупное рельефное изображение распятого Иисуса Христа с широко раскинутыми истонченными руками и ногами, расположенными на одной линии с плечами и головой. Над головой Христа в невысоком рельефе вырезаны лики двух ангелов и надписи: «ІС ХС», «АГГЛИ Г[ОСПО] ДНІ». На средней перекладине по сторонам «Распятия» – поясные рельефные изображения предстоящих на гладком фоне: Богоматери, Иоанна Богослова, апостолов Петра и Павла с рельефными надписями: «МР ΘΥ», «ІΩΝΑ», «ПЕТР//Ъ», «ПАВИЛ//Ъ».

На оборотной стороне креста в верхней части вырезано рельефное изображение «Богоматерь Воплощение», помещенное в прямоугольное клеймо в форме киотца. По краям верхней перекладины в квадратных клеймах – рельефные шестикрылые херувим и серафим с надписями сверху: «ХЕРОВИМЪ», «[СЕРА] ΘИМЪ». Здесь же в средокрестии в прямоугольном клейме с килевидным завершением – рельефное изображение Крещения с надписью «КРЕЩЕНИЕ Г[ОСПОДА] А Б[ОГА]». На средней перекладине в квадратных клеймах представлены поясные изображения шести святых: святителя Николая Мирликийского, великомученика Георгия Победоносца, великомученика Димитрия Солунского, мучеников Флора и Лавра, великомученика Никиты с резными рельефными надписями сверху: «НИК/ОЛАЕ», «ЕГО/РЕІ», «ДМИ/ТРЕ», «ΘΡΟ/ЛЪ», «ЛАВЕ/ЛЪ», «НИКИ/ТА». На стволе креста под рельефом «Крещение» в трех квадратных клеймах представлены поясные фигуры трех святых: целителей Космы и Дамиана и египет-

ского мученика Мины с надписями: «КЗЪ/МА», «ДЕМ/БА», «СТЫ МИНА». Все рельефные изображения святых с гладкими округлыми венцами помещены в квадратные клейма в форме киотцев с килевидных верхом.

Кроме добавленной нижней перекладины хорошо заметна еще одна типологическая особенность афонского креста. Его рукоять – конусообразная, гладкая, с небольшим отверстием, сделанным в круглом торце внизу креста. Вероятно, несколько заостренная книзу в виде конуса рукоять вставлялась в гнездо, сделанное в торце длинного деревянного шеста, и таким образом крест на древке мог возвышаться в алтаре за престолом храма или переноситься при торжественных праздничных службах. Можно предположить, что исследуемый крест из Свято-Пантелеимонова монастыря был многофункциональным – напрестольным, благословенным, воздвизальным и запрестольным (выносным).

Крест является уникальным высокохудожественным произведением древнерусского новгородского искусства. Время его создания – конец XV века – совпадает с началом возрождения русского Пантелеимонова монастыря на Афоне. В этот период Русское государство после окончания ордынского ига (1480) снова обратило внимание на афонскую обитель, взяв ее под свое покровительство. С этого времени возобновляются прерванные на столетия связи. Резные изображения на этом кресте, вероятно, отражают наименования престольных праздников церквей и параклисов старого русского афонского Пантелеимонова монастыря.

Богослужебный крест выделяется среди памятников, выполненных в других древнерусских художественных центрах. Он сохранил характерную для Новгорода монументальность, цельность конструкции и особую технику резьбы по дереву, где сочетаются мягкая пластика округлых ликов и фигур с четкой, динамичной и выразительной линейной разделкой одежд, характерных для новгородских произведений церковного искусства XV века.

С.А. Кирьянова

ИКОННЫЕ ОБРАЗЦЫ XVII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

В коллекции иконных образцов Музея имени Андрея Рублева насчитывается около 20 листов, которые датируются по бумаге в пределах второй половины XVII века. Самые ранние из них относятся к 1660–1670-м годам.

Примечательно, что ряд листов XVII века имеет владельческую подпись известного романовского иконописца Федора Михеева Архиповского, имевшего обширную коллекцию иконных образцов, собиравшего и сохранявшего старые прописи. Интересен их иконографический подбор: помимо сцен из жития Иоанна Предтечи и изображения Архангела Михаила, побивающего сатану, это сюжеты из жития неизвестного святого, которым в настоящий момент не найдены иконографические аналогии. Сопоставляя композиции с текстами, можно предположить, что сцены посвящены святителю Филиппу, митрополиту Московскому, однако вопрос нуждается в дальнейшем исследовании.

Три листа последней трети XVII века со сценами из Сказания о Богоматери Тихвинской, имеющие на обороте обширные тексты и владельческие подписи тихвинского иконописца Алексея Терентьева, иллюстрируют новую редакцию сказания, составленную в середине XVII века иконописцем Родионом Сергиевым.

Иконный образец последней трети XVII века с изображением двух пророков был подклеен в качестве дублировочного листа к другой прориси и отделен при реставрации.

Комплект листов с изображением четырех евангелистов служил образцом для медальонов Царских врат, о чем говорит округлая форма нижней части композиции каждого листа. В их рисунке переданы новые стилистические тенденции иконописцев Оружейной палаты Московского Кремля.

Пять листов XVII века поступили из коллекции, принадлежавшей гуслицким иконописцам и закупленной у их потомка. Вследствие тяжелых условий хранения, образцы «Царь Давид», «Богоматерь Одигитрия», «Сцены из жития Николая Чудотворца (Возвращение Агри-

кова сына Василия из сарацинского плена и Погребение святителя)» находятся в сложном состоянии сохранности, однако демонстрируют высокий уровень исполнения. Особый интерес представляет лист с изображением равноапостольных Константина и Елены: сюжет нечасто встречается в иконописи XVII столетия.

На бумаге конца XVII – начала XVIII века выполнен образец с изображением варианта иконы Богоматери Одигитрии, подписанный, видимо, в более позднее время, «мченскія». Иконографически, в том числе положением Младенца, она напоминает Богоматерь Тихвинскую (ножка его вывернута стопой вперед), особенность образа – плат на голове Богоматери. Гравированное изображение иконы с таким названием было выполнено Г.П. Тепчегорским и сохранилось в составе рукописного сборника «Солнце Пресветлое», принадлежавшего Феодору Мурыгину (ОР ГИМ), композиция его совпадает с листом из собрания ЦМиАР. Редкий образ, происхождение которого нуждается в дополнительных исследованиях, встречается нечасто, особенно в XVIII веке, известны отдельные иконы XIX века. Отметим, что в собрании ЦМиАР есть еще два иконных образца 1879 и 1880 годов, подписанных «мченская» и «ченская», в общих чертах совпадающие с упомянутой гравюрой.

Таким образом, небольшая, но интересная группа иконных образцов XVII века из собрания ЦМиАР демонстрирует разнообразие композиционные варианты, содержит имена мастеров и показывает иконографические и стилистические ориентиры иконописцев.

Н.И. Комашко

О ДВУХ ИКОНАХ XVII ВЕКА ИЗ ЧАСТНЫХ СОБРАНИЙ

Доклад посвящен двум выдающимся произведениям иконописи XVII века из частных собраний, проходивших в недавнее время экспертизу в Музее имени Андрея Рублева.

Одно из них – образ «Святая Троица (Гостеприимство Авраама)» (ил. 1), на обороте которой имеется знак семьи «именитых людей» Строгановых и владельческая надпись, указывающая на то, что икона была написана мастером Михаилом. Михаил – иконописец начала XVII века, известный исключительно по надписям на оборотах небольших аналойных икон, происходящих из Благовещенского собора в Сольвычегодске. Биографических сведений о мастере не имеется, известно 11 икон, относимых к его творчеству на основании надписей на обороте, которые хранятся в ГРМ.

В изображении центрального ангела на этой иконе прослеживаются особенности, восходящие к раннему, «дорублевскому», варианту иконографии: фигура передана прямолично, крылья раскрыты и подняты вверх. Эти особенности присутствуют на большом образе Гостеприимства Авраама середины XIV века из Успенского собора Московского Кремля, на который в конце XVI века был сделан оклад. Его изготовление, очевидно, привлекло внимание к древнему образу, и в первой половине XVII столетия во многих иконах Святой Троицы прослеживается повторение древнего извода в том или ином объеме. Представленная икона, написанная художником «строгановского» направления, принадлежит к числу наиболее ранних памятников, где очевидно влияние старой иконографической схемы. Учитывая, что именно в «строгановской» иконе появились и развились многие иконографические новации, получившие популярность в XVII веке, обращение мастера к старой схеме и использование ее особенностей в своем произведении вполне логично. Иконописцы второй четверти XVII столетия воспроизводили ее уже более точно, хотя нередко допускали некоторые композиционные отступления.

Судя по сюжетному составу произведений, написанных Михаилом для Благовещенского собора в Сольвычегодске, он выполнил для



Ил. 1



Ил. 2

храмового комплекта выкладываемых на аналой в соответствии с церковным календарем иконы образы праздничного цикла. В их круг хорошо вписывается представленная икона «Святая Троица». Среди известных на сегодняшний день «строгановских» праздничных икон такого образа нет, что также подтверждает вероятность происхождения представленного памятника из Благовещенского собора в Сольвычегодске.

Материальные особенности рассматриваемого произведения полностью соответствуют другим строгановским иконам. Совпадают порода древесины, размеры доски, пропорциональные соотношения ковчега и полей, аналогично вырезана лузга ковчега. Фотографии иконы до реставрации свидетельствуют о том, что она прошла точно такую же, как и другие иконы комплекса, старообрядческую антикварную реставрацию.

Надпись на обороте графически соответствует другим надписям с упоминанием имени Михаила на строгановских иконах. При этом она выполнена свободно, без оглядки на образец, не несет в себе признаков копийности, но обладает оригинальностью. Сравнительный стилистический анализ рассматриваемой иконы с другими произведениями мастера Михаила также подтверждает ее принадлежность кисти этого мастера. Более того, она хорошо вписывается в этот ряд, так как имеет параллели практически со всеми его известными произведениями.

Вторая икона – «Уверение Фомы» – датируется концом XVII века и входит в число произведений костромских мастеров Оружейной палаты круга Гурия Никитина (ил. 2). Отличительная особенность ее иконографии – присутствие в верхних частях композиции дополнительных сюжетов – Явление Христа Марии Магдалине и Явление ангела Женам-мироносицам (слева), Явление Христа ученикам (справа). Такое композиционное решение присутствует почти во всех (за исключением композиции «Рождество Христово») иконах праздничного цикла из придела Варлаама Хутынского церкви Ильи Пророка в Ярославле, созданного по заказу Улиты Скрипиной. Представленный памятник чрезвычайно близок этому комплексу и стилистически. Поскольку икона имеет иные материальные признаки – размер доски, пропорциональные соотношения полей и ковчега, цвет полей, то ее нельзя считать частью праздничного комплекта икон из придела Варлаама Хутынского. Тем не менее по ней можно достоверно реконструировать и композицию, и облик утраченной иконы на этот сюжет из данного комплекса. Очевидно, это авторское повторение, выполненное для других заказчиков. Известны и другие примеры, когда в иконах поволжского происхождения и несколько иной стилистики встречаются отмеченные композиционные особенности – дополнительные сцены в верхних углах, которые позволяют предполагать в таких произведениях списки с икон из церкви Ильи Пророка (икона «Благовещение» конца XVII века из собрания банка Интеза в Виченце). По-видимому, цикл праздничных икон, созданный для церкви Ильи Пророка, привлек к себе внимание и вызвал ряд подражаний в рамках поволжской художественной культуры.

