



ил.1 Отечество. Иконописная артель И.И. Богданова-Карбатовского. Поонежье. Конец XVIII в.

fig.1 God the Father. I.I. Bogdanov-Karbatovsky workshop. Poonezhnye. The end of 18<sup>th</sup> century

Деревянная шатровая Богоявленская церковь, восьмигранная в плане, с трапезной и отдельно стоящей шатровой колокольной, построена в 1794 г. Мощный восьмерик храма с выразительным шатром, вероятнее всего, повторяет предыдущую церковь, стоявшую на том же месте. Первые упоминания о приходской церкви в Ошевенской слободе относятся к XVII в.

Ошевенский храм вобрал в себя шедевры, бережно сохраненные от предшествовавших церквей, Богоявленской и Власиевской, стоявших на погосте в XVII в. На севере прихожане были необычайно привязаны к старым иконам. Их регулярно поновляли, переписывали и берегли. Древние иконы, резные иконостасы, расписные «небеса» церкви Богоявления села Ошевенское составляют уникальное наследие Русского Севера.

В 1953 г. церковь была закрыта. В 1967 г. аварийные иконы, требующие срочного укрепления и реставрации, спасены сотрудниками Архангельского областного музея изобразительных искусств. Часть икон и скульптура попали в собрания музеев Архангельска и Каргополя, а также частные коллекции. Основное храмовое убранство сохранено на месте, и в 2000 г. в церкви Богоявления возобновлены богослужения.

В 2014 г. произошла кража: из ошевенского храма исчезло 45 икон. Был украден весь праотеческий ряд иконостаса. Уцелела лишь одна икона — праотца Мильхиседека, поскольку воры ее вытащить не смогли. Две иконы — «Великомученица Параскева Пятница» и «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие» XIX в. — брошены в поле рядом с Ошевенским. Так пролежали они всю зиму. Иконы были найдены в крайне тяжелом состоянии. Остатки иконы святой Параскевы заставляют констатировать, что ее уже не удастся восстановить.

Жители села написали письмо президенту Российской Федерации с просьбой дать указание принять экстренные меры по поиску икон. Активно подключился губернатор Архангельской области, Игорь Анатольевич Орлов. И в 2015 г. иконы были найдены!

На выставке в Архангельске представлено сорок пять спасенных и возвращенных в ошевенский храм икон. Они принадлежат Русской православной церкви. Большинство относится к XVIII–XIX вв.: праотеческий чин иконостаса конца XVIII в., деисусный и праздничный чины XIX в. Над одними из них трудились иконописцы онежской артели И.И. Богданова-Карбатовского (1716–1801), над другими — крепостной крестьянин Владимирской губернии Михаил Кириков Сказываев (родился в 1816). Иконы укреплены и частично отреставрированы; они вернутся со временем в родной храм Богоявления.

#### КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ:

Ошевенск. История одного храма: Каталог выставки / Вступ. ст. Е.С. Кутукова, Е.Б. Заручевская, Т.М. Кольцова; сост. кат. Т.М. Кольцова. М.: Три квадрата, 2019. 88 с.: ил., вкл.

#### REFERENCES

Kol'tsova T.M. *Oshevensk. Istoriiia odnogo khrama: Katalog vystavki (Oshevensk. The History of One Temple: Exhibition Catalogue)*. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2019, 88 p. (in Russian).

И.А. Шалина

## Древнерусские события в Санкт-Петербурге

Как известно, Санкт-Петербург — город отнюдь не древнерусский. Однако по иронии судьбы уже в конце первой половины XIX в. именно здесь сложились и самые первые музеи и наиболее крупные частные коллекции восточнохристианских древностей, зародилась и окрепла наука о византийском и древнерусском искусстве. Этим объясняется существование на берегах Невы крупнейших отечественных собраний, разместившихся в стенах Эрмитажа, Русского музея, Музея истории религии.

За последние полгода в городе прошло несколько крупных и небольших выставок. Примечательно, что все они были посвящены позднему периоду развития искусства Древней Руси — либо завершающему его 17-му столетию, либо религиозному искусству Нового времени. Вряд ли это можно считать случайным совпадением, тем более что инициаторами проектов выступали самые разные музеи и выставочные залы. Скорее, выставки отразили возросший в нашем обществе за последние два десятилетия и небывалый доселе интерес к поздней религиозной культуре. Он явно стал превалировать над привычным обращением к древности. Этот интерес сказывается как в научно-экспозиционной активности музеев, так и в составе подавляющего числа частных коллекций, где икона Нового времени сегодня прочно заняла главенствующее место, оказавшись в фокусе внимания собирателей.

Безусловно, самым заметным явлением в культурной жизни Петербурга стала значительная по числу экспонатов выставка «Осень русского Средневековья», посвященная древнерусскому искусству XVII столетия из фондов Русского музея (22 февраля — 13 мая 2019 г.). Вполне ожидаемое название, отсылающее к книге знаменитого голландского историка и философа Йохана Хёйзинги (1919), намекает на аналогичную проблематику проекта, сфокусировавшегося на интересе к феномену параллельных явлений, имевших место на Руси, переживавшей переход от Средних веков к Новому времени почти на три столетия позже Европы. Поэтическая метафора была использована здесь для обозначения щедро плодоносящей эпохи, завершающей историю древнерусского искусства. Устроители выставки не скрывали, что, представляя на ней почти пятьсот произведений искусства, созданных на протяжении всего XVII в., они стремились одновременно показать и целый пласт художественной культуры Руси, и памятники, находящиеся в музейных фондах.