Живопись иконы в целом сохранилась хорошо, за исключением записанных старообрядцами полей с изменением тона охры на более светлый и потертостью высветлений на ликах, что зрительно делает их немного более плоскими. По манере письма и его высочайшему мастерству памятник может быть причислен к произведениям круга Гурия Никитина и датирован 1680-ми годами.

Л.В. Кондрашкова

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ КНИГИ ДЕМЕСТВЕННИК

В собрании Музея имени Андрея Рублева хранится три певческих рукописи XIX века – Демественники (КП 3945.2, КП 3945.3, КП 4722). Они записаны демественной нотацией, включают песнопения демественного распева, две из них содержат также азбуки демественной нотации. Долгое время в музыковедении сведения о демественном распеве и нотации основывались именно на старообрядческих рукописях, снабженных степенными пометами и легко поддающихся дешифровке. Часто встречающиеся в них певческие ремарки «захват демеством», «почин демеством» парадоксально истолковывались как термины одноголосия. В настоящее время проведенное сравнение одноголосных старообрядческих демественников с многоголосными демественными песнопениями XVII века показало, что голос демество был вычленен старообрядцами из более ранних рукописей, а ремарки «почин демеством» и «захват демеством» указывают на взаимоотношение голосов многоголосной фактуры.

Нам удалось обнаружить фрагмент двухголосия в старообрядческой рукописи XVIII века (ГИМ. Муз.210¹), обозначенный названием «строчен». На л.242–243об. выписано несколько пасхальных песнопений (тропарь, отпуст, стихира по 50-м псалме), являющихся голосами «низ» и «демество» из 4-голосной демественной партитуры. Термин «строчен» употреблен некорректно, что лишний раз свидетельствует о происхождении источника из старообрядческой среды, утратившей традицию раннего русского многоголосия XVI–XVII веков. Сравнение произведено с рукописью конца XVII века (РГБ. Ф. 218. №343. Л.75об. – 76, 90, 96). Таким образом, обнаруженный фрагмент двухголосия из старообрядческой рукописи может быть назван «недостающим звеном», наглядно свидетельствующим о происхождении старообрядческих демественников из русской традиции демественного многоголосия XVI–XVII веков.

¹ Рукопись была описана Н.А. Потемкиной как памятник конца XVII – начала XVIII века в докладе 2017 года «Нотированные рукописи музейского собрания ГИМ».

Г.А. Назарова, Е.В. Давыдова

ОБРАЗ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦЫ ВАРВАРЫ В ДЕРЕВЯННОЙ РЕЗЬБЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

После присоединения к России украинских земель в середине XVII века активизировались церковные и культурные контакты с ними, благодаря чему иконографический репертуар русского искусства заметно расширился и обогатился.

С XVIII столетия большой популярностью стали пользоваться изображения великомученицы Варвары, мощи которой пребывали в Киеве. Незадолго до этого, во второй половине XVII века, происходит актуализация ее культа в Киеве, вызвавшая новый всплеск почитания святой. Сюда стекались паломники, создавались ее иконы. Особое внимание было уделено украшению ее гробницы. Изображения раки святой как на иконах, так и на деревянных резных образах воспроизводят ее вид в разные периоды времени, отражая этапы переустройства. Миниатюрная икона работы киевского резчика середины – второй половины XIX века (ЦАК МДА) демонстрирует вид святыни после переустройства в 1847 году, когда рака, выполненная на средства графини А.А. Орловой-Чесменской, заменила предыдущую, вложенную гетманом Мазепой.

Икона, по-видимому, служила раздаточным образом для паломников Михайловского Златоверхого монастыря и отражала почитательное отношение не только к мощам святой, но и к месту их пребывания.

Дошедший до нашего времени ряд памятников XVIII–XIX веков как отдельных образов Варвары, так и иллюстрирующих сцены ее жития, свидетельствует об изменениях в иконографии святой в сторону заимствования западноевропейских образцов, вытеснивших постепенно древние византийские схемы.

Один из наиболее распространенных ее образов – великомученица Варвара с чашей в руках, известный по раздаточным паломническим резным иконам маленького размера, был заимствован киевским искусством из западноевропейской гравюры. Как правило, изображение Варвары с чашей соединялось со сценой усечения главы святой,



Ил. 1

что связано с почитанием ее как защитницы от внезапной смерти. Кроме чаши в руках Варвары изображали и другие атрибуты – книгу, пальмовую ветвь, меч (он мог находиться как в руках Варвары, так и под ее ногами). Все они также были заимствованы из западноевропейского искусства.

Одним из примеров изображения святой с пальмовой ветвью и раскрытой книгой может служить изображение святой на выходном листе гравированного Акафиста великомученице Варваре, написанном митрополитом Киевским Иоасафом (Кроковским) и впервые изданном в конце XVII века. На протяжении XVIII столетия он около 20 раз публиковался в Киеве и пользовался большой популярностью. Сопровождающие текст гравюры, иллюстрирующие текст 12 кондаков и 12 икосов, не раз становились образцом для клейм житийных икон великомученицы Варвары и постепенно заменили собой древнюю средневековую иконографию. Пример такого изображения – небольшой резной образ XIX века из частного собрания, где средник с изображением святой Варвары с чашей в руке окружают 12 клейм, композиционно повторяющие гравюры печатного издания Акафиста (ил. 1).

Некоторые гравюры Акафиста, не вошедшие в состав житийных клейм, стали образцами для самостоятельных композиций, известных по ряду небольших деревянных резных образов святой.



Ил. 2

Иконография святой Варвары, сформированная под влиянием новой волны ее почитания, оказала влияние на изображения мученицы, выполненные и в других, более отдаленных центрах. Яркий пример – большая рельефная резная икона великомученицы Варвары рубежа XVIII–XIX веков из собрания Н.И. Кормашова, происходящая из посвященной ей церкви в псковских Печорах (ил. 2). Иконография средника, а также окружающих его 10 клейм жития сочетает элементы как традиционной схемы средневековых житийных икон святой, бытовавших издревле, так и заимствованных из западноевропейских гравюр.

Известно, что объемные скульптуры святой Варвары бытовали в храмах. В печатных источниках есть упоминания о подобных, очевидно утраченных памятниках из Троицкого женского монастыря в Смоленске и Екатерининского храма в Твери. Представление о них позволяет составить скульптура из частного собрания, однако ее отождествление с великомученицей Варварой у некоторых исследователей вызывает сомнение.

Многообразие образов великомученицы Варвары свидетельствовало о неиссякаемом интересе к святой, считавшейся защитницей и предстательницей от внезапной смерти. Многие образы, возникшие в Киеве, получили свое дальнейшее распространение в других центрах, зачастую передавая туда традицию почитания святой и варианты ее изображения.

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИКОН ИЗ ЧЕРНОКУЛОВА

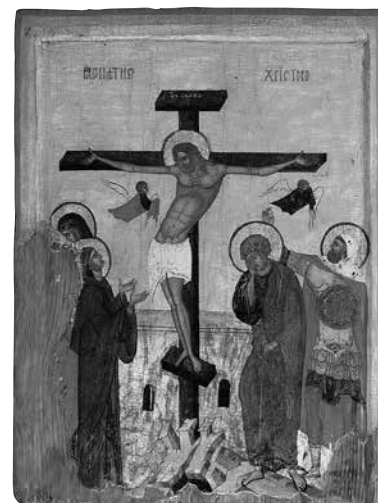


В собрании Музея имени Андрея Рублева находятся четыре иконы деисусного чина: «Спас в силах» (КП 323; 13 × 91 см), «Богоматерь» (КП 326; 130 × 56 см), «Иоанн Предтеча» (КП 324; 132 × 48,5 см), «Архангел Гавриил» (КП 325; 132 × 55 см) и икона из праздничного ряда иконостаса «Распятие» (КП 331; 51 × 39 см)¹, предположительно составляющие единовременный комплекс. Иконы поступили в музей из деревянной Покровской церкви 1759 года села Чернокулова Юрьев-Польского района Владимирской области. По мнению ряда исследователей, они относятся к произведениям элитарной иконописи Ростова второй половины или последней четверти XV века.

Происхождение икон из села Чернокулова Юрьев-Польского района Владимирской области никак не связывает их с ростовскими землями и нередко вызывает сомнения в их принадлежности к искусству это центра. В докладе прослеживается история Покровской церкви и села Чернокулова и рассматриваются различные версии о времени появления в ней икон данного чина. Покровская одноглавая

¹ Из того же комплекса происходят три иконы праздничного ряда «Богоявление», «Вход в Иерусалим», «Сошествие во ад» в собрании ВГИАХМЗ.

деревянная церковь клетского типа с трапезной и колокольной была построена в 1759 году на месте более древней, сгоревшей в 1756 году. Село находится на берегу реки Нерль в 40 км от Юрьева-Польского и на таком же расстоянии от Ростова, прежде оно располагалось на древней дороге: Ростов – Юрьев-Польский – Суздаль-Владимир.



Также рассматривается одно из предположений о первоначальном нахождении икон чина. Впервые мысль о создании этих икон на юге ростовских земель в обособленной области, носившей название Караш, высказал В.Н. Сергеев, но его гипотеза не получила развития². В докладе приводятся данные о связи монастырей этой местности с ростовской архиепископской кафедрой, которые

могут служить подтверждением этому утверждению. В Воскресенском Карашском монастыре, основанном, как предполагают, ростовским архиепископом Тихоном Малышкиным, занимавшим кафедру в 1489–1503 годах, имелось, согласно описанию, много древних икон, среди них деисус на 13 досках. Монастырь был упразднен в 1764 году, древние иконы попали в церковь села Караш, расположенного неподалеку от монастыря, возможно, и в соседние села. В XV столетии в этой местности находилось еще три монастыря – Рождественский, Дмитровский и Никольский в «Рожновском угле».

Хотя документальных подтверждений пока не выявлено, представляется вероятным, что иконы чина, созданные или в самом Ростове, или приглашенными городскими мастерами, предназначались для одного из монастырей Караша, а затем оказались в ближайших селах, среди которых было и Чернокулово.