Безусловно, почти полное отсутствие на постоянной экспозиции Русского музея произведений самого плодотворного столетия, — а от него сохранилось в несколько раз больше артефактов, чем за все предыдущие периоды Средневековья, — стало одной из побудительных причин создания этого масштабного проекта. Скромность демонстрации здесь древнерусского искусства особенно досадна, поскольку речь идет о крупнейшем в мире собрании отечественных древностей, ядро которого сложилось еще в XIX в. Помимо богатейшего и разнообразного фонда иконописи, музей обладает уникальными по полноте и высокому уровню исполнения коллекциями лицевого шитья, деревянной резьбы, ювелирных изделий, литургической утвари и многим другим. В настоящее же время из шести тысяч хранящихся в фондах икон в залах экспонируется всего около сорока, причем в одном зале сосредоточены произведения из Кашина середины XV в., иконы иконостасов Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей, Новгорода XVI в., строгановских писем, Симона Ушакова и художников Оружейной палаты. Столь разноречивое и сложное искусство XVII в. представлено здесь выдающимися по уровню, но лишь единичными произведениями. Из числа хранящихся в музее 12-ти тысяч экспонатов прикладного искусства (это самое крупное в мире собрание!) в настоящее время в постоянной экспозиции не выставлено ни одного.

Именно эти обстоятельства имели в виду устроители выставки «Осень русского Средневековья», положившие в основу ее комплексный подход: наряду с иконами здесь широко демонстрируются лицевое шитье, деревянная резьба, литургическая утварь, ювелирные украшения, старопечатные и рукописные лицевые книги, гравюры. Безусловно, за последние годы это один из самых значительных проектов, посвященных искусству XVII в., как по числу экспонатов, так и по их высокому художественному уровню. И все же, каким бы крупным ни было собрание одного музея, даже такого, как Русский, хранящиеся здесь памятники не могут сколько-нибудь точно отразить этапы развития искусства целого столетия и представить лицо главных художественных центров и мастерских. И выставка это подтверждает.

Естественным для такого проекта, охватывающего целое столетие, должен был стать хронологический принцип показа материала, но выдержать его удалось лишь отчасти, в основном в первом зале, где демонстрируются памятники, созданные в период, предшествующий пышному расцвету «осени», в полной мере наступившему с середины века. Но на выставке этот первый период выглядит довольно искусственным и несколько «затянутым»: ряд икон относится еще к последней четверти XVI в., и при этом не служат увертюрой к дальнейшему действию и лишь отдаленно выявляют истоки художественного стиля первых десятилетий следующего столетия — так называемого традиционного направления в московском искусстве, культивировавшего формы и образность годуновской живописи. Отчасти это можно объяснить характером собрания Русского музея, где почти отсутствуют, или до сих пор не выявлены образы последних строгановских мастеров и художников 1620–1650-х гг. В какой-то степени эту лакуну восполняют роскошные памятники лицевого шитья, заказанные представителями рода Строгановых как раз в эти десятилетия. Заметим попутно, что некоторые атрибуции и датировки экспонируемых в этом зале памятников могут быть уязвимыми для критики: ряд ярких вещей, относимых к первой четверти XVII в., явно был написан раньше, не позднее рубежа XVI–XVII столетий, например, тонкие по исполнению таблетки из Музея Санкт-Петербургской Духовной академии [Осень русского Средневековья, 2018. Кат. №13. С.16]. Многие иконы датированы здесь просто XVII в., что для монографической выставки выглядит странным.

Не столь обширное, как в Третьяковской галерее или Музее имени Андрея Рублёва, но превосходное по художественному уровню собрание произведений мастеров Оружейной палаты расположилось в тесном для них втором зале, что отразилось на характере восприятия икон, не самом выигрышном для таких памятников. «Троица» Симона Ушакова оказалась на периферии, несмотря на знаковость этого памятника для XVII в. в целом. Больше акцентировать следовало бы камерный Мандилион, ставший программным для иконописца, искавшего новую образность в передаче Воплощенного Лица. Не получилось раскрыть последовательный характер реформаторской деятельности знаменитого изографа Оружейной палаты, перевернувшего представления о средневековом личном письме на Руси, взорвавшего своим искусством



ил.1 Зал мастеров Оружейной палаты выставки «Осень русского Средневековья»  
fig.1 Masters of the Armory Chamber room at the exhibition "The Autumn of the Russian Middle Ages"

ровное и нескорое до того течение художественной мысли. Высокий уровень самих произведений, конечно, сполна искупает издержки экспозиции, но отсутствие сквозной концепции выставки сказалось даже в этом, казалось бы, заведомо беспроектном зале [ил.1].

В небольшом проходном помещении устроители попытались собрать воедино произведения поволжских мастеров, в основном иконописи второй половины и конца XVII столетия. В результате в довольно сжатом пространстве оказались иконы самых разных направлений и центров. Мелочное, барочно-каллиграфическое и манерное искусство Семёна Холмогорца и костромских художников круга Гурия Никитина, исполнивших две крупные иконы «Символ веры...» и «Отче наш...», — заметно контрастирует здесь с монументально-лаконичными, традиционными по стилю ярославскими произведениями, а также с особым пошибом живописи муромца Александра Иванова сына Казанцева, или зачем-то акцентированной здесь иконой «Неопалимая купина», вообще далекой от творческого почерка поволжских мастеров. Вызывают возражения и датировки ряда выставленных здесь памятников, например, образа Благовещения, написанного в первой половине, а не в конце столетия [Там же. Кат. №141. С.144], или, напротив, фигурной сени, относящейся уже к середине XVIII в., а не к искусству около 1700 г. Зато выдвинутая в следующий зал знаменитая резная сень — многоглавая часовня, служившая киотом для деревянной статуи Николы Чудотворца из Воскресенского собора Романова Борисоглебска, изящно и органично замыкает «поволжскую» экспозицию, вносит в выставочное пространство затейливость и благоукрашенность ярославского

зодчества, «узорочье» высоких резных иконостасов и царских врат. Вообще понятие красоты, ставшее в XVII в. подлинно эстетической категорией, наглядно демонстрируют многие роскошно обрамленные памятники, что, безусловно, стало одной из самых привлекательных особенностей выставки, всеми гранями представляющей не только небывалый расцвет, но и пышный закат средневековой культуры.

Важная примета XVII в., впервые столь ясно заявившего о роли личного начала, также нашла здесь свое органичное выражение — исключительное обилие подписных икон и произведений декоративно-прикладного искусства, сохранивших имена мастеров.

Последний и самый большой экспозиционный зал посвящен искусству обширных территорий Русского Севера, что отвечает характеру собрания Русского музея, где эти памятники представлены особенно широко: многие из них обнаружены в результате планомерных экспедиций по Новгородской, Архангельской, Вологодской и Карельской областям страны. Нельзя сказать, что удалось показать иконописные особенности каждого региона, но наиболее яркие образцы искусства этих земель передают типичные черты северных писем, подкупающие непосредственностью формы, цвета, открытой образностью и задушевностью. Наиболее удачными оказались части экспозиции, где удалось собрать комплексы, происходящие из Успенского Тихвинского монастыря, Каргополья и Обонежья: памятники демонстрируют стилистически разные направления, связанные с формированием в городах и погостах собственных художественных мастерских. Правда, и здесь есть произведения, атрибуция которых может носить весьма дискуссионный характер. Так, икона из села Типиницы, датированная второй половиной XVII в. [Осень русского Средневековья, 2018. Кат. №163. С.167], на столетие старше, как и более древняя, видимо, третьей четверти XVI в. — икона Богородицы Феодоровской, один из редких образов, созданных еще до прославления святыни в 1613 г. Особенно заметна ошибочность датировок двух произведений с редкими сюжетами — «Деяния апостолов. Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской», написанных ярославскими мастерами в самом конце XVIII в., но отнесенных к началу столетия [Там же. Кат. №193. С.197].

К сожалению, лишь небольшой компартимент экспозиции посвящен чрезвычайно важной грани искусства второй половины XVII в. — активному проникновению в Россию европейских гравированных изданий, служивших образцами для копирования и подражания. Избранные увражи, в том числе знаменитая Библия Пискатора, хранящаяся в Русском музее, была раскрыта в витрине на тех листах, которые прямо перекликаются с выставленными здесь же иконами. Безусловно, эта часть экспозиции была бы более полной и насыщенной, если бы выставку снабдили нужным числом современной техники, в том числе сенсорными экранами и touch screen(ами), где можно было бы «листать» закрытые в витринах книги.

Но несмотря на отдельные неудачи, осуществленный в Русском музее проект, посвященный искусству XVII столетия, к тому же сопровождаемый

фундаментальным каталогом с целым рядом вступительных статей и подробных аннотаций, следует признать самым ярким и значимым за последние месяцы «древнерусским событием» в Петербурге.

Вторым по важности городским проектом, безусловно, являлась выставка «Написал сей святой образ...», включившая 88 подписных икон из коллекции Государственного музея истории религии (27 декабря 2018 — 29 февраля 2019 г.). Концепция ее вполне отвечает пристальному вниманию, проявляемому в последние два десятилетия к поздней русской иконописи. В результате за это время были выявлены, изучены и отреставрированы сотни подписных памятников религиозной живописи, для которой автографы мастеров, в отличие от древней иконы, были весьма типичным явлением.

С усилением личностного начала и под влиянием идей Нового времени с XVII в., но особенно в кругу мастеров Оружейной палаты Московского Кремля, существенные изменения произошли в понимании сути художественного процесса, произведение стало цениться как выражение индивидуального мастерства. Почти каждая создаваемая здесь икона обретает свое авторство, причем подпись художника начинает выступать своеобразной «гарантией качества». Но даже после издания в 1710 г. указа императора Петра I, повелевшего подписывать произведения с указанием даты, большая часть русских икон по-прежнему оставалась безымянной и, несмотря на обилие письменных источников, биографии многих иконописцев XVII–XIX вв. остаются неизвестными.

Безусловно, открывшаяся в Музее истории религии временная экспозиция оказалась важной, но далеко не первой в ряду ей подобных. Впервые такая выставка, включавшая 242 иконы и сопровождавшаяся кратким каталогом, прошла в Эрмитаже тридцать лет назад — «Русские иконы с надписями, подписями и датами» (1990) [Русские иконы с надписями, 1990] — и имела колоссальный успех. Она инициировала целый ряд подобных проектов в разных музеях страны, в том числе «Подписные и датированные иконы из коллекции Пермской художественной галереи», объединивший 70 икон [Подписные и датированные иконы, 1993]. За ними последовали аналогичные многочисленные издания<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Материалы к словарю иконописцев XVII–XX веков» [Данченко, Красилин, 1994], каталог подписных и датированных икон из собрания Ростовского музея-заповедника [Вахрина, 1998. С. 89–110]. В последние годы число выставок или отдельных изданий музейных коллекций существенно возросло. В 2009 г. вышел каталог 45 произведений из Владимиро-Суздальского музея-заповедника [Подписные иконы XVII — начала XX в., 2009], позднее — «Подписные и датированные иконы в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское — Измайлово — Лефортово — Люблино», где были опубликованы 43 памятника второй половины XVII — первых десятилетий XX в. [Полякова, Послыхалина, 2013]. Более ста икон из своих фондов с подписями, датами и надписями представил в 2015 г. на выставке «Написал сей святой образ...» Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва (к сожалению, этот проект не сопровождался каталогом). Спустя год более 160 аналогичных экспонатов из государственных и частных собраний были выставлены в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике и опубликованы в сопровождавшем проект внушительном каталоге с подробными иллюстрациями и вступительными статьями исследователей из разных музеев и научных организаций [Подписные и датированные произведения церковного искусства, 2017].