² Сергеев В.Н. Новые открытия в Рублевском музее // Памятники Отечества. М., 1977. Вып.3. С. 257

О.В. Никифорова

ЦЕРКОВЬ ЗНАМЕНИЯ БОГОМАТЕРИ СПАСО-АНДРОНИКОВА МОНАСТЫРЯ ПО МОНАСТЫРСКИМ ОПИСЯМ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Реконструкция интерьеров Знаменской церкви Спасо-Андроникова монастыря проводилась на основе семи Описей монастырского имущества XIX – начала XX века¹. Самая ранняя датирована 1826 годом, самая поздняя – 1910 годом, остальные – 1830–1859 годами.

В описях XIX – начала XX века вторым каменным зданием Спасо-Андроникова монастыря (после Спасского собора) упоминается трехэтажная церковь. В нижнем этаже этого храма находилась церковь Знамения Божией Матери с небольшою при ней палаткой с южной стороны; в среднем этаже – церковь во имя Архистратига Михаила, теплая с трапезной и приделом Усекновения главы Иоанна Предтечи, отдельным от трапезной; в верхнем этаже – церковь святителя Алексия.

Церковь Знамения Богоматери была устроена на средства бояр Лопухиных в конце XVIII века под церковью Архангела Михаила, где с конца XVII века погребались их предки. В этом храме были погребены отец царицы Евдокии Федоровны Лопухиной, боярин Федор Абрамович Лопухин, скончавшийся 21 марта 1713 года, мать царицы Евдокии, боярыня Устинья Богдановна Лопухина, скончавшаяся в мае 1691 года, и другие их родственники. В 1792 году Знаменская церковь была освящена архимандритом Новоспасского монастыря Павлом.

При устройении нового храма надписи с гробниц были перенесены на его стены. По случаю построения Знаменской церкви обещали ежегодно вносить и вносили на ее содержание и на поминовение родственников бригадир Адриан Адрианович Лопухин 100 рублей, генерал-поручица Агрипина Феодоровна Фаминцина 100 рублей, генеральша Прасковья Федоровна Астафьева 100 рублей. В 1791 году

¹ Опись церквей, церковных и ризничных вещей и всей утвари Московского Спасо-Андрониева монастыря. 1826 год (ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 744. Д. 2813); Опись Спасо-Андрониева монастыря 1830-х годов и список архимандритов монастыря (ЦИАМ. Ф. 1197. Оп. 1. Д. 1100); Главная церковная и ризничная опись Московского Спасо-Андрониева монастыря (б/д) (ЦИАМ. Ф. 203. Оп. 744. Д. 2820); Опись Спасо-Андрониева монастыря (б/д, после 1850 года) (ЦИАМ. Ф. 1322. Оп. 1. Д. 76); Список с главной описи Церковного и ризничного имущества Московского Спасо-Андрониева монастыря. 1859 год (ЦИАМ. Ф. 1322. Оп. 1. Д. 51); Главная опись Московского Спасо-Андрониева монастыря. 1859 год (с записями 1884–1895 гг.) (ЦМиАР, КП 5998/1); Главная опись Московского Спасо-Андрониева монастыря. 1910 год (ЦМиАР, КП 5998/3).

пожертвовал серебряный потир с принадлежностями к нему статский советник Иван Владимирович Лопухин. Впоследствии и другими представителями этого рода было сделано очень много как для украшения Знаменской церкви, так и для всего Андроникова монастыря.

В октябре 1802 года при входе в церковь Знамения был похоронен епископ Сильвестр Страгородский, настоятель Андроникова монастыря в 1788–1802 годах. Впоследствии над его могилой была устроена упоминаемая в Описях палатка с южной стороны, которая в XIX веке служила преддверием в Знаменскую церковь. Во время войны 1812 года церковь Знамения Божией Матери была разграблена и повреждена: французы держали в ней лошадей. Однако иконостас остался цел. Уже в 1813 году церковь была совершенно исправлена и 6 августа освящена преосвященным Августином, епископом Дмитровским. Через десять лет, в 1823 году, по завещанию Елизаветы Федоровны Заборовской церковь была вновь возобновлена и расписана.

Согласно Описи 1826 года в алтаре Знаменской церкви за престолом находился образ Знамения Божией Матери, украшенный двумя серебряными венцами чеканной работы, а на Горнем месте в киоте помещалась небольшая икона Казанской Божией Матери; на южной стене – икона Богоматери Троиручицы, а на северной – образ Казанской Богоматери. Все они имели небольшие размеры, были украшены венцами и серебряными позлащенными окладами чеканной работы. В одноярусном иконостасе в Описи упоминаются только две иконы: по правую сторону Царских врат находился образ Спаса Нерукотворного с двумя ангелами, святителем Николаем и мучеником Харлампием на полях, украшенный дорогим окладом. В венце этого образа был закреплен перстень с одним крупным бриллиантом по центру и множеством мелких. К изображению Спасителя был привешен орден, также обильно усыпанный бриллиантами. Эту икону пожертвовал незадолго до своей кончины в 1817 году генерал Иван Александрович Заборовский или его супруга Елизавета Федоровна Заборовская, урожденная Лопухина, по почившему супругу, погребенному в Знаменской церкви.

По левую сторону Царских врат находился образ Толгской Божией Матери с преподобным Василием и Великомученицей Екатериной на полях, также покрытый дорогим окладом и богато украшенный драгоценными камнями. К нему был привешен на серебряной

цепочке небольшой образ «на финифти» святых Авраама и Веры, осыпанный бриллиантами, – видимо, дар кавалера Федора Авраамовича Лопухина по почившей в 1789 году супруге Вере Борисовне, погребенной в Знаменской церкви.

В 1842 году церковь Знамения Богоматери была вновь обновлена и освящена митрополитом Московским и Коломенским Леонтием.

Согласно Описи 1859 года, в алтаре за престолом над окном Горнего места находилась «живописная» икона Спаса Вседержителя небольшого размера, над Царскими вратами помещался также небольшой образ святителя Димитрия Ростовского. За жертвенником, как сказано в Описи, «с передней стороны помещалась икона Знамения Божия Матери, с другой – живописная икона Святого Семейства».

Иконостас Знаменской церкви, одноярусный, столярной и гладкой работы, был вызолочен под мат и украшен по местам изображением Херувимов. Царские врата в иконостасе – глухие, золоченые с изображением в «живописной манере» на одной створке евангелистов Матфея и Марка, на другой – евангелистов Луки и Иоанна. Над Царскими вратами помещалось «Всевидящее око», над ним «живописная» икона Тайной вечери, слева и справа от которой в клеймах находилась небольшие иконы «Несение креста» и «Моление Господа о чаше». Справа от Царских врат, помимо упомянутой «греческого художества» иконы Спаса Нерукотворного, находился образ Знамения Божией Матери также «греческого художества». Далее следовала южная дверь с изображением Ангела Господня с Ветхим Заветом.

По левую сторону Царских врат за упомянутой выше «иконописной» иконой Божией Матери Толгской с изображением на полях преподобного Василия и великомученицы Екатерины, находилась «живописная» икона с двумя неизвестными святыми и Спасителем в облаках. За ней следовала северная дверь с Ангелом Господним с Новым Заветом. Над иконами местного ряда висели медные посеребренные лампы. Паникадило в церкви было двухъярусное с шестнадцатью шандалами, медное, посеребренное.

В 1863 году Знаменская церковь вновь была возобновлена усердием и иждивением Екатерины Федоровны Скордули (урожденной Лопухиной, внучки Адриана Адриановича Лопухина), которая давала каждый год средства для поддержания этой церкви.

Согласно Описи 1910 года, за престолом над окном Горнего места находилась «живописная» икона Спаса Вседержителя, упоминаемая в Описи 1859 года. На Горнем месте появилась новая икона Спасителя и Божией Матери во весь рост, без украшений, живописной работы. За жертвенником находилась икона Спасителя, сидящего на престоле, над царскими вратами – также икона Спасителя.

Новый одноярусный иконостас столярной гладкой работы не имел украшений, Царские врата были глухие, местами золоченые. На Царских вратах в середине изображено Благовещение Пресвятой Богородицы, а по сторонам четыре евангелиста. По правую сторону Царских врат находились упомянутые в Описи 1859 года иконы Спаса Нерукотворного и Знамения Богоматери. За ними шли южные врата с Архангелом Гавриилом. Слева от Царских врат – также упомянутая в Описи 1859 года икона Толгской Богоматери, за ней икона затворника Авраамия и мученицы Веры. Далее шли северные врата с Архангелом Михаилом.

Над Царскими вратами помещалась икона Успения Пресвятой Богородицы, справа от нее – три небольшого размера иконы: богато украшенная «греческого письма» икона Богоматери Владимирской, за ней икона трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста и над южною дверью икона святителей Николая Чудотворца и Димитрия, митрополита Ростовского. Слева от иконы Успения Богоматери находилась икона Божией Матери Смоленской, также «греческого письма». А над северною дверью икона Афонских святых в ризе. Появились и новые иконы на солее у правого клироса, за левым клиросом, на стенах храма.

Сравнительный анализ монастырских описей XIX – начала XX века позволил не только реконструировать внутреннее убранство Знаменской церкви, ее иконостасов, состав представленных в иконостасах икон, манеру их исполнения, наличие в храме светильников и лампад, но, что немаловажно, выявить и уточнить имена жертвователей и благодетелей, среди которых были как представители рода бояр Лопухиных, так и менее именитых вкладчиков, например, частного пристава Павла Васильевича Черткова.

О.С. Никольская

НЕИЗВЕСТНЫЕ ИКОНЫ Д.П. БАРАНОВА В СЕЛЕ СЕМЕНОВСКОМ

В 1880-х годах в Холуе и Мстёре при содействии Владимирского Братства святого благоверного князя Александра Невского были организованы первые в России государственные иконописные школы. В начале 1892 года выпускник Академии художеств Н.Н. Харламов принял приглашение Братства и стал преподавателем, а затем директором Холуйской иконописной школы. Под его руководством школа стала образцом для других в организации учебного и рабочего процесса; артелью учащихся создавались иконы и иконостасы, расписывались храмы по всей России и за ее пределами. У Н.Н. Харламова учились известные иконописцы Ф. Грязнов, А. Соловьев, К. Костерин и др. Имена многих его учеников остаются неизвестными.

В 2003 году сотрудники Музея Андрея Рублева (Т.Н. Нечаева и О.С. Никольская) по просьбе местного священника о. Андрея Воробьева выехали в село Семеновское Порецкого района Республики Чувашия для проведения экспертизы похищенных из храма Вознесения Господня предметов.