И вот, в конце 2018 г. эстафету продолжил Музей истории религии, иконописное собрание которого — одного из самых крупных в России, — до сих пор остается подлинной, но мало известной сокровищницей даже для специалистов. Как оказалось, оно уникально еще и по колоссальному числу подписных и датированных произведений: более 450 экспонатов сохранило имена 170 авторов. В силу состояния на выставку попали лишь 88 наиболее сохранных и раскрытых экспонатов, интересных с исторической и художественной точек зрения, созданных в разнообразной технике от темперы на дереве, масла на холсте до работ по металлу и мозаике. Среди них произведения мастеров Оружейной палаты конца XVII — начала XVIII в. — Ф.Ф. Ухтомского, М. Иванова, К.И. Уланова, Я.С. Рокитина, П.Ф. Билигина, Т.И. Филатьева и др.; иконописные работы изографов следующего поколения, совместивших традиции «живоподобного» стиля с веяниями барокко и рококо — М. Фунтусова, И.А. Гусятникова, Д. Логинова, А. Андреева, а также редкие имена (А. Казаринова). Встречаются здесь и доселе неизвестные художники, вошедшие в сферу наших знаний лишь благодаря выставленным здесь вещам. Таков, например, Корней Пашковский, автор крайне необычной по стилю и иконографии и блистательной по исполнению иконы 1786 г. «Святой Евстафий Плакида в житии»; или иеродиакон Владимир, написавший в 1776 г. образ благ. кн. Александра Невского; В. Михайлов, автограф которого значится на Соборе архистратига Михаила 1786 г.; «рисовальных художеств учитель» И. Щербачёв, как именует его надпись на иконе 1801 г. «Молитва св. Александра Невского». Академическое направление представлено произведениями В.Л. Боровиковского («Архангел Гавриил», 1804 г.), Т.А. Неффа («Богородица с Младенцем», середина XIX в.), М.В. Нестерова («Воскресение Христово», 1922 г.).

Большую часть экспозиции составляют произведения традиционных центров иконописания Нового времени — Палеха, Мстёры, Вязников, а также Москвы. В частности, изумительный по миниатюрности письма трехстворчатый складень «Лицевые святцы» И. Карпенкова 1809 г., в собрании которого находилось немало прорисей и образцов, ныне хранящихся в Русском музее. Среди хорошо известных фамилий (О.С. Чириков и мастерская его сыновей, В.П. Гурьянов, М.И. Дикарев) экспонируются и более редкие работы мстёрско-московских мастеров «первого эшелона» — А. Тюлина, И.А. Панкрышева, Ф.И. Цепкова. Отдельную группу образуют ученические работы художников, вышедших из иконописных школ Комитета попечительства о русской иконописи, образованного высочайшим указом 19 марта 1901 г.: Д.И. Торговцев, А. Грязнов, Н. Гусев и др. Среди них — копии известных древних икон, подобно образу святого Ильи Пророка из коллекции И.С. Остроухова, написанному Павлом Коринным.

Феномен подписной иконы, сохранившей подпись автора, сведения о времени создания или ее заказчике, хорошо известен и по старообрядческой иконописи, особенно произведениям таких ведущих центров иконописания, как Невьянск, Стародубье, Москва. К довольно редким образцам относится четырехчастная икона «Воскресение Христово» 1812 г. работы Гурия Иванова,



ил. 2 Общий вид походного иконостаса Александра I (из ризницы Петропавловского собора) на выставке «Русская икона XVII — начала XX века из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга»

fig. 2 General view of the travel iconostasis of Alexander I (from the sacristy of the Peter and Paul Cathedral) at the exhibition “Russian Icon of the 17<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries from the collection of the State Museum of the History of St. Petersburg”

много трудившегося по заказу старообрядцев-беспоповцев Московского Преображенского кладбища. Миниатюрной тонкостью исполнения отличаются произведения, вышедшие из невянской мастерской Богатырёвых — в Музее истории религии хранится знаменитая житийная икона Марии Египетской, опубликованная одной из первых в процессе становления наших знаний об этом художественном центре. Многочисленны и образы, созданные тверскими иконописцами. Высочайшим уровнем золоточеканных и художественных работ выделяются произведения выходцев из этих земель поставщиков Императорского двора Пешехоновых, например серия мерных икон, созданных для членов августейшей семьи Романовых. Мастерство тверских иконописцев первой половины XIX столетия в очередной раз подтверждает созданный в 1844–1845 гг. образ «Поклонение волхвов» письма М.И. Культепина. Крайне необычным завершением этой плеяды иконописцев на выставке стали монументальные работы И. Чистякова, много работавшего и в Санкт-Петербурге, и в Новгороде.