Строительство Вознесенского храма было начато в 1813 году по наказу и частично на средства генерал-фельдмаршала графа Ивана Петровича Салтыкова¹. Церковь построена по проекту неизвестного архитектора в стиле ампир, популярном в провинции после Отечественной войны 1812 года. Основной четверик храма, в апсиде которого расположен главный алтарь Вознесения Господня, увенчан куполом-ротондой. В 1909 году храм был частично перестроен: сооружена двухсветная, равная по высоте четверику трапезная, соединившая храмовую часть и колокольню, в ней появились два симметричных придела: северный – Знамения Божией Матери и южный – преподобного Сергия Радонежского. Иконы в главном иконостасе в 1904–1906 годах написал Яков Акимович Денисов, крестьянин села Посад Тверской губернии², придельные в 1909–1911 годах, вероятно, Иван Дмитриевич

¹ Кочетков В.Д. Страницы из истории села Семеновского (в печати).

² Мордвинова А.И. Церковное искусство Чувашии. Иконы. Скульптура. Иконостасы (XVI–XX вв.). Чебоксары, 2012. С. 57.

Сидоров³. Все три иконостаса выполнены в стиле церковной академической живописи.

Комплекс икон, расположенный на восточной стене трапезной, образующий своеобразный иконостас, является наиболее значительным с художественной точки зрения и уникальным по составу. Подобные промежуточные иконостасы изготавливались, чтобы заполнить пространство между приделами и оформить вход в основной храм и были невысокими. В данном случае иконостас значительно превосходит по размерам соборный, состоит из четырех рядов, в которых размещены двадцать пять икон, из них восемнадцать с ростовыми изображениями святых.

В верхнем ряду в центре Вознесение Христово, слева представлены равноапостольные князь Владимир и княгиня Ольга, пророк Илия; справа – святитель Алексей, митрополит Московский, мученица Варвара и великомученик Георгий Победоносец. В третьем ярусе: мученица царица Александра, священномученик Харлампий, святители Питирим Тамбовский и Иоасаф Белгородский, преподобные Зосима и Савватий Соловецкие, мученики Кирик и Улита. На иконах второго ряда, имеющих форму квадрифолия, размещены изображения архангелов Михаила и Гавриила, «Покров» и «Богоматерь Всех скорбящих Радость».

В первом, нижнем ряду: благоверный князь Александр Невский, священномученик Гермоген (Ермоген), патриарх Московский и всея Руси, святители Антипа, епископ Пергамский и Власий, епископ Севастийский, святитель Филипп, митрополит Московский, мученик Иоанн Воин. На всех шести иконах нижнего ряда подпись неизвестного иконописца «Д. Барановъ».

Иконы выполнены в стиле В.М. Васнецова. Образы Александра Невского, князя Владимира, мученицы Параскевы копируют изображения из Владимирского собора в Киеве. Святитель Гермоген близок к образу святого на фоне Чудова монастыря, написанному Васнецовым в 1913 году к его канонизации. Святители Антипа Пергамский и Власий Севастийский имеют много общего со стенописными образами святителей Василия Великого и Николая Чудотворца в алтаре Влади-

³ ГИА. Ф. 249. Оп. 1. Д. 5. Л. 28.

мирского собора. Изображение митрополита Филиппа привлекает внимание необычным омофором с образами разных святых на нем. Подобный омофор есть на эскизе В.А. Котарбинского для Владимирского собора. Несмотря на иконографические заимствования, нельзя не отметить мастерство художника, тонкое чувство цвета и выразительность рисунка.

Присутствие образов святых, канонизированных в первом десятилетии XX века, – святителей Иоасафа Белгородского (1911), Гермогена (1913) и Питирима Тамбовского (1914) – позволяют установить нижнюю границу создания иконостаса (не ранее 1914 года).

Идентифицировать автора икон, установить, кто он и откуда, помогли его автографы. Идентичные по почерку подписи были обнаружены на пейзажных картинах холуйского художника Дмитрия Павловича Баранова⁴. Его живописные работы есть в музеях Холуя и Иванова. Иконописные произведения Дмитрия Павловича, кроме иконостаса в Семеновском, на сегодняшний день неизвестны. В Музее холуйского искусства хранится его автопортрет, выполненный темперой.

Дмитрий Павлович Баранов (1878–1948) родился и умер в Холуе⁵. Начальное образование получил в двухклассном училище. Затем учился в Холуйской иконописной школе у Н.Н. Харламова и окончил ее в 1896 году. Известно, что после окончания школы Д.П. Баранов писал иконы, работал в мастерской П.Н. Терентьева. В 1940-х годах участвовал в реставрации стенописи в Введенской церкви в Холуе, но эта его работа, получившая высокую оценку коллег, не сохранилась. В 1931–1934 годах был заведующим филиалом Мастерской артели в Холуе, в 1934–1936 годах – председателем Холуйской художественной артели и организатором школы бригадного ученичества⁶.

В Холуе еще есть люди, которые работали с ним. Они очень тепло и с уважением отзываются о художнике: «...внутренняя культура ощущалась в нем очень сильно. Справедливый был, строгий руководитель. Отношение к искусству с чувством великой любви и ответственности»⁷.

⁴ А.И. Мордвинова (см. п. 2) предположительно отнесла Д.П. Баранова к местным иконописцам, из семьи Афанасия Григорьевича Баранова, который работал в этом же храме в 1883 году.

⁵ ГАИО. Ф. 423. Оп. 1. Д. 6. Л. 249об.–250.

⁶ Печкин М. Б. История организации Холуйской художественной профтехшколы // Пожарский юбилейный Альманах. К 80-летию лаковой миниатюры Холуя Иванова. Южа, 2014. Вып. № 8. С. 66.

⁷ Из беседы с Народным художником России В.А. Бабуриным.

Г.В. Попов

ИКОНА «БЕСЕДА ПРЕПОДОБНОГО ВАРЛААМА И ИОАСАФА, ЦАРЕВИЧА ИНДИЙСКОГО» ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Икона, которой посвящен доклад, поступила в Музей имени Андрея Рублева из Музея истории религии и атеизма в 1965 году. Ранее на ее обороте имелась бумажная наклейка «Соловецкий м-рь». Создатель иконы использовал совершенно особый круг изобразительных источников, что делает этот памятник уникальным.

Прежде всего это растительные узоры типа украшений знаменитой столичной Буслевской Псалтыри 1480-х годов (РГБ. Ф. 304. № 308). Они занимают важное место в декоративном оформлении произведения. Любопытно, что сходный источник лежит в основе обильных растительных орнаментов другой иконы также соловецкого происхождения – «Богоматерь Гора Нерукосечная» 1560-х годов (МГОМЗ).

Второй яркий элемент декоративного оформления иконы – архитектура, своими причудливыми формами также восходящая к традициям столичной книжной иллюстрации 1560–1570-х годов, популярным до конца столетия. На иконе такая архитектура приобретает отчетливо фольклорное звучание.

Сам по себе факт подобного обращения к рукописному материалу в монастырской среде исключителен, едва ли не уникален.

При всей застылости фигур персонажей, их разъединенности и отчасти примитивной трактовке, икона привлекает внимание именно вдохновенной фантазией причудливого соединения урбанистической и растительной декорации.

Датировка памятника может быть локализована в пределах конца XVI – первой половины XVII века.



А.А. Салтыков

ФРЕСКА «РАВНОАПОСТОЛЬНЫЕ ЦАРЬ КОНСТАНТИН И ЦАРИЦА ЕЛЕНА» СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА В СОФИЙСКОМ СОБОРЕ НОВГОРОДА

Новгородская фреска с изображением равноапостольных царя Константина и царицы Елены – это уникальное изображение, выдающийся памятник, о котором высказано очень много разных наблюдений. По принятому в науке мнению, фреска относится к середине – второй половине XI века и принадлежит комниновскому стилю.

В иконографии изображенных есть свои существенные особенности. Это не просто двое святых, но глава мировой империи и его мать, при содействии которой утверждается основной символ христианства – всемирное прославление Креста Господня.

Необходимо напомнить, что в начале 1045 года в Новгороде сгорел деревянный храм святой Софии, построенный крестителем Руси святым князем Владимиром Святославичем. Как сообщается в Новгородской первой летописи за 1045 год, «Месяца марта в 4, в день субботный, сгоре святая Софея; беаша же честно устроена и украшена, 13 верхи имущи, а ту стояла святая Софея конец Пискупле улице...».

Закладка каменного храма в 1045 году происходила в день памяти святых Константина и Елены, на что указала Э.А. Гордиенко: «В день их празднования был заложен собор и, следовательно, роспись могла иметь календарное значение. Но представленные на ней святые почитались основателями христианской церкви на земле, и значит, пребывание их в соборе осознавалось еще как покровительство храму и преображенному городу, как признание исключительной роли его создателей, утвердивших «богоизбранное место» на скрещении важнейших жизненных путей»¹.

Говоря о значении события для современников, необходимо также отметить, что при закладке собора присутствовали вместе с князем Новгородским Владимиром Ярославичем и епископом Лукой великий князь Киевский Ярослав Мудрый и его супруга Ингигерда, специально прибывшие из Киева. Таким образом, событие приобре-

¹ Гордиенко Э.А. Святая София Новгородская. (950 лет со дня освящения древнейшего русского храма (1045-1052)) // Наше наследие. М., 2003. № 65. С. 10–29.

тало значение не только для Новгорода, но и для всей русской государственности. В 1050 году собор был «свершен», но его освящение состоялось 14 сентября 1052 года епископом Лукою. Это произошло за 20 дней до смерти князя Владимира Ярославича. Если не случайно Софийский собор в Новгороде заложен именно в день святых Константина и Елены, то также не случайно он освящен в день праздника Воздвижения Креста Господня в Иерусалиме, так как обретение Креста произошло при прямом участии царицы Елены.

Поскольку храм был освящен не сразу после завершения строительных работ, можно допустить, что освящение было отложено до наступления символической даты. Некоторые исследователи полагают, что семилетний срок от закладки до окончательного обустройства и освящения собора в 1052 году был сознательно принят и заявлен ради символического сопоставления с сооружением ветхозаветного Соломонова храма в Иерусалиме, который строился семь лет – с 957 по 950 год до н. э. (по другим данным, с 1014 по 1007).

Из сопоставления дней закладки и освящения храма с наличием в нем изображения святых царей проистекают существенные выводы. В свете этого выявляется общий замысел, концепция храма как церковно-государственного символа Древней Руси. Вполне очевидно, что избрание и дня заложения, и дня освящения храма принадлежат общему замыслу, символизируемому фресковым изображением святых царей. В таком случае этот замысел созрел еще до заложения собора в мае 1045 года.

Византийская концепция устремленности христианской государственности к Царству Небесному, известная как теория «симфонии властей», олицетворяется здесь соединением «софийности» в замысле храма с сакральностью императорской власти. Христианская власть как нечто абсолютно новое является преодолением и языческой косности, и ветхозаветной незрелости (так говорится о значении образа Спасителя в Правилах Пято-Шестого Собора 692 года) в софийности, познаваемой через образ Христа и через Крест Христов.

Вполне очевидно, что в период, начавшийся после крещения Руси, преемники князя Владимира обращали пристальное внимание на устройство византийской государственности, являвшейся образцом для всех европейских государств, принявших христианство.

Иконография совместного прославления Константина и Елены была сравнительно новой, поскольку «хвалебные песни» в честь этих святых были составлены только в IX веке, когда и праздник приобрел надлежащую торжественность. По всей очевидности, иконописец пользовался какими-то образцами, восходившими к несохранившимся парадным изображениям святой императорской семьи в Константинополе. Отсюда становится понятным, почему источники утверждают о написании этого изображения мастерами из Царьграда, хотя стилистически это не так. В подобных произведениях все продумано в единой художественной знаковой системе. Задачей иконописца было осуществить присутствие образа, в котором обе изображенные личности равны, но при этом каждый осуществляют свою миссию в их общем деле.

Фигуры представлены так, что они плотно заполняют пространство по сторонам узкого креста. В верхней части по сторонам креста расположены надписи ИС ХС. Фигуры узкие, вытянутые, с покатыми плечами. Лики святых изображены в трех-четвертном повороте.

Несмотря на плохую сохранность, можно утверждать, что на фреске женский образ заметно преобладает. Елена представлена в идеальном возрасте, в полном согласии с византийскими представлениями о красоте; Константин – средовек. Елена передана в более активном движении, ее левое плечо значительно выше. На рисунке В.В. Сулова (хотя он не очень точен) видно активное движение ее ноги и одежды в отличие от статичной фигуры Константина.

Особенно замечателен лик Елены. По словам В.Н. Лазарева, «лицо Елены... выделяется своим чисто восточным типом»². Лик Константина сохранился хуже, но сравнивать их можно. Глаза Елены более крупные и находятся на разном уровне, по сравнению с глазами Константина, расположенными в одной линии. Кроме того, они у Елены разного размера. Левый глаз – огромный, его выразительность подчеркнута изгибом брови, типичным для комниновского искусства. Правые глаз и бровь более удалены и уменьшены. Это распространенный прием, но существенно его применение в данном произведении. Замечательно, что глаза Елены смотрят по-разному. Левый глаз – вверх, как

² История русского искусства. В 13 томах / Под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева. М., 1954. Т. 2. С. 74.

бы «к небу», а правый – на Константина. Резкая асимметрия глаз в свое время была отмечена Отто Демусом, который рассматривал эту особенность только стилистически. Взгляд Константина более спокойный, он целостным взором молитвенно смотрит вверх как бы мимо свой матери. В характерном различии взглядов открывается глубина отношений этих двух великих личностей: отправляясь на Восток, Елена исполняет повеление своего сына-императора. По словам Эрмия Созомена Саламинского, часть найденного Животворящего Креста она отдала Константину.

Правая рука Константина указывает на перекрестье, а левая рука Елены на сердце Константина. При этом кисть левой руки Елены больше по размеру, чем кисть правой руки Константина. Однако рука Константина поставлена выше руки Елены. Этим утверждается приоритет Константина как монарха. Но вместе с тем правая рука Елены, держащая древко Креста, находится выше, чем рука Константина, который также держит Крест левой рукой, но его рука ниже, чем его матери.

Часть поперечной балки Креста, направленная в сторону Константина, длиннее, чем соответствующая часть, направленная в сторону Елены. При этом обозначена материальная объемность Креста благодаря передаче его толщины на концах балки. Автор стремился показать, что Крест – не только символ, но именно тот самый Крест Господень, искать который Елена отправилась в Иерусалим.

Все это придает композиции тот смысл, что Елена передает Крест своему сыну как символ единой власти, происходящей от Христа и осуществляемой через Крест: «Дана Мне всякая власть на небе и на земле...». При этом их личная святость и царственное достоинство равны: верхняя поперечная доска с буквами ИИИИ (Иисус Назорей Царь Иудейский) простирается симметрично на нимбы каждого из них, причем со стороны Елены также показана толщина этой доски креста, в отличие от противоположного конца со стороны Константина.

Константин Великий, основав новую столицу Римской империи – Константинополь, посвятил ее Богородице. Как отмечают историки, праздник посвящения был установлен 11 мая 330 года, а впоследствии этот день праздновался как день Обновления Софии Константинопольской. 12 мая были освящены первые христианские храмы на Руси – Десятинная церковь (995) и Софийский собор (1045) в Киеве.

О.В. Скрипейчук

РЕДКИЙ МЕДНОЛИТОЙ КРЕСТ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ

В зависимости от формы и назначения сложилась различная типология крестов: нательные и наперсные, поклонные и памятные, надгробные и на престольные, аналойные и воздвизальные и т.п. В различных публикациях этот перечень варьируется. Различен и материал, использовавшийся для их изготовления, – дерево, камень, кость, металлы и их сплавы. Особое значение крест приобрел в старообрядческой культуре. Она дала многообразие и высокое качество меднолитых изделий, изготовлявшихся в различных региональных центрах: на Урале, во Владимирской, Новгородской и Петербургской губерниях, в Москве и Подмосковье, в староверческих скитах. Меднолитые изделия широко бытовали в старообрядческой среде и в официальной церкви.

В старообрядческой меднолитой пластике можно выделить небольшую группу крупноформатных крестов, высота которых превышает 55 см. Данная группа памятников относится к редкой малоизученной категории. Настоящий доклад посвящен большеформатным меднолитым старообрядческим крестам из частной коллекции, высота которых колеблется от 55,6 до 56,6 см. По типу их можно отнести к киотным крестам. По иконографии киотные кресты подразделяются на два вида: простой (основной) и расширенный. Простой представляет собой литой восьмиконечный крест с рельефным изображением восьмиконечного Голгофского креста, без предстоящих. Расширенный вид является развитием предыдущего, имеет усложненную композицию – восьмиконечный крест дополняется примыкающими к нему пластинами и клеймами, с изображениями предстоящих или сюжетов двенадцатых праздников. После отливки изделия в некоторых случаях декорировались многоцветной эмалью, серебрением или позолотой.

Среди представленных экземпляров выделяется редкий эмалевый крест, отличающийся хорошей сохранностью, с семью цветами эмали. Его размеры 55,6 × 32,5 см. Второй крест – позолоченный, имеет размеры 56,6 × 33 см. Третий крест в рассматриваемой группе имеет размеры 55,5 × 32,5 см. Судя по стилю и технологии можно предполо-

жить, что эти кресты отливались в Москве в мастерской Преображенской общины.

Меднолитые кресты имели особое значение в старообрядческой среде, сама жизнь старообрядца воспринималась через несение креста как исповедания истинной веры. В старообрядческой культуре кресты получили широкое распространение, наиболее многочисленную группу составляют кресты размером от 20 см и более. Крупноформатные кресты размером более 50 см представляют собой редкую группу памятников, в которой можно выделить уникальные произведения, как представленный в докладе крест с эмалью. Аналогии ему пока не выявлены.

А.С. Старикова

ИСТОРИЯ МИРОЗДАНИЯ В РОСПИСИ ТРОИЦКОГО СОБОРА МАКАРЬЕВА МОНАСТЫРЯ В КАЛЯЗИНЕ. ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ

Изучение росписи Троицкого собора Макарьева монастыря в Калязине (1654) представляет собой особую сложность, поскольку ансамбль монастыря был полностью утрачен в XX веке. Благодаря экспедиции, организованной Академией архитектуры в 1939 году за несколько месяцев до разрушения монастыря, был проведен комплекс работ по исследованию Троицкого собора, в результате которых в фонды музеев Москвы и других городов поступили уникальные чертежи, документы, негативы фотосъемки и снятые со стен собора фрагменты росписей. Все эти материалы являются основным источником информации для реконструкции программы росписи и ее изучения.

Один из циклов, сведения о котором дошли в относительно полном объеме, был посвящен истории мироздания. Композиции этого цикла размещались на сводах и представляли собой подробный последовательный рассказ о том, как Господь творил мир. Изображение каждого из семи дней Творения представляло собой самостоятельную композицию, где акт творения совершал Бог, представленный в образе Господа Саваофа. Программа цикла следовала каноническому тексту Библии, и изображение каждого дня Творения сопровождалось соответствующими текстами из книги Бытия.

Данный цикл в росписи Троицкого собора – не единственный пример обращения к теме сотворения мира в памятниках русской монументальной живописи. С середины XVI столетия в русском изобразительном искусстве возникает масштабное обращение к ветхозаветной тематике, которое нашло свое отражение во всех его видах. В памятниках монументальной живописи ветхозаветные сюжеты стали включать в основной объем храма. В росписях церкви Троицы в Вяземах (конец XVI века), Успенского собора в Свияжске (1605), как и в рассматриваемом комплексе, композиции цикла истории мироздания были размещены в верхней зоне основного храмового пространства. С XVII века циклы с сюжетами дней Творения встречаются во многих

храмовых росписях, но размещаются уже не в центральном храмовом пространстве, а на галереях (церкви Николы Надеина в Ярославле, Воскресения Христова на Дебре в Костроме и др.).

Текст летописи, располагавшийся по периметру Троицкого собора Макарьева монастыря, донес до нас дату росписи. Собор был расписан в 1654 году артелью царских иконописцев. Существует мнение исследователей, что роспись 1654 года повторяла идейный замысел и систему первоначальных росписей. П.И. Юкин предполагал, что собор был расписан сразу после завершения строительства в 1520-е годы, В.Г. Брюсова – в годы правления Ивана Грозного. Уточнить датировку первоначальной росписи, а также выяснить, насколько роспись 1654 года повторяла ее систему, предстоит путем тщательного исследования дошедших до нас источников. Однако размещение бытийных сюжетов в верхней зоне основного пространства храма является нехарактерным для зрелого XVII века. Для выявления своеобразия цикла истории мироздания в росписи Троицкого собора в докладе представлена попытка проанализировать особенности программы и выявить иконографические источники, которые легли в основу цикла.

Ю.В. Устинова

КЛЕЙМА СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ АПОСТОЛА АНДРЕЯ ПЕРВОЗВАННОГО ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ – ПАМЯТНИК РЕДКОЙ ИКОНОГРАФИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА

Осенью 2018 года в Музей имени Андрея Рублева поступил на экспертизу памятник, принадлежащий частному лицу: заключенные в поздний киот пять иконописных клейм с изображением эпизодов жития св. апостола Андрея Первозванного¹. Клейма были частью одного памятника первой трети XVIII века – житийной иконы апостола Андрея или живописной рамы, обрамлявшей вставную икону с изображением святого.