Название выставки, хотя и воспроизводит начальную этикетную форму древнерусского автографа, не отличается оригинальностью, поскольку одноименный проект уже был осуществлен в ЦМиАР в 2015 г. Сложный замысел экспозиции, посвященной разным мастерам, пошибам, мастерским, без-

условно, требовал и серьезного сопроводительного материала, экспликаций по разделам, которых явно было недостаточно. Несмотря на довольно подробные этикетки, в них не всегда воспроизводились сами надписи, особенно в тех случаях, когда они располагались на не доступных для осмотра оборотах. Поскольку выставка стала результатом многолетней реставрационно-исследовательской работы коллектива музея, огромным упущением стало отсутствие каталога, сохраняющего для нас и научное описание каждого памятника, и его воспроизведение, и образ авторского автографа.

Совершенно незаметным событием, прошедшим даже мимо специалистов, оказалась выставка русской иконы XVII — начала XX в. из собрания Государственного музея истории Санкт-Петербурга, открывшаяся 22 ноября 2018 г. (по 2 июля 2019 г.) в Румянцевском особняке на Английской набережной. Между тем это была первая возможность знакомства с абсолютно пока не известной и насчитывающей 500 экспонатов коллекцией, поступившей сюда лишь в начале 1980-х гг., причем наиболее значимая ее часть — из ризницы собора Петропавловской крепости. В четырех небольших залах демонстрировалось лишь 60 лучших, наиболее интересных в художественном отношении и приведенных к экспозиционному виду икон разного происхождения. Центральным памятником стал реконструированный на основе архивных описаний и исторических фотографий походный иконостас Александра I, сопровождавший императора в заграничном походе 1813–1814 гг., и исполненный в редкой технике — живописи по камке (шелку) [Новоселов, 1857. С.145–146]. После окончания войны по царскому распоряжению он был передан в Петропавловскую крепость и установлен в домовую церковь Комендантского дома. По документам известно, что походный иконостас в 1855 г. на период ремонта Петропавловского собора размещался во временной церкви-палатке на плац-параде, где совершались богослужения [ил. 2].

История царских походных церквей, частично дошедших до нас в нескольких комплексах, чрезвычайно интересна и до сих пор мало изучена. Целый ряд таких иконостасов есть в собраниях Эрмитажа, Русского музея, Московского Кремля, частных коллекциях, где все они нуждаются в серьезном исследовании. К сожалению, и экспонирование нового памятника не столько проливает свет на его замысел и историю передвижений, сколько еще более осложняет этот вопрос. Памятник датирован здесь, как нам кажется, чрезвычайно смело концом XVII в. и отнесен к школе Оружейной палаты, хотя нынешнее состояние живописи на иконах весьма разное, но датировать ее в настоящем виде можно лишь XIX в., что подтверждает и надпись на поземе иконы Спаса Вседержителя, сообщающая о поновлении комплекса в 1855 г., видимо, специально проведенном для установки во временной палатке. Камка, служащая основой изображений, действительно очень ветхая и говорит о древности иконостаса, многое повидавшего за свою непростую военную историю. Да и пропорции фигур, особенно апостолов в Деисусе, вполне соответствуют стилю искусства позднего XVII в. Однако без исследования живописи и раскрытия поздних записей уверенно атрибутировать памятник как работу мастеров

Оружейной палаты слишком рискованно, тем более что история походной «церкви» Александра I оказалась совершенно не изученной.

Остатки еще одного комплекса (всего 17 икон из 20) были выявлены в процессе подготовки этой выставки. Происхождение большей части (?) этих произведений, как утверждает автор каталога [Русская икона XVII — начала XX века, 2018], связано с деревянной церковью Владимирской Богоматери в усадьбе Собственная дача близ Петергофа, устроенной в начале правления императрицы Елизаветы Петровны в 1748 г. как дворцовая молельня. В 1779 г. трехъярусный иконостас этого храма по высочайшему повелению был передан в Петропавловский собор в «новостроющуюся тамо теплую церковь» Св. Екатерины, тезоименитой новой правящей государыни [Там же. С. 8]. Однако, художественные особенности лишь одного из дошедших памятников — рамы иконы Богоматери Владимирской с изображением праздников и московских митрополитов, — вполне соответствующие замыслу императорского храма и стилю елизаветинского барокко 1740-х гг., позволяют думать о таком происхождении. Примечательно, что на выставке даже этот очевидный образ неоправданно отнесен ко второй половине XVIII — началу XIX в., в то время как все остальные датированы разными периодами XIX столетия. В результате остается совершенно неясным, какие иконы относятся к Владимирской церкви и почему, какие были написаны специально для Екатерининского придела, какие появились в процессе его поздних реставраций.

Еще два зала выставки включают отдельные иконы, написанные в период от первой половины XVII до начала XX в. включительно. Пестрый состав этих памятников связан с их различным происхождением, как из ризницы Петропавловского собора, так и из домов простых горожан. Главное впечатление от этой части собрания — памятники плохо исследованы, многие из них получили неверные или неточные датировки. Памятники позднего XIX в. отнесены к концу XVII столетия, а имеющиеся на них личные автографы зачастую вообще проигнорированы. Например, в нижней части средника образа Митрофана Воронежского (кат. № 53), признанного за работу мастерской Пешехоновых третьей четверти XIX в., имеется еле заметная, но вполне возможная для прочтения авторская подпись петербургского художника Николая Лихушина и дата «1864 год». Напротив, атрибуция произведений, отнесенных к творчеству конкретных мастеров, например икона «Спас Нерукотворный» холуйского мастера Ивана Горбунова (кат. № 39), не имеющего видимой авторской подписи, никак не прокомментирована. Есть на выставке памятники, точно датированные, например «Спас Вседержитель» 1819 г. из ризницы Петропавловского собора (кат. № 41) или того же года «Богоматерь Знамения» (кат. № 42), которую в нынешнем состоянии можно отнести лишь ко второй половине этого столетия, но откуда взялись эти даты, понять невозможно. Образ Положения во гроб (кат. № 51), признанный работой XIX в., судя по личному письму, явно более древний, — первой трети XVIII столетия круга поздних мастеров Оружейной палаты, но подвергшийся серьезному позднему поновлению. Между тем на выставке при преобладании вещей далеко не первой ху-

дожественной ценности, есть несколько уникальных памятников прежде всего редкой иконографии или подписные авторские вещи иконописцев. Таков образ «Введение во храм» 1847 г. письма уральского изографа крепостного крестьянина Нижнетагильского завода Матфея Лукича Челышева (кат. № 50).