Андрей – апостол из числа двенадцати, первый ученик Христа, откуда появилось его традиционное именование – Первозванный. Иконография святого в облике средовека с недлинной бородой и слегка взлохмаченными волосами известна с ранне-византийских времен². Несмотря на высокий статус святого, бывшего одним из ближайших учеников Христа³, его житийная иконография практически не получила развития в средневековом искусстве. Житийные образы апостола Андрея ранее второй половины XVII века не известны, а время их популярности приходится уже на два последующих столетия. Наиболее ранними памятниками являются житий-



¹ Экспертиза памятника проводилась под руководством Н.И. Комашко, указавшей на ряд аналогий, за что автор выражает ей искреннюю признательность.

² Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В., Квливидзе Н.В. Андрей Первозванный // ПЭ. М., 2001. Т. 2. С. 370–377.

³ По наблюдениям А.Ю. Виноградова, на Руси «почитание апостола Андрея до начала Нового времени носило в большей степени политический, чем народный характер. Греческие монахи несколько раз привозили в XVII в. в Москву частицы мощей апостола, в т. ч. такие крупные, как руку и большую берцовую кость, однако никакого их значительного почитания не было. Лишь при Василии Шуйском и патриархе Ермогене была переведена с греческого полная служба апостолу, который до этого находился в разряде шестеричных святых. Характерно, что в 1656 г., всего лишь через двенадцать лет после привоза руки апостола, всенощной апостолу не служили, а патриарх Никон в день его памяти отдыхал» (Виноградов А.Ю., Грищенко А.И. Апостол Андрей: опыт небографического исследования. М., 2013. С. 405–406.).

ная икона святого с 24 клеймами из собрания Каргопольского музея второй половины XVII века⁴ и лицевое житие Андрея Первозванного, созданное на рубеже XVII–XVIII веков (РНБ. Отдел рукописей. ОЛДП. Е137. Л. 1–93). В житии содержится 81 миниатюра, выполненная в традиционной манере русской книжной графики XVII века.

От XVIII столетия сохранилось только три примера изображения житийных циклов апостола Андрея в иконописи. Первый из них – краткий цикл из семи клейм – размещен на иконе святого 1717 года из местного ряда иконостаса церкви Иоанна Предтечи в Рощенье в Вологде (ВОКМ)⁵. Более пространственные циклы из 16 клейм размещены на раме с житием Андрея первой четверти XVIII века со вставленной в нее иконой апостола в Свято-Серафимовском соборе в Кирове⁶, а также на житийной иконе апостола Андрея середины – третьей четверти XVIII столетия из Архангельска (Собрание икон при поддержке Фонда Андрея Первозванного)⁷.

Состав сцен на перечисленных памятниках восходит к текстам жития апостола, в частности к вошедшему в петровскую эпоху в широкий церковный обиход относительно краткому тексту из Четых миней святителя Димитрия Ростовского. Цикл открывали евангельские сцены призвания апостолов Андрея и Петра Христом, беседы с Христом и отослание апостолов на проповедь. Затем следовало несколько сцен апостольских трудов Андрея, среди которых важное место занимал эпизод «Благословение гор Киевских» (на вологодской иконе эта часть цикла опущена). Значительную часть цикла (более половины) занимало изображение истории мученической кончины апостола в Патрах: «Обращение Максимиаллы и Стратоклия», «Суд у Эгеата» (в нескольких эпизодах), «Бичевание Андрея», «Распятие и страдания апостола на кресте», «Кончина Андрея».

Состояние сохранности изучаемого памятника из частного собрания, представленного в виде случайной выборки пяти сюжетов

⁴ Каргопольский государственный музей. КП 2159. Икона не опубликована.

⁵ Рыбаков А.А. Вологодская икона. М., 1995. Кат. 106.

⁶ Памятник не реставрирован и не опубликован. Автор благодарит сотрудника Серафимовского собора Руслана Новосельского за присланные фотографии клейм рамы.

⁷ Комашко Н.И., Саенкова Е.М. Русская житийная икона. М., 2007. С. 78–81; Слово и образ: русские житийные иконы XIV – начала XX века. Каталог выставки. / Авт. вступ. статьи Н.И. Комашко, Е.М. Саенкова. М., 2010. С. 44–45. Кат. 13.

из неизвестного нам изначального количества житийных эпизодов, затрудняют анализ его иконографической программы в целом. Характерной чертой комплекса является повышенное внимание иконописца к сюжетам, связанным с «русским путешествием» апостола. Помимо сюжета «Моление Андрея о русской земле и утверждение креста на горах Киевских» – одного из наиболее часто иллюстрируемых эпизодов – в составе памятника присутствуют такие клейма, как «Пророчество апостола Андрея о свете, который воссияет на Киевских горах» и «Путешествие Андрея вверх по Днепру». Тематика посещения Андреем киевских пределов и полученных им там небесных знамений была крайне актуальна для искусства петровской эпохи: достаточно вспомнить икону Тихона Филатьева 1702 года с уникальным сюжетом «Явление Богоматери апостолу Андрею на горах Киевских», происходящую из местного ряда иконостаса московского храма Трех святителей у Красных ворот (ныне в церкви Иоанна Воина на Якиманке)⁸.

Любопытная особенность изучаемых клейм – изображение распятия апостола не на диагональном, а на прямом кресте в согласии с допетровской иконографической традицией. На византийские истоки такой иконографии указывает миниатюра Менология Василия II конца X–начала XI века. В средневековой Руси также была принята именно такая схема, известная по иконе «Апостольская проповедь» первой половины – середины XVII века из Троицкой церкви села Ненокса под Северодвинском⁹ и более поздним репликам этого сюжета, например, иконе 1668 года из собрания Пермской художественной галереи¹⁰, а также миниатюрам лицевого Жития апостола Андрея рубежа XVII–XVIII веков. Форма его креста не уточнялась и в средневековых житиях Андрея, включая текст святителя Димитрия Ростовского.

В русском искусстве изображение распятия Андрея на диагональном кресте возникает в конце XVII века под влиянием западноевропейских образцов, в частности гравюр с изображением апостольских страстей из Библии Пискагора. Об этом свидетельствует близко воспроизводящая композицию гравюры икона апостола Андрея с косым крестом 1690 года (ГИМ), принадлежавшая князю М.А. Волконскому.

⁸ Красилин М.М. Русская икона XVIII – начала XX века // История иконописи. М., 2002. С. 214.

⁹ АОММ. Инв. 1663-држ.

¹⁰ Комашико Н.И., Саенкова Е.М. Указ соч. С. 58–59.

Решающую роль в закреплении именно такого варианта изображения казни апостола в поздней русской иконографии, по-видимому, сыграл дизайн учрежденного Петром I в 1698–1699 годах ордена Андрея Первозванного, основным изображением которого был апостол, распятый на кресте X-образной конфигурации, с аббревиатурой S.A.P.R на четырех концах креста, что расшифровывается как латинское «Sanctus Andreus Patronus Russiae» («Святой Андрей покровитель России»).

Стилистика живописи клейм восходит к живоподобному стилю, выработанному мастерами московской Оружейной палаты во второй половине XVII века и растиражированному провинциальными иконописцами в первой половине последующего столетия. Композиционное построение стремится к пространственной многоплановости в пейзаже, с имитацией световоздушной среды, характерной растяжкой фона от светлого тона к более насыщенному. К традициям школы Оружейной палаты можно отнести преобладание в колорите зеленых оттенков в сопоставлении с красными и розовыми цветовыми акцентами, особенности личного письма с контрастным высветлением объемов, а также активное использование западноевропейских гравюр в качестве образцов при изображении архитектуры.

В то же время несколько огрубленная и жестковатая манера исполнения, некоторые композиционные просчеты мастера указывают на провинциальное происхождение памятника, вероятнее всего – из новгородского региона.

Несмотря на то, что к концу Средневековья художественная культура Новгорода переживала некоторый упадок, в первой половине XVIII века в нем было несколько мастеров, работавших в живоподобном стиле. Это были мастера круга священника Григория Алексея, потомственного иконописца из Тихвина, перебравшегося в Новгород, и его сына Никифора Георгиева, диакона Софийского собора. Стилистическое сходство с представленным памятником можно проследить в ряде новгородских икон первой половины XVIII века, близких ему по колориту и приемам письма.

Версии о новгородском происхождении памятника не противоречат и его иконография. Темы русских, особенно новгородских, путешествий апостола Андрея, благословения и просвещения апостолом северо-западных территорий России были как нельзя более актуальны

в новгородских пределах после возвращения этих земель в ходе военных кампаний Петра I.

Таким образом, пять клейм с изображением эпизодов Жития апостола Андрея из частного собрания отличаются оригинальностью иконографического замысла и значительным мастерством художественного исполнения. Этот новооткрытый памятник русской иконописи первой трети XVIII века заслуживает подробного исследования и публикации, чтобы занять достойное место среди произведений церковного искусства синодального периода.

Е.О. Фомина

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР ХРАМА ФИСАНДОН СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОГО ВРЕМЕНИ

В период Средневековья на территории региона Анатолик велось активное строительство церквей – преимущественно наземных – в отличие от соседней Каппадокии. Среди этих построек выделяется храм Фисандон, который находится к югу от города Караман и датируется XI веком. На данный памятник обращали внимание исследователи как первой половины XX века (Й. Стржиговский, А. Шпрингер, Г. Миллет), так и второй половины столетия (Л. Родлей, С. Эйдже, Р. Остерхаут). Исследователи лишь в целом описывали памятник и упоминали его в ряду малоазийских каменных построек, таких как Чанли килисе, Карагедик килисе и других храмов той же эпохи. Сообщение посвящено особенностям архитектурного декора церкви Фисандон, а также его возможным заказчикам и строительной артели.

В период реконкисты после арабских нашествий на земли Малой Азии византийские границы постепенно стали отодвигаться от Каппадокии в Тарас, Киликию и дальше на восток. К середине X – началу XI века Византия захватила значительную часть земель на юго-востоке, присоединив к империи владения Багратидов, которых видела союзниками в борьбе с арабами. В отвоеванные регионы переселились армяне, пришедшие с аннексированных императорской властью армянских территорий. Их присутствие в дальнейшем отразилось в региональной архитектурной традиции Малой Азии.

Храм Фисандон относится к типу вписанного креста с четырьмя опорами квадратной формы с повышенным центральным объемом. Отличительными особенностями декора интерьера являются резные каменные вставки по карнизу в основании барабана и короткие каменные импосты под пятами боковых арок вместо традиционного в столице сплошного карниза. Украшение фасадного убранства храма отличается расположением невысокого ряда ниш в среднем регистре стены. К похожим примерам в этом регионе можно отнести храм Ила килисе и церковь в деревне Исламкёй. Центральная зона стены подчеркивается также в церквах Учайяк и Чанли Килисе в Каппадокии. Эта осо-

бенность перекликается с оформлением памятников Тао-Кларджети, например, Отхта эклессия 960 года. Ниши и окна на наружных стенах обрамляет накладная аркатура с сохранившимися фрагментами резьбы, которая напоминает армянские храмы Ани X–XI века. Ленту из уступчатых ниш подчеркивает непрерывный профилированный карниз, встречающийся как в ранних памятниках Анатолика, так и в зодчестве Закавказья и Сирии.