Создание иконы Избранных святых (кат. № 32) с вмч. Екатериной в центре явно было приурочено к восшествию на престол тезоименитой ей императрицы, поскольку по сторонам мученицы представлены редкие святые целители Кир и Иоанн, в день памяти которых (28 июня 1762 г.) и произошло это событие. Не исключено, что икона, увенчанная сценой Сошествия Св. Духа, была связана с одноименной походной церковью русского гарнизона в прусском городе Пиллау, и в связи с мирным договором, по которому все занятые войсками территории возвращались бывшему врагу, перевезенной в 1762 г. в Петербург; а год спустя переданной в качестве временного храма в Академию художеств на период ее строительства. Впоследствии образ вместе с иконами этой походной церкви мог оказаться в ризнице Петропавловского собора. Естественно, эти скорые размышления, возникшие даже при беглом осмотре экспозиции, требуют доказательств, но одновременно лишь подтверждают определенную неподготовленность выставки, которая должна была стать чрезвычайно важной для истории иконописания в Петербурге [илл. 3].

Наконец, нельзя не упомянуть об еще одном петербургском событии: с 16 января по 10 февраля 2019 г. в Манеже прошла выставка с амбициозным названием «Христос в темнице», где были показаны 33 деревянные скульптуры этого сюжета середины XVII — начала XIX в., предоставленные 14 музеями России, в том числе Третьяковской галереей, Русским музеем, Пермской художественной галереей, Моршанским историко-художественным музеем, Переславль-Залесским музеем-заповедником, Музеем истории религии, Тотемским музейным объединением, Угличским историко-архитектурным и художественным музеем и рядом других. Масштабное зрелище привлекло внимание широкой аудитории, явно заинтригованной модным словом «инсталляция», включенным в название выставки. То есть организаторы заявили свой проект как цельный художественный образ, предполагающий его восприятие как единого произведения. Идейным вдохновителем и куратором экспозиции неожиданно выступил С. И. Михайловский, ректор Петербургской Академии художеств, комиссар павильона России на Венецианской биеннале.

Как следует из названия, главным героем выставки стал достаточно редкий в православной иконографии сюжет — «Христос в темнице» («Спас Полунощный»), изображающий подвергнутого поруганию, заточенного Иисуса, ожидающего восхождения на Голгофу. Сидящая поза страждущего Спасителя с терновым венком на голове и прижатой к щеке правой рукой варьировалась, но сам тип скульптуры оставался достаточно каноничным. Обращение к сюжету, однотипно повторенному на двух этажах грандиозного по площади экспозиционного пространства 33 раза, вряд ли можно назвать случайным, оно, скорее, символично.

Несмотря на длительный и постоянный интерес исследователей, происхождение образов Христа в темнице и причины их широкого распространения



ил. 3 Избранные святые в предстоянии образу Сошествия Святого Духа. Икона.  
 Санкт-Петербург. 1762 г. Ризница Петропавловского собора  
 fig.3 Select saints in front of the image of the Descent of the Holy Spirit. 1762, St. Petersburg.  
 From the sacristy of the Peter and Paul Cathedral



4



5

ил. 4,5 Фото с выставки «Христос в темнице»  
 figs. 4,5 Photos from the exhibition "Christ in the Dungeon"

на Руси остаются не вполне ясными. Судя по всему, они имели западное происхождение, скорее всего, польское или немецкое, но когда появились у нас впервые образцы и какие обряды инициировали их одновременное географическое бытование в самых разных и отдаленных центрах Московии, остается дискуссионным. Казалось бы, эти вопросы могла разрешить редкая возможность собрать воедино труднодоступные произведения, хранящиеся в основном в далеких от столицы музеях. Однако этого не случилось.

К сожалению, театрализованное пространство, созданное вокруг экспонатов, задумано было так, чтобы зритель не только не смог по достоинству оценить каждую из уникальных скульптур как произведение прикладного искусства, но и даже просто их посмотреть. Очевидно, что музеи все чаще стремятся к театрализации выставочного пространства, «оживления» вещей необходимых для создания «образа», но хорошим тоном до сих пор считалось «вдохнуть жизнь» не в подлинники экспонаты, а в бутафорские добавки. Однако выставленные на двух этажах огромного Манежа всего 33 подлинники скульптуры — оказались здесь настолько вплавленными в бутафорски-театрализованное пространство, к тому же наполненное техническими эффектами и различными звуками, — что их подлинность и художественность просто потеряли свой смысл, в то время как антураж превратился в исторически правдивые объекты [илл. 4, 5].

Расположение скульптур не подчинялось никаким принципам (хронологическому, географическому или стилистическому), кроме эстетических предпочтений кураторов. Образ Спасителя явно соответствовал их стремлению акцентировать и сделать главной темой выставочного пространства мотив крестных Страстей, подробно изложенных в сопровождающих текстах, а отнюдь не продемонстрировать художественные особенности деревянной скульптуры XVII–XIX вв. Этой цели явно служили и сами сотрудники Манежа, облаченные в черные толстовки с изображением белого тернового венца на груди, и держащие стопки таких же черных афиш...

Инсталляция, заявленная в названии выставки и до сих пор ассоциирующаяся в большей мере с манерой демонстрации актуального искусства, конечно, может представлять собой «реди-мейд», предполагающий использование реальных предметов, которые в сформированном художником контексте теряют свое функциональное назначение и уже служат для создания нового символического образа (точкой отсчета здесь является скандально знаменитый «Фонтан» Марселя Дюшана). Насколько целесообразно в качестве «предметов для переосмысления» привлекать самоценные произведения искусства — вопрос спорный. Однако инсталляцией на выставке являются подлинники скульптуры Христа, вставленные в железные решетчатые кубы, набитые камнями, и играющие роль пьедесталов, и демонстрированные на фоне войлочных полотен, по мнению организаторов выставки должных напоминать стены иерусалимской темницы. Дизайнерский ход явно потерпел фиаско, поскольку единственные ассоциации, которые возникают рядом с этими возвышениями, — ландшафтные или дорожные строительные работы, далекие от музейной тематики вообще, но просто несовместимые с уникальными средневековыми образами,

имеющими глубокий символический и религиозный смысл. Решетчатые лабиринты продолжались на втором этаже Манежа, причем там они обрамляли чудом дошедшую до нас первоначальную «темничку», в которой такие фигуры Спасителя в древности размещались в храмовом пространстве. Мотив клетки, за которой томятся как в реальной тюрьме деревянные изваяния, предложил дизайнер выставки Антон Горланов. Видимо, тому же автору-концептуалисту принадлежит и подбор саундтреков, необходимых для достижения нужного ему впечатления, в них звучат звон цепей и шаги надзирателей в тяжелых сапогах, а также некий «гудящий фон».

Несмотря на виртуально-реалистическую приближенность Христовых Страданий в американском стиле Мэла Гибсона и заявлению куратора выставки, написавшего в трудночитаемой аннотации, что они намеревались этим шоу «заставить» (так!) зрителя обратиться к чему-то нетленному и высокому, эмоциональному потрясению зрителя оно отнюдь не способствовало.

Настоящей бедой стала драматургия контрастного освещения в духе караваджистов, точнее — почти полное отсутствие света: при погруженном во тьму Манеже направленные на каждую скульптуру лучи скорее ослепляли форму, поглощая пластику и оставляя на ней резкие темные провалы теней. Судя по всему, главной идеей здесь было не смотреть и осознавать, а активизировать свое умозрение, для эффективности достижения которого явно мешало традиционное освещение. Те же невнятные спекуляции, основанные на евангельских понятиях света и тьмы, мало что дающие для понимания самих произведений, звучали в аннотациях к выставке, совершенно не раскрывающих ни замысел самих скульптур, ни серьезную проблематику, связанную с их изучением и пониманием. Ни в одном из этих текстов не было ни слова о музейных экспонатах, их типологии и иконографии, ни о том, как собирали эту скульптуру на Севере еще в начале XIX в., ни о художественных центрах их изготовления, ни о церквях, откуда происходят образы, ни о музеях и людях, сохранивших жизнь этим «Полунощным Спасам».

В общем, можно говорить об образцовом примере того, как не надо делать выставки церковного искусства; и том самом случае, когда авторы продемонстрировали не столько экспонаты, сколько собственную концепцию.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Вахрина В.И. Иконы с датами, подписями, надписями из собрания Ростовского музея // Сообщения Ростовского музея. Вып. IX. Ярославль, 1998. С. 89–110.
- Данченко Е., Красилин М. Материалы к словарю иконописцев XVII–XX веков (по данным обследований церковных и других коллекций 1973–1993 гг.). М., 1994.
- Новосёлов С.К. Описание кафедрального собора во имя святых Первоверховных Апостолов Петра и Павла в Санктпетербургской крепости. СПб.: Типография Якова Трея, 1857. XII. 308 с.
- Осень русского средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. Каталог выставки / Науч. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2018. 216 с.
- Подписные и датированные иконы из коллекции Пермской художественной галереи. Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. О.М. Власова, Н.В. Казаринова. Пермь: Б.и., 1993. 39 с.
- Подписные иконы XVII — начала XX в. в собрании Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Каталог / Авт. вступ. ст. М.А. Быкова; сост. М.А. Быкова, Е.И. Чижикина. Владимир: б.и., 2009. 72 с.



Подписные и датированные произведения церковного искусства. Каталог выставки в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике 25 июня — 16 августа 2016 / Сост. М.Н. Шаромазов. Кириллов: б.и., 2017. 492 с.

Полякова О.А., Послыхалина М.В. Подписные и датированные иконы в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское — Измайлово — Лефортово — Люблино. М.: МГОМЗ, 2013. 156 с.

Русская икона XVII — начала XX века в собрании Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Каталог выставки / Авт.-сост. Н.Л. Катсон. СПб.: ГМИ СПб., 2018. 64 с.

Русские иконы с надписями, подписями и датами. Каталог выставки / Сост. А.Г. Побединская, А.С. Косцова. Л.: Гос. Эрмитаж, 1990. 152 с.

#### REFERENCES

Bykova M.A., Chizhikova E.I. (eds.) *Podpisnye ikony XVII — nachala XX v. v sobranii Vladimiro-Suzdal'skogo muzeia-zapovednika. Katalog (Subscribed Icons of the 17<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> Century in the Collection of Vladimir-Suzdal Museum-Preserve. Catalogue)*. Vladimir, s.n., 2009, 72 p. (in Russian).