В верхних полукруглых частях ниш по всему периметру здания сохранились фрагменты неглубокой тонкой резьбы в виде крестов и растительного орнамента. Над северным входом в церковь Фисандон расположена плита с резьбой и надписью, идущей по ее краю, которую расшифровал Г. Ротт. У верхнего края плиты находится сильно потертое изображение фигуры всадника с надписями по обеим сторонам. Это изображение не было ранее замечено и описано исследователями.

А.В. Хохлова

ИЗОБРАЖЕНИЕ СЮЖЕТОВ БИБЛЕЙСКОЙ КНИГИ БЫТИЯ В РОСПИСЯХ ЯРОСЛАВСКИХ ХРАМОВ В XVII ВЕКЕ

Книга Бытия – первая из книг Священного Писания, повествующая о сотворении мира и начальном этапе Священной истории. Основные ее сюжеты – жизнь Адама и Евы в раю, грехопадение, изгнание из рая, убийство Авеля, Всемирный потоп, жизненный путь Авраама, жертвоприношение Исаака, история Иосифа и его братьев. Во второй половине XVI – начале XVII века в русской монументальной живописи появляются подробные повествования о событиях библейской истории человечества (Успенский собор в Свияжске, Благовещенский собор в Сольвычегодске, Троицкая церковь в Вяземах).

Росписи ярославских храмов Николы Надеина (1640), Николы Мокрого (1674) и Усекновения главы Иоанна Предтечи (1695) относятся к более позднему периоду и отражают развитие библейского цикла в храмовой декорации на протяжении XVII столетия. Центральные объемы всех трех храмов окружены галереями, также украшенными живописью. Повествование о начале мировой истории и событиях из жизни первых людей в названных храмах расположены на их сводах и стенах. Галерея-паперть как часть архитектурного комплекса храма получила широкое распространение в XVII столетии. В системе росписи храмов с галереей повествования о ветхозаветных событиях, как правило, выносились за пределы четверика. Так, паперть церкви Николы Надеина украшена сценами преимущественно событий ветхозаветной истории – жизни Адама и Евы, Хождения Святой Троицы, истории Иакова и Иосифа, явления Моисею Неопалимой Купины и т.д., а на столбах внешней стены галереи размещены поясные изображения пророков. Начало повествования росписи всех трех храмов берет свое начало в северном рукаве галерей (в церкви Николы Надеина – это северная торцовая стена западной части галереи). Уже в церкви Николы Надеина определился основной круг композиций, выносившихся на галерею, и на протяжении XVII века эти библейские изобразительные циклы развивались в сторону все более подробного развернутого повествования.

О.Р. Хромов

ТЕХНИКА ИЛЛЮСТРАЦИИ МОСКОВСКОЙ КНИГИ КИРИЛЛОВСКОЙ ПЕЧАТИ XVI–XVII ВЕКОВ

Техника иллюстраций в старопечатной книге неоднократно привлекала внимание исследователей и была предметом специального изучения, также делались попытки реконструкции процессов на Московском печатном дворе.

Исследователями определены две основные техники иллюстраций в кирилловской книге московской печати: гравюра на дереве (ксилография) и гравюра на меди. Гравюра на дереве рассматривалась в классическом варианте без выявления специфики ее применения на Московском печатном дворе. Применение гравюры на меди также реконструировали в традиционном варианте. Специфика была определена А.А. Сидоровым в технике печати, особенностях «русского» фигурного стана с круглыми валами, изготовленными из дерева (столлярной работы).

Сидоров считал это русским изобретением. Это мнение противоречит европейской типографской практике того времени. Именно в типографиях для получения оттисков с гравюр на металле использовали станы с деревянными валами, позволяющими увеличить тираж оттисков с металлических форм. Такими станами была оборудована, например, типография Плантаена.

Специфика ксилографии на Московском печатном дворе связана с технологическими процессами печати и ремонта досок, наблюдение за которыми позволяет точно определять оттиски по изданиям. Особое значение при изучении иллюстраций в старопечатной книге имеет исследование техники гравировки и особенностей манеры мастеров, что позволяет определить периоды в развитии стилистики иллюстраций в старопечатной московской книге, которые условно можно назвать немецкой манерой Ивана Федорова, индивидуальной манерой Андроника Невежи, контурной гравюрой XVII века, более сложной барочной манерой 1670–1690-х годов. Внутри этих периодов можно видеть и индивидуальные черты манеры гравировки, например, в орнаментике изданий Василия Бурцева.

Особое место в технике иллюстрации занимает гравюра на олове. В этой технике на Московском печатном дворе работали те же мастера, что и в ксилографии. Гравюра на олове редко применялась в московских изданиях. Эта техника носила на Московском печатном дворе в некоторой степени экспериментальный характер, например, в 1650-х годах там впервые был изготовлен своеобразный стереотип: отлита оловянная форма с гравюры на дереве – фронтисписная гравюра с изображением евангелиста Луки для Апостола, которая единственный раз была использована в издании 1684 года.

Гравюра на меди редко применялась на Московском печатном дворе, несмотря на то что ее систематически использовали в изданиях Верхней типографии.

Таким образом, на Московском печатном дворе использовали все техники иллюстрации известные в то время в Европе.

Н.Н. Чугреева

О РАННИХ СПИСКАХ КАЗАНСКОЙ ИКОНЫ БОГОМАТЕРИ И ИХ СТИЛИЗАЦИИ

Первый список с обретенной в Казани в 1579 году иконы Богородицы был послан в Москву царю Иоанну Грозному. Об этом сообщается в «Повести о явлении иконы и ее чудесах» митрополита Казанского Ермогена (ГИМ. Син. 982). Царь дивился иконе, «яко такова образа переводом нигде же не видеша». Необычность образа подчеркивается в «Повести» дважды, в Казани он также вызвал удивление своим «переводом». Государь Иоанн Васильевич, как и митрополит Московский Макарий, были почитателями и знатоками святых икон. По всей видимости, в столице подобные иконы Богоматери были неизвестны.

В 1580–1590-х годах Казанский образ Богородицы уже почитался, особенно в Поволжье, получив миссионерское значение. Близким списком 1580-х годов с явленного образа была прославившаяся чудотворениями Романово-Ярославская икона Богородицы, привезенная в Романов из Казани в 1588 году (утрачена в 1925 году). Один из ранних почитаемых списков с обретенной святыни принадлежал первому казанскому воеводе князю И.М. Воротынскому (1592–1598), сыну М.И. Воротынского, участвовавшего в 1552 году в походе на Казань. Ранние списки должны были существовать в Астрахани (основание русской крепости относится к 1558 году). Из «Повести» митрополита Ермогена известно, что Д.И. Черемисинов, сын И.С. Черемисинова – первого астраханского воеводы, принимавшего участие во взятии Казани, украсил на средства из царской казны чудотворный явленный образ. Обретенная икона была важна для Свяжска, ставшего «крещенской купелью» правобережья Волги. По самой ранней описи Свяжского Успенского монастыря 1613 года в Успенском соборе к северу от двери в жертвенник находилась «новоявленная» икона Богоматери в серебряном позолоченном окладе и в киоте. «Новоявленным» назывался явившийся в 1579 году в Казани образ, а в описи имеется в виду список с него. Определение «новоявленная» сохранялось по отношению к Казанской иконе и позднее. Так, на пятнадцатипудовом колоколе Казанского собора в Москве, вылитом по повелению царя Михаила

Феодоровича в 1637 (?) году, имелась надпись: «...слит сей колокол к Церкви Новоявленного образа Пречистые Богородицы Казанския». Шестипудовый колокол 1659 года, вложенный в Казанский собор, имел такую же надпись.

Ранние Казанские иконы находились в возникшем в 1590 году на Волге Саратове, где Казанская церковь была выстроена сразу при устройстве станицы (ее первые жители происходили в основном из Казани). В костромском Ипатьевском Троицком монастыре по переписным книгам 1595 года среди других пядничных икон, вложенных Д.И. Годуновым, значится аналойный образ-пядница «новоявленные Казанские» в киоте со створами, «данья» старца Рафаила Пивова. В старицком Успенском монастыре на Волге по описным книгам 1607 года в Успенском соборе находилось четыре иконы «Пречистыя Богородицы Казанския» в драгоценных окладах.

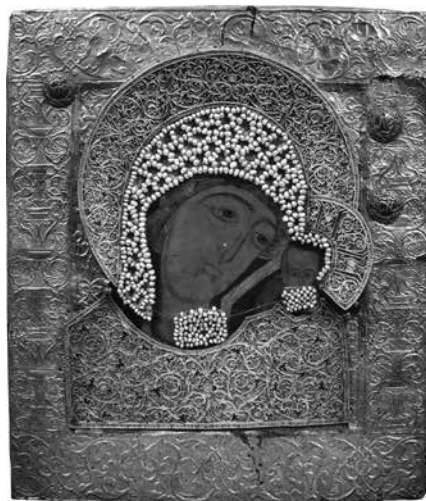
В описи сольвычегодского Благовещенского собора, относящейся к 1596–1601 годам, упомянута первая Служба явленному образу, напечатанная в Казани. В это время в вотчине «именитых людей» Строгановых Сольвычегодске, видимо, также существовали списки с обретенного в Казани образа: описание Казанской иконы в Благовещенском соборе приводится в Писцовой книге 1625 года. В Кирилло-Белозерском монастыре икона Богородицы Казанской в серебряном золоченом басменном окладе упомянута в самой ранней описи 1601 года. По преданию, явление Казанской иконы, получившей название «Заоникиевской», произошло в 1588 году в окрестностях Вологды.

Ранним списком с явленного образа, принесенным из Казани в Москву в 1611 году, с которым в 1612 году столицу освободили от интервентов, была чудотворная московская Казанская икона, поновлявшаяся в 1687–1688 и 1754 годах (утрачена в 1918 году). Древние списки с явленного в Казани образа могли находиться в разных землях обширного русского государства. К ним, видимо, относилась и небольшая (29,1 × 22,3 см) почитаемая Казанская икона Маркова монастыря в Витебске, «характера византийского и письма древне московского», подаренная царем Алексеем Михайловичем в 1656 году в связи с восстановлением Полоцкой епархии.