Danchenko E., Krasilin M. *Materials to the Dictionary of Icon Painters of the 17<sup>th</sup> — 20<sup>th</sup> Centuries (According to the Survey Data from the Church's and Other Collections of 1973–1993)*. Moscow, 1994 (in Russian).

Katson N.L. (ed.) *Russkaia ikona XVII — nachala XX veka v sobranii Gosudarstvennogo muzeia istorii Sankt-Peterburga. Katalog vystavki (Russian Icons of the 17<sup>th</sup> — beginning of the 20<sup>th</sup> Century in the Collection of the State Museum of History of St. Petersburg. Catalogue of the Exhibition)*. Saint Petersburg, Museum of the History of St. Petersburg Publ., 2018, 64 p. (in Russian).

Novoselov S.K. *Opisanie kafedral'nogo sobora vo imia sviatykh Pervoverkhovnykh Apostolov Petra i Pavla v Sanktpeterburgskoi kreposti (The Description of the Cathedral in the Name of the Holy First Apostles Peter and Paul in St. Petersburg Fortress)*. Saint Petersburg, Tipografiia Iakova Treia Publ., 1857, 308 p. (in Russian).

Petrova E. (ed.) *Osen' russkogo srednevekov'ia. Iskustvo XVII veka v sobranii Russkogo muzeia. Katalog vystavki (Autumn of the Russian Middle Ages. Art of the 17<sup>th</sup> Century in the Collection of the Russian Museum. Catalogue of the Exhibition)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2018, 216 p. (in Russian).

Pobedinskaia A.G., Kostsova A.S. (eds.) *Russkie ikony s nadpisiami, podpisiami i datami. Katalog vystavki (Russian Icons with Inscriptions, Captions and Dates. Catalogue of the Exhibition)*. Leningrad, State Hermitage Publ., 1990, 152 p. (in Russian).

Poliakova O.A., Poslykhalina M.V. *Podpisnye i datirovannye ikony v sobranii Moskovskogo gosudarstvennogo ob'edinennogo muzeia-zapovednika Kolomenskoe — Izmailovo — Lefortovo — Lyublino (Subscribed and Dated Icons in the Collection of the Moscow State United Museum-Reserve Kolomenskoe — Izmailovo — Lefortovo — Lyublino)*. Moscow, MGOMZ Publ., 2013, 156 p. (in Russian).

Sharomazov M.N. (ed.) *Podpisnye i datirovannye proizvedeniia tserkovnogo iskusstva. Katalog vystavki v Kirillo-Belozerskom muzee-zapovednike 25 iunija — 16 avgusta 2016 (Subscribed and Dated Works of Religious Art. Catalogue of the Exhibition in the Kirillo-Belozersky Museum-Reserve. June 25 — August 16, 2016)*. Kirillov, s.n., 2017, 492 p. (in Russian).

Vakhrina V.I. Icons with dates, signatures and inscriptions from the collection of the Rostov Museum. *Soobshcheniia Rostovskogo muzeia (Reports of the Rostov Museum)*, issue 9. Rostov, 1998, pp. 89–110 (in Russian).

Vlasova O.M., Kazarinova N.V. (eds.) *Podpisnye i datirovannye ikony iz kolleksii Permskoi khudozhestvennoi galerei: Katalog vystavki (Subscribed and Dated Icons from the Collection of the Perm Art Gallery: Catalogue of the Exhibition)*. Perm', s.n., 1993, 39 p. (in Russian).

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

И.А. Шалина — ГРМ, Санкт-Петербур. shalina\_irina@mail.ru

#### AUTHOR

Irina A. Shalina — The State Russian Museum, St. Petersburg. shalina\_irina@mail.ru

А.В. Захарова

Государственный институт искусствознания,  
МГУ им. М.В. Ломоносова:

### Международная научная конференция «Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве»

7–9 ноября 2018 г. в Государственном институте искусствознания и на историческом факультете МГУ им. М.В. Ломоносова прошла Международная научная конференция «Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве», посвященная юбилею профессора О.С. Поповой.

Выбор темы конференции был связан с кругом научных интересов юбиляра. В своих исследованиях Ольга Сигизмундовна всегда стремится прежде всего раскрыть суть художественного образа в каждом произведении путем анализа его индивидуальных особенностей и конкретных живописных приемов. Такой стилистический анализ становится основой для прослеживания важнейших тенденций, развивавшихся в искусстве той или иной эпохи.

Проблема индивидуальности в искусстве византийского мира представляется актуальной и интересной для рассмотрения и с других точек зрения. С одной стороны, отсутствие в источниках имен архитекторов, художников, скульпторов, как и сам характер многих произведений, заставляют думать, что мастера не стремились к выявлению личностного начала, а подчинялись канонам и работали в рамках устойчивых типов. В науке давно укоренилось представление о византийском искусстве как о процессе, развивавшемся в соответствии с определенными закономерностями, что побуждает исследователей к обязательному рассмотрению памятника в контексте эволюции архитектурной типологии, иконографической или стилистической традиции. С другой стороны, все больше становится очевидно, что многие памятники не вписываются в сложившиеся представления об этом контексте, и что существовавшие каноны не были чрезмерно жесткими, а допускали воплощение устойчивых типов в различных стилевых формах, которые могли меняться как в зависимости от времени и места, так и от индивидуальной интерпретации конкретного мастера. Это ставит на первый план проблему индивидуальности создателей произведения: заказчика, мастера или обоих вместе.