Размер явленного образа (26,7 × 22,3 см), приводимый первым казанским академическим церковным историком Г.З. Елисеевым,



Ил. 1



Ил. 2

указан также в описи Казанского девичьего монастыря 1853 года и в работах других казанских историков. То, что обретенный образ был небольшим, подтверждается и свидетельством «Повести» о том, что он был найден в земле завернутым в рукав одежды (однорядки). На фотографии явленного образа (РГИА) видно, что изображение Богоматери погрудное, Ее голова склонена ко Христу. Младенец изображен фронтально, приподнятым и стоящим. По описаниям XIX века чудотворная икона (утрачена в 1904 году) была «письма греческого, цвета темного», находилась под слюдой и, как считалось, никогда не поновлялась.

Происходящая из Казанского девичьего монастыря древнейшая шитая пелена конца XVI века близка по размеру (27,5 × 24,5 см) явленному образу и, видимо, висела под ним (НМ РТ). Она имеет тот же иконографический извод, на полях – начало тропаря «Заступнице усердная». Судя по характеру шитья, пелена была создана в местной мастерской. На голове Богоматери синий чепец, между каймами мафория видна треугольная часть синего платья. Христос в однотонных желтоватых хитоне и гиматии, имеющем на поясе вид широкой перевязи. Эти особенности одежд Богоматери и Христа воспроизводились в дальнейшем в ранних списках с явленного образа.

Некоторые из сохранившихся списков можно отнести к 1580–1590-м годам. Они приближаются по размеру к явленной иконе и



Ил. 3



Ил. 4

имеют характерные типы ликов: «греческий» Богоматери и имеющего вид «средовека» Младенца Христа с высоким лбом. Основные колористические соотношения одежд Богоматери и Христа повторяют существующие на древнейшей пелене конца XVI века. Одна из икон (29 × 23,7 см) явственно воспроизводит «греческий» тип лика Богоматери и Христа с подчеркнуто высоким лбом (Московская епархия) (ил. 1). У Богородицы большие миндалевидные глаза, взгляд обращен в сторону Христа. Левый глаз Марии опущен краем вниз и немного «срезан» по главному яблоку (что характерно для ранних списков). Казанский образ конца XVI столетия в окладе рубежа XVI–XVII веков, относимом к культуре Новгорода, также имеет выраженный «греческий» тип лика Богоматери (СПМЗ) (ил. 2). Образ был вложен в Троице-Сергиев монастырь в 1645 году стольником А.Л. Плещеевым и находился в алтаре Никоновского придела Троицкого собора. Особенно самой ранней существующей ныне в Казани иконы Богоматери Казанской (27,8 × 23 см) является положение Младенца Христа в легком склонении к Богоматери (ГМИИ РТ) (ил. 3). Один из ранних списков с явленного образа – чудотворная Касимовская Казанская икона Богоматери (27,4 × 24,2 см) рубежа XVI–XVII веков (Касимов) (ил. 4). В XIX столетии она описывалась как икона одной меры «и очертания с подлинной». Голова Младенца, смотрящего прямо на предстоящих,



Ил. 5



Ил. 6

как на древнейшей пелене из Казанского девичьего монастыря, передана в легком движении (а не наклоне) к Богоматери, что является особенностью касимовского образа. Колористические соотношения восходят к пелене.

Казанские иконы первой половины XVII века, близкие по иконографии ранним спискам, имеют, как правило, размер чуть больший «протографа». В чертах Младенца Христа на некоторых иконах чувствуется обращение к древнерусским традициям (частное собрание) (ил. 5). Ту же особенность мы видим в трактовке лика Христа на иконе второй четверти XVII века, вложенной по князе Д.М. Пожарском в суздальский Спасо-Евфимиев монастырь (ВСМЗ). Тип лика Младенца с завитками волос внизу (слева на волосах утрата) стилизует древние «домонгольские» образы (ил. 6). Существует свидетельство о некоей иконе «Богоматери Казанской» (название по источникам 1660-х годов), принесенной на Русь из Константинополя в 1516 году (по надписи на бумаге на обороте, в которой название иконы не указано). Опираясь на это свидетельство сложно. Образ поновлялся в 1666–1667 годах, возможно, с изменением черт иконографии. В начале XX века он находился во внутреннем притворе Верхоспасского собора Московского Кремля, домового храма русских государей при Теремном дворце. Эта икона могла быть известна царю Иоанну Васильевичу, но не как Казанская.



Ил. 7

Ранним списком с явленной иконы ранее считался почитаемый образ Богоматери Казанской из церкви святых ярославских Чудотворцев Феодора, Давида и Константина на Арском кладбище в Казани, происходящий, по преданию, из Казанского девичьего монастыря. При обследовании иконы в 2002 году было обнаружено, что она относится ко второй половине XVIII века. В характере наклона головы Богоматери, направленности Ее взгляда, положении Младенца сказалось обращение к явленному образу, мотивы оклада середины XIX века близки его «праздничной» ризе. Черты ранней иконографии прослеживаются в разных по стилю Казанских иконах XVIII–XIX веков. При этом в мастерской Казанского девичьего монастыря создавались живописные образы в академической манере с надписями на нижнем поле: «Мера и подобие явленной Иконы Престыя Бцы Казанския», которые не передают характера «протографа».

Существует группа икон XIX – начала XX века, которые стилизуют явленный образ. Тип лика Богоматери на них с несколько удлиненным подбородком, немного опущенными концами губ и резкой тенью под ними (частное собрание) (ил. 7). К числу подобных «прямых» стилизаций относится верхний слой записи XIX века на близкой по размеру явленному образу Казанской иконе (28 × 23,5 см), относящейся к концу XVII – началу XVIII века, которая поступила по духовному завещанию дочери императора Павла I Великой княгини Марии Павловны (1786–1859) в Успенский собор Московского Кремля, где в 1859 году к иконе была сделана серебряная позолоченная рама (ММК). В 1910-х годах «протограф» получает новое художественное осмысление. Примером может служить Казанская икона-хоругвь около 1912 года, исполненная для Феодоровского Государева собора в Царском Селе (Музей «Дом Иконы и Живописи имени С.П. Рябушинского»).

М.И. Яковлева

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ НА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЯЗЫК МИНИАТЮРНЫХ МОЗАИЧНЫХ ИКОН РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКОГО ПЕРИОДА

Миниатюрные мозаичные иконы относятся к числу наиболее изысканных, дорогостоящих и малочисленных произведений византийского искусства. Из введенных к настоящему времени в научный оборот 36-ти миниатюрных мозаик 29 были изготовлены, по-видимому, в раннепалеологовскую эпоху (последняя треть XIII – первая половина XIV века). Высказывалось мнение, что на развитие искусства микромозаики повлияла ситуация спроса со стороны заказчиков-латинян, сложившаяся в Константинополе после его завоевания крестоносцами в 1204 году¹. Следует признать, однако, что роль западноевропейской художественной традиции в формировании своеобразного изобразительного языка миниатюрных мозаичных икон ни в коей мере не может считаться определяющей. Эти драгоценные и исполненные утонченного аристократизма произведения искусства, как правило, воплощают чисто византийские представления о соразмерности и гармонии, далекие от экспрессивной выразительности, свойственной памятникам, созданным в это же время на почве латинского Запада. Тем не менее, образная система византийских микромозаик раннепалеологовской эпохи несет в себе следы влияния художественных вкусов «франков», в отдельных произведениях звучащие ярким выразительным аккордом.

Из западноевропейского репертуара византийскими мастерами были заимствованы отдельные изобразительные мотивы, типы геометрических орнаментов и общее пристрастие к повышенной декоративности миниатюрных мозаик. Так, на иконе «Св. Димитрий Солунский» (12,5 × 5,5 см; Муниципальный музей в Сассоферрато, Италия)² щит святого украшен геральдическим изображением льва, стоящего на задних лапах. Этот имеющий западноевропейское происхождение

¹ Demus O. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection // *Idem*. Studies in Byzantium, Venice and the West / Ed. I. Hutter. London: The Pindar Press, 1998. P. 199 (переиздание статьи 1960 года).

² Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 139. P. 231–233.

ние мотив получил широкое распространение в раннепалеологовскую эпоху, проникнув, в частности в декоративное убранство архитектурных памятников³. В двух миниатюрных мозаичных иконах – «Распятие» (9 × 5 см; монастырь святой Екатерины на Синае)⁴ и «Христос Пантократор» (19 × 11 см, церковь Санта-Мария-ин-Кампителли в Риме)⁵ – используется принцип коврового заполнения фона геометрическим орнаментом, чрезвычайно популярный в живописи Западной Европы XIII–XIV веков. Несомненные параллели шахматному узору фона на микромозаике «Распятие» могут быть найдены среди итальянских памятников середины – второй половины XIII века, что, на наш взгляд, позволяет уточнить атрибуцию этой иконы, время и место создания которой до сих пор остаются дискуссионными. Еще в двух миниатюрных мозаиках – «Распятие» (19 × 16 см; монастырь Ватопед на Афоне)⁶ и «Четыре святителя» (16 × 11,5 см; ГЭ)⁷ присутствует обрамление из чередующихся ромбов, родственное орнаменту, излюбленному художниками Иерусалимского королевства. Приведенные примеры служат наглядной иллюстрацией того, как процесс интенсивного межкультурного обмена, связывавшего в XIII–XIV веках различные регионы Средиземноморья, отражался в наиболее элитарных произведениях византийского искусства, к которым, без сомнения, относились миниатюрные мозаичные иконы.

³ Bauer F.A. Eine Stadt und Ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios. Regensburg, 2013. S. 458–459.

⁴ Σωτηρίου Γ. και Μ. Εικόνες της μονής Σινά. Τομ. Α'. Αθήνα, 1956. Εικ. 204. Τομ. Β'. Αθήνα, 1958. Σ. 186–187.

⁵ Pedone S. L'icona di Cristo di Santa Maria in Campitelli: un Esempio di «Musaico Parvissimo» // *Rivista dell'Instituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. 2005. III Serie, Anno XXVIII. P. 95–131.

⁶ Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K. The Holy and Great Monastery of Vatopedi. Byzantine Icons and Revetments. Mount Athos, 2007. P. 37–39. Fig. 13–15.

⁷ Byzantium: Faith and Power (1261–1557). New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Cat. 134. P. 225–227.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

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

БАН – Библиотека Российской академии наук, Москва

ВСМЗ – Государственный объединенный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Владимир, Суздаль

ГИМ – Государственный Исторический музей, Москва

ГМИИ РТ – Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань

ГРМ – Государственный русский музей, Санкт-Петербург

ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

ММК – Музеи Московского Кремля, Москва

МГОМЗ – Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник, Москва

НМ РТ – Национальный музей Республики Татарстан, Казань

ПГОИАХМЗ – Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков

ПСТГУ – Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

ПЭ – Православная энциклопедия, Москва

РГБ – Российская государственная библиотека, Москва

РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург

РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

СПМЗ – Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад

ЦАК МДА – Церковно-археологический кабинет Московской Духовной Академии, Сергиев Посад

ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва