

Сектор древнерусского искусства
(первоначально «Группа по изучению
древнерусского искусства» в составе
Института истории искусств АН СССР)
был создан В.Н.Лазаревым и О.И.Под-
обедовой. Как самостоятельный
научный отдел существует с 1963 года.
На протяжении ряда лет в Секторе
работали известные ученые –
М.А.Ильин, Н.А.Демина, Г.Н.Бочаров,
В.П.Выголов, А.И.Комеч,
В.Д.Сарабьянов.

№2/
2019

ВЕСТНИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

ГИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

№2/2019

ГИИ



sias.ru

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

State Institute
for Art Studies

Interregional Agency
for Scientific Restoration
of Works of Art

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

BULLETIN OF THE RUSSIAN MEDIEVAL ART DEPARTMENT

Journal of Medieval
Russian Art History

ВЕСТИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Журнал по истории
древнерусского искусства

№2/
2019

№2/
2019

УДК 7.03(05)

ББК 85.1я5

В38

Ответственный редактор А.Л. Баталов

Редакционная коллегия:

профессор, доктор искусствоведения А.Л. Баталов;
доктор исторических наук, член-корреспондент РАН Л.А. Беляев;
доктор искусствоведения Л.И. Лифшиц;
доктор искусствоведения М.А. Орлова;
кандидат искусствоведения М.А. Маханько;
кандидат искусствоведения А.С. Преображенский;
кандидат искусствоведения И.А. Стерлигова;
кандидат искусствоведения Ю.В. Тарабарина.

Выпускающий редактор М.В. Сарабьянова

Дизайн и верстка: С.В. Силиванов

Редакционный совет:

Председатель редакционного совета доктор искусствоведения Л.И. Лифшиц (Москва, Россия);
доктор искусствоведения, член-корреспондент РАН Г.И. Вздорнов (Москва, Россия);
доктор искусствоведения, член-корреспондент РААСН А.Ю. Казарян (Москва, Россия);
доктор искусствоведения Т.М. Кольцова (Архангельск, Россия);
кандидат искусствоведения, доцент Сейрануш Манукян (Ереван, Республика Армения);
профессор Валентино Паче (Рим, Италия);
профессор, доктор искусствоведения Бисерка Д. Пенкова (София, Республика Болгария);
профессор Мария Панайотиди (Афины, Греция);
академик Амброзианской академии в Милане, профессор М.Б. Плюханова (Перуджа, Италия);
доктор искусствоведения, профессор Г.В. Попов (Москва, Россия);
доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАН Вл.В. Седов (Москва, Россия);
доктор искусствоведения Н.В. Сиповская (Москва, Россия);
профессор, доктор искусствоведения Э.С. Смирнова (Москва, Россия);
доцент Ставрос Мамалукос (Университет Патр, Греция);
профессор Изольда Тирет (Вашингтон, США);
профессор Бранислав Тодич (Белград, Сербия);
профессор Майкл Флайер (Гарвард, США);
доктор искусствоведения Т.Ю. Царевская (Великий Новгород, Россия);
доктор искусствоведения, профессор Левон Чугасян (Ереван, Республика Армения).

EDITORIAL BOARD

Andrei Batalov (Moscow Kremlin Museums);
Leonid Beliaev (Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences);
Levon Chugazian (Yerevan State University, Armenia);
Michael S. Flier (Harvard, USA);
Armen Kazarian (State Institute for Art Studies, Russia);
Tat'iana Kol'tsova (The State Museum Association "Art Culture of the Russian North", Arkhangelsk);
Lev Lifshits (State Institute for Art Studies, Russia);
Mariia Makhan'ko (Church Research Center of the Russian Orthodox Church "Orthodox Encyclopedia");
Stavros Mamaloukos (University of Patras, Greece);
Seiranush Manukian (Yerevan State University, Armenia);
Maria Orlova (State Institute for Art Studies, Russia);
Valentino Pace (Università degli Studi di Udine, Italy);
Maria Afroditi Panagiotidou (National and Kapodistrian University of Athens);
Biserka Penkova (Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences);
Maria Plioukhanova (University of Perugia, Italy);
Gennadii Popov (The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art);
Aleksandr Preobrazhenskii (Lomonosov Moscow State University);
Vladimir Sedov (Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences);
Natal'ia Sipovskaya (State Institute for Art Studies, Russia);
Engelina Smirnova (Lomonosov Moscow State University);
Irina Sterligova (Moscow Kremlin Museums);
Iuliia Tarabrina (State Institute for Art Studies, Russia);
Isolde Thyré (Kent State University, USA);
Branislav Todić (University of Belgrade, Serbia);
Tat'iana Tsarevskaia (State Institute for Art Studies, Veliky Novgorod);
Gerold Vzdornov (Russian Institute of Conservation).

Вестник Сектора древнерусского искусства. 2019. № 2 / Отв. ред. А.Л. Баталов. —

Б38 М.: Государственный институт искусствознания, 2019. — 254 с.: ил.

ISSN 2658-543X

© Государственный институт искусствознания, 2019

© Авторы статей, 2019

На обложке: Резной орнаментальный декор Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
On the cover: Ornamental decoration of St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS**СТАТЬИ / ARTICLES***И.А. Шалина*

- 12 Древняя икона Богоматери Одигитрии из Снетогорского монастыря и ее место в псковском искусстве
Irina Shalina
The Old Icon of the Teotocos Hodegitria from Snetogorsky Monastery and its Place in Pskov Art

Е.В. Гладышева

- 31 Икона святителя Николая с избранными святыми на полях конца XII — начала XIII века из собрания ГТГ: особенности иконографической программы
Ekaterina Gladysheva
Icon of Saint Nicholas with Selected Saints on the Margins. Late 12th—Early 13th Century, State Tretyakov Gallery: Iconographic Program

Б. Тодич

- 47 Сербское искусство глазами писателей конца XIV — начала XV века
Branislav Todić
Serbian Art as Seen through the Eyes of Writers from the Late 14th and Early 15th Centuries

М.А. Маханько

- 72 Стиль палеологовского искусства в произведениях древнерусских ювелиров первой трети XV века: размышления над малоизвестной панагией
Mariya Makhanko
The Style of Paleologian Art in the Works of Old Russian Silversmiths in the First Third of the 15th Century: Reflections on a Little-known Panagia

Г.В. Попов

- 88 Заметка о двух иконах из ризницы Троице-Сергиевой лавры в частной коллекции Швейцарии
Gennadii Popov
A Note on Two Icons from the Sacristy of the Trinity Lavra of St. Sergius in a Private Collection in Switzerland

А.Л. Баталов

- 98 Сполия из церкви Благовещения в селе Степановское и датировка храма в вотчине Н.Р. Захарьина-Юрьева
Andrei Batalov
Spolia from the Church of the Annunciation in the Village of Stepanovskoe and Dating of the Church in the Estate of N.R. Zakharyin-Yuryev

Э.С. Смирнова

- 118 Русская икона XVI столетия с фигурой св. Трифона в образе воина
Engelina Smirnova
Russian 16th Century Icon of Saint Tryphon as a Warrior

О.В. Клюканова

- 128 Резное изображение Николая Чудотворца («Можайского») из собрания Русского музея
Ol'ga Kliukanova
Carved Icon of Nicholas the Wonderworker from the Collection of the Russian Museum

Д.Г. Давиденко

- 140 Воскресенские ворота Китай-города: реконструкция 1680 года и место памятника в контексте зодчества Московского государства
Dmitrii Davidenko
The Resurrection Gate of Kitai-Gorod: Reconstruction of 1680 and the Place of the Monument in the Context of Architecture of the Moscow State

Т.М. Колычова

- 156 Художественные мастерские женских монастырей Архангельской губернии в XIX — начале XX века
Kol'tsova, Tat'iana
Art Workshops in Convents of the Arkhangelsk Province in the 19th—Early 20th Centuries

ХРОНИКА / CHRONICLES

Хроника реставрации / RESTORATION CHRONICLES

А.В. Меньшов, Е.В. Рикота

- 172 Рабочая хроника Межобластного научно-реставрационного художественного управления. Летний сезон 2019 года

Alexey Menshov, Ekaterina Rikota

Chronicle of the Work of the Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art. Summer Season 2019

Л.И. Лифшиц, Д.А. Скобцова

- 184 Краткая заметка о поездке в Тирский монастырь близ Цхинвала

Lev Lifshits, Dar'ia Skobtsova

A Brief Note about a Trip to the Tira Monastery near Tskhinva

Выставки / EXHIBITIONS

А.В. Гамлицкий

- 190 Русское искусство под знаком «Рыбака». Выставка «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев» (Государственная Третьяковская галерея 26.06—06.10.2019)

Andrei Gamlitskiy

Russian Art under the Sign of “the Fisherman”. Exhibition “The Bible of the Piscator — A Handbook of Russian Icon Painters” (State Tretyakov Gallery June 26 — October 6 2019).

Ю.Н. Бузыкина

- 200 Иконописные сокровища Российской империи. Путешествие на Восток

Iuliia Buzykina

Treasured Icons of the Russian Empire. Trip to the East

А.Л. Гульманов

- 205 Выставка «Евангелие Исаака Бирева»

Alexei Gulmanov

The Exhibition Isaac Birev's Gospel

А.Л. Гульманов

- 210 Выставка «Сказание о Нерукотворном образе. Икона XVI века из собрания Константина Воронина»

Alexei Gulmanov

The Exhibition *The Legend of the Holy Face. 16th Century Icon from the Collection of Konstantin Voronin*

Конференции / CONFERENCES

Т.Ю. Царевская

- 218 Обзор конференции «Антоний Римлянин и его время»

Tat'iana Tsarevskaia

Review of the Conference *St. Anthony of Rome and His Time*

Рецензии / REVIEWS

Ю.В. Тарабарина

- 224 Барокко ли? К вопросу об отражении современных взглядов на «нарышкинскую» архитектуру и ошибках в научно-популярном краеведческом издании. Рецензия на книгу Н.Ю. Болотиной «Спасский храм села Уборы». М.: Кучково поле Музейон, 2018

Yulia Tarabrina

Is it Really Baroque? Modern Views on the “Naryshkin” Architecture and their Misrepresentation in the Popular Local History Book. Critical Review of a Book by N.Iu.Bolotina *Saviour Church of the Ubory Village*. Moscow, Kuchkovo pole Museyon, 2018

А.С. Преображенский

- 233 Запоздавшая рецензия: Полякова О.А., Послыходина М.В. Подписные и датированные иконы в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское — Измайлово — Лефортово — Люблино.

М.: МГОМЗ, 2013

Aleksandr Preobrazhenskii

Late Review: Polyakova O.A., Poslykhodina M.V. *Signed and Dated Icons in the Collection of the Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve*. Moscow, MGOMZ Publ., 2013

- 244 Виноградов А.Ю., Захарова А.В., Черноглазов Д.А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018

Vinogradov A. Yu., Zakharova A.V., Chernoglazov D.A.
*Hagia Sophia of Constantinople in the Light
of the Byzantine Sources.* St. Petersburg, Pushkin
House Publ., 2018

- 246 История русского искусства. В 22 т. Т. 4: Искусство середины XIII—середины XIV века / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М.: Государственный институт искусствознания, 2018
- E.S. Smirnova (ed.) *History of Russian Art.* In 22 volumes.
Vol. 4: The Art of the Middle 13th—mid 14th Centuries.
Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2018

- 248 Золотая Орда и Причерноморье: Уроки чингисидской империи: Каталог выставки. М.: Фонд Марджани, 2019
- The Golden Horde and the Black Sea Region: Lessons of the Genghisid Empire: Catalogue of the Exhibition.* Moscow,
Marjani Foundation Publ., 2019

- 249 Хризограф. Вып. 4: Сборник статей к юбилею И. П. Мокрецовой / Сост. и отв. ред. Э. Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2018
- Chrysograph. Vol. 4: Studies in Honor of I.P. Mokretsova,*
ed. by E. Dobrynina. Moscow: Scanrus Publ., 2018

СТАТЬИ

Древняя икона Богоматери Одигитрии из Снетогорского монастыря и ее место в псковском искусстве

© 2019

УДК 27-526.62(470.25)
ББК 85.14

Поступила в редакцию 27.09.2019

Поводом вновь обратиться к одной из древнейших икон Богоматери Одигитрии из Псковского музея [ил. 1], художественный стиль которой был подробно рассмотрен Л.И.Лифшицем [Лифшиц, 2004]¹, стало раскрытие большей части ее авторской живописи, проведенное в ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря². Несмотря на то что памятник находится там уже более 50 лет, реставрация далека от завершения: на поверхности повсеместно сохраняются вставки с записями, существенно искажающие оригинальный облик и затрудняющие суждения о нем. На протяжении этих десятилетий икона датировалась по-разному: сначала широко XIV [Живопись, 1970] или рубежом XIII–XIV вв. [VII выставка 1975. №7. С.20], впоследствии время создания сдвигалось к более раннему. Важные наблюдения над особенностями живописи принадлежат М.А.Реформатской, отметившей в художественном строе произведения аристократическое начало, иллюзионизм энергичной многослойной лепки объемной формы и сложное многокрасочное письмо ликов. Признавая икону памятником позднего XIII в., автор точно отметил, «до удивления стилистически продвинутые»

1 Библиография упоминаний об иконе: [Васильева, 2012. Кат.2. С.36. Ил. на с.37–39].
2 Инв. №ПКМ2802. Размеры: 149 × 123,5. Дерево (сосна), три доски, две врезные сквозные односторонние и две торцевые накладные шпонки (нижняя утрачена), паволока, левкас, темпера. Сохранился серебряный басменный оклад первой половины XVI в. [ил. 2]. С 1967 г. икона находится в ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря, где ее раскрытием занималась сначала Н.В.Дунаева, удалившая в разных частях изображения от трех до восьми разновременных слоев записи, что стало причиной крайне неравномерной расчистки поверхности, а с 2007 г. – М.А.Скутте, занимающаяся довыборкой поновлений под микроскопом. На несколько лет работы были приостановлены в связи с аварийным состоянием основы после тушения пожара [Каталог, 2018. С.16–18 (ил.)].



ил. 1 Богоматерь Одигитрия. Икона. Около 1313. Псков. Из собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. ПГОИАХМЗ

fig.1 Virgin Hodegetria. Icon. Circa 1313. Pskov. From the Nativity of Holy Virgin Cathedral of the Snetogorsky monastery. Pskov Museum-Reserve

ил. 2 Богоматерь Одигитрия. Икона. Около 1313. Псков. Из собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. ПГОИАХМЗ. Вид иконы до реставрации

fig.2 Virgin Hodegetria. Icon. Circa 1313. Pskov. From the Nativity of Holy Virgin Cathedral of the Snetogorsky monastery. Pskov Museum-Reserve. The icon before restoration works

новые черты, которые теснее связывают ее с искусством следующего столетия, прежде всего тенденцию к дифференцированной живописной красочности и выразительности образов [Реформатская, 1979. С.46–52]. Более решительно с живописно-пластическим направлением в искусстве начала XIV в. связывала Одигитрию И.С.Родникова, указав на типологическую близость образов фрескам собора Снетогорского монастыря 1313 г. [Родникова, 1990. Ил. и кат.2. С.291]. Сравнение с этим памятником последовательно отстаивал Л.И.Лифшиц, вернувшись тем не менее к ранней датировке иконы поздним XIII столетием.

Сведения о поступлении экспоната в Псковский музей утрачены давно, во всяком случае, уже в описании церковно-археологического музея Поганкиных палат 1926 г. икона «Одигитрия типа Тихвинской. По сторонам два ангела в рост с кадилами в руках. 14 век» в серебряном басменном окладе упомянута без указания на ее происхождение [Краткий путеводитель, 1926. С.144]. Впервые идентифицировала ее среди храмового имущества собора Снетогорского монастыря историк Е.Б.Французова, обнаружившая описание образа в псковских писцовых книгах Г.И.Мещанинова-Морозова и И.В.Дровнина, составленных в 1584–1588 гг., вскоре после окончания Ливонской войны³. Действительно,

3 Обоснование датировки писцового описания см.: [Французова, 2002].

в местном ряду собора Рождества Богородицы слева от Царских врат размещалась «икона Пречистые Богородицы Одигитрие семи пядей, корсуньское писмо, обложена басмы серебряны позолочены, а по сторонам у Пречистые Богородицы в главе два ангела с кадилы; венцы серебреные сканные, золочены, с каменьем. Да у Пречистой на том же образе два креста каменных, серебряны золочены; да понагея серебряна золочена; да манисто, семь плащей серебряных с прониски долгими, а на них резан Дейсус, с финифты, позолочены. Да на том же образе у Христа два плаща золоты, резаны с чернью, да понагея серебром обложена, золочена, с самфиром. Пелена у иконы бархат черчат на золоте, опущена бархатом зеленым, а на пелене крест, тритцать плащей серебряны золочены, а около плащей обнизь и слова жемчужные»⁴. Судя по описанию убранства с дорогим прикладом, древний образ «корсунского письма» был наиболее почитаемым в храме. На том же месте он оставался в течение следующих 200 лет, как следует из монастырской описи 1765 г., но оклад к этому времени стал богаче: «обложен серебром басмы золоченым, у пресвятая Бдцы по сторонам вверху два архангела. Венец у Бдцы и у Христа серебряной сканой золоченой, в том венце камень большой зеленой, а по сторонам два черленые да бирюза, хрусталь, да камень зеленой у превечного Младенца, в венце вверху хрусталь. Да две раковины да бирюза. Во главе у Бдцы начелок и ожерельце жемчужные, ис которого осыпавшись шесть жемчужин. У архангелов венцы серебряные басменые. Прикладу две понагии серебряные в том числе одна сканая золоченая на ней семнадцать жемчужин, в нем две на закрепках. В средине образ Знамения Бдцы на синем камне, другая понагия резная на древе образ Одигитрия позади святые обложены сребром сканым спереди позолочена с возглавием. Пелена у того образа бархату червчатого [...]»⁵.

Неизвестно кем и когда основанный Снетогорский монастырь, подобно княжеским (Иоанно-Предтеченскому) и епископским (Спасо-Мирожскому) псковским обителям, был келиотским, и к концу XIII в. уже довольно крупным: во время набега немецких рыцарей в 1299 г. был убит игумен Иоасаф «и с ними 17 мнихъ и черньца, и черници» [ПЛ, 2, 1955. С. 86]. Создание его, по-видимому, действительно приходится на время правления князя Довмонта Тимофея, с именем которого, несмотря на отсутствие документальных свидетельств, местная традиция настойчиво связывает появление монастыря, поскольку псковские синодики называют убиенного Иоасафа первым игуменом [Окулич-Казарин, 1913. С. 296]. Автор Повести о Довмонте средней редакции XVII в. сообщает, что братия была сожжена вместе с обителю и церковью, «и потом паки созда блаженный Домант храм камен, в сожженного место, от своего праведнаго имения и монастырю на строение даст имения много» [Охотникова, 2007. Т.1. С.478]. После смерти мужа строительством и обустройством нового собора

могла заниматься вдова — княгиня Мария Дмитриевна (в иночестве Марфа), скончавшаяся в 1317 г. [Лабутина, 2011. С.215]. Ктиторский характер подтверждают и тексты посланий суздальского архиепископа Дионисия (1378–1418): «Приде же в слухи наша и се, яко ктитор сего честнаго монастыре, рекше создатель, создав сий монастырь и братью совокупив, и устав в веде» [Русская историческая библиотека. Т. 6. №24. Стб.210]. Согласно этому уставу, утраченному уже к концу XIV в., монастырь был особножительственным, с установленной здесь системой вкладничества, где в счет «вкупы» (личного взноса) постригались и жили выходцы из боярских семей, родовой знати, не терявшие своих связей с миром [Круглова, 2001]. О значительном богатстве обители и ее особом положении в церковной жизни Пскова того времени свидетельствовал не только заложенный при игумене Иове в 1309/1310 [ПЛ, 2. 1955. С. 88] и расписанный в 1313 г. [Покровский, 1916. С.275–276] каменный соборный храм Рождества Богородицы, но и наличие собственного подворья в Пскове с каменной же церковью Иоанна Богослова, встроенной в 1367 г. в крепостную стену [ПЛ, 2. 1955. С. 27]. Очевидно, что их возводили, украшали фресками и наполняли убранством за счет тех же вкладов богатых псковичей, в том числе представителей власти. По наблюдению исследователей книжности, в монастыре мог существовать собственный скрипторий, где писали и украшали рукописи, — об этом говорят записи писцов на листах четырех псковских кодексов XIV в. [Столярова, 2000. №196, 206, 292, 464, 466, 467], а также значительный по числу и составу перечень книг, в том числе харатейных, хранящихся в Рождественской церкви, среди которых упоминаются непереплетенные «тетради»⁶. Л.И.Лифшиц справедливо предположил, что духовно-идеологический центр древнего Пскова, ранее связанный с Мирожским монастырем, был перенесен на Снятную гору [Лифшиц, 2004. С.186–188], — событие, не случайно совпавшее с деятельностью посадника Бориса, открыто демонстрирующего как политический суверенитет города, так и его независимость от новгородской владычной кафедры. Именно сюда присылали свои послания русские митрополиты, здесь останавливались почетные гости и после кафедрального Троицкого собора в первую очередь служили «у Святой Богородицы».

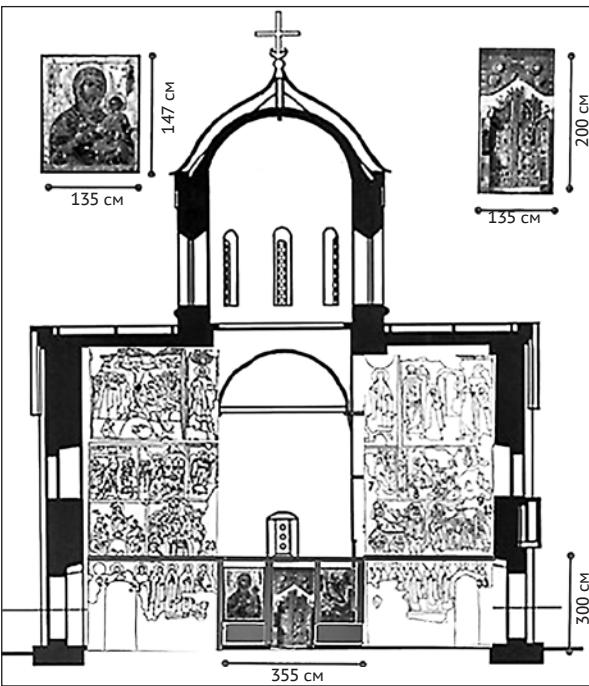
Следы первоначальной алтарной преграды Рождественского собора не сохранились, судя по всему, она полностью перекрывала только центральную апсиду на высоте трех метров, а тяло лежало на уровне более широкой (0,18 вместо 0,07 см) разгранки между первым и вторым ярусом росписи [Никитин, Голубева, 2008. С.47], так что регистр с ростовыми фигурами святых монахов органично продолжал ее по сторонам восточной стены[ил.3]. Кроме дошедших от этой преграды Царских врат, которые мы относим к последним десятилетиям XV в.⁷, заменивших первоначальные двери, возможно, после пожара 1493 г.

4 РГАДА. Ф.1209. Кн.830. Л.370 об.–400 об. Сердечно благодарю Е.Б.Французову, несколько лет назад щедро поделившуюся со мною этими материалами.

5 РГАДА. Ф.280. Оп.3. Д.509. Л.25 об.–26.

6 РГАДА. Ф.1209. Кн.830. Л.387 об.–392 об.

7 Шалина И.А. Псковские Царские врата из Снетогорского монастыря. В печати. Дата врат обоснована нами в докладе на научной конференции памяти В.Д.Сарабьянова: Проблемы изучения византийского и древнерусского искусства. ГТГ – ГИИ. 20.04.2016.



3

ил.3 Схема алтарной преграды собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря на начало XIV – XV в.

fig.3 Plan of the templon of the Nativity of Holy Virgin Cathedral of the Snetogorsky monastery at the beginning of 14th–15th centuries

ил.4 Святые Борис и Глеб. Икона. Конец XIV в. Псков. Происходит из собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Вывезена из села Большое Загорье. ГТГ

fig.4 Saint Boris and Gleb. Icon. Late 14th century Pskov. From the Bolshoye Zagorye village. State Tretyakov Gallery

ил.5 Спас Вседержитель (Елеазаровский). Икона. Первая половина XIV в. Псков. Из собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (?) ПГОИАХМЗ

fig.5 Christ Pantocrator (of Yeleazarov). Icon. First half of 15th century. Pskov. From the Nativity of Holy Virgin Cathedral of the Snetogorsky monastery (?). Pskov Museum-Reserve



4



5

[ПЛ. 1. 1955. С. 81], там могли разместиться лишь две иконы — «Одигитрия» и сходный по размерам и утраченный ныне храмовый образ Рождества Богородицы «семи пядей», описанный в книге 1584 г.⁸ Эта конструкция сохранялась, скорее всего, вплоть до 1519 г., времени введения в монастыре общежития, — на наш взгляд, именно тогда ее сменил высокий иконостас, закрывший фресковую роспись по всей ширине собора. Его на редкость подробное описание также находится в переписной книге 1584 г., зафиксировавшей состояние монастыря после пребывания на Снетной горе польских отрядов, при которых случился пожар, повредивший настенную живопись, в результате забеленную, о чем сообщает тот же источник («подписана, а ныне обелена, потому что испорчена в войну — л. 371). Судя по тёмным полосам на восточной стене [Никитин, Голубева, 2008. С.53], источником огня оказалась деревянная конструкция иконостаса, быстро замененная ко времени составления этой описи. Иконы всех рядов, в том числе храмовую «Одигитрию», явно вывозили во время осады на монастырское подворье в Псков, и затем вставили в новые тябла. Переписная книга 1765 г. фиксирует их на тех же местах, и только описание 1802 г. сообщает о возведении нового иконостаса, причем почитаемые иконы прежнего частично сохранились: их расставили по разным местам собора, а образ Одигитрии установили «на поклоне» у левого крылоса⁹.

Анализ выявленных описей имущества Рождественского собора позволяет установить происхождение целого ряда древних памятников. На наш взгляд, к его убранству может быть отнесена псковская икона XIV в. — «Свв. Борис и Глеб» [ГТГ. Каталог, 1995. №32. С.99–100]^[ил.4], поставленная недалеко от Одигитрии, на левой стороне Царских врат, имевшая те же размеры («семь пядей») и серебряный оклад¹⁰. Памятник был обнаружен в единоверческой церкви с. Большое Загорье, возведенной в 1840 г., куда ее, судя по всему, и передали из Снетогорского монастыря, к тому времени упраздненного и превращенного в архиерейское подворье [Токмаков, 1887. С. 3]. Иконография храмового образа восходит к изображению страстотерпцев на фреске дьяконника, чье появление здесь было, более чем вероятно, связано со смертью 1 июля 1312 г., незадолго до начала росписи, посадника Бориса [Лифшиц, 2004. С.225–226], возможно, погребенного в монастыре. Он, скорее всего, был донатором строительства и убранства Рождественского собора, почему образ его святого патрона и оказался на стене южного алтаря — традиционного места заупокойных ктиторских служб.

Другие древние памятники этого комплекса были переданы или в археологический музей (как Царские врата и «Одигитрия»); или в другие монастыри, куда перешла снетогорская братия — в Великопустынский и Елизаров, —

⁸ Судя по описанию, композиция иконы была аналогична образу из собрания П. Корнина [Родникова, 1990. №26. С.297] со святыми в верхнем регистре: РГАДА. Ф.1209. Кн.830. Л. 373 об.

⁹ ГАПО. Ф.500. Оп.1. Д.1. 1802 г. Л.1 об. (Выписки предоставлены И.Б. Голубевой, за что приношу ей благодарность).

¹⁰ РГАДА. Ф.1209. Кн.830. Л. 376 об.



6



7

ил. 6 Богоматерь Одигитрия. Икона. Вторая половина XIII в. Из церкви Николы «от Кожи» во Пскове. ГТГ

fig.6 Virgin Hodegetria. Icon. Second half of 13th century. From the church of Nicholas from Kozhi in Pskov. State Tretyakov Gallery

ил. 7 Богоматерь Одигитрия (Торопецкая) Икона. Вторая четверть XIV в. Псков Поступила в 1936 г. из Торопецкого краеведческого музея, до 2010 г. — ГРМ. В настоящее время в церкви Александра Невского поселка Княжье озеро под Москвой

fig.7 Virgin Hodegetria of Toropets. Icon Second quarter of 14th century. Pskov. Came from Toropets local museum in 1936, stayed at the State Russian Museum till 2010 Currently in Alexander Nevsky church in Knyazhye ozero near Moscow

ил. 8 Богоматерь Одигитрия Аракиотисса Икона. Около 1192. Кипр. Из монастыря Аракиотиссы в Лагудера на Кипре. Никосия, Византийский музей архиепископа Макария III

fig.8 Hodegetria Arakiotissa Virgin. Icon Ca. 1192, Cyprus. From the Arakiotissa monastery in Lagudera on Cyprus. Nicosia, Byzantine Museum



8

где и оказался камерный образ Спасителя (Елеазаровский) середины XIV в. (ПМЗ) [ил.5] [Родникова, 1990. №5. С.292]. Между тем описи Рождественского собора вплоть до начала XIX в. справа от Царских врат размещают пядничную чудотворную икону Христа, «врезанную» в верхний угол местного образа Троицы в деянии¹¹. То есть и этот знаменитый псковский образ первоначально также мог быть написан для Снетогорского собора, убранство которого отличалось богатством и древностью.

Наместный образ Богородицы — самый крупный и торжественный из псковских богочестивых икон, к тому же обладающий редкой иконографией. Он относится к варианту Перивлепты, но в отличие от него здесь отсутствует момент интимного общения: взгляд Марии обращен на предстоящего, а Христа — устремлен в сторону. Не характерна и поза Младенца, вытянувшего правую и согнувшись в колене отведенную левую ножку. Её необычное положение подчеркнуто своеобразным положением зеленого гиматия, край которого откинут, обнажая розовый хитон Младенца. Образ Эммануила напоминает торжественную позу сидящего на престоле Вседержителя с устойчивым символизмом его одеяний, в том числе откинутым и лежащим на левом колене краем гиматия. Не случайно эта деталь неизменно сохраняется как в крупных храмовых образах, подобно новгородскому рубежу XIII–XIV вв. [ГТГ. Каталог, 1995. №18. С. 74–76], так и на листах миниатюр, например, Хроники Георгия Амартола первой трети XIV в. (РГБ. Ф.173. МДА, Фунд.100. Л.17 об.) [Popowa, 1984. Taf.17]. Присуща она и апсидным образам тронной Богоматери, и повторяющим их иконам, подобно новгородскому памятнику последней четверти XIII в. [Св. Николай, 2006. С. 44–45]. Примечательно, что в псковском искусстве этот мотив оказывается довольно живучим, присутствуя даже в одеждах святых, например, пророка Ильи в среднике житийной иконы середины XIII в. [ГТГ. Каталог, 1995. №32. С. 99–100]. Это лишний раз подтверждает полифоничность иконографии снетогорской Одигитрии, в которой слились воедино темы триумфа Христа, победившего Смерть, Царя Славы, восседающего на руке Богоматери как на троне, и жертвенного Агнца, представленного сияющей нетленной плотью Эммануила.

Поразительно, что все дошедшие до нас богочестивые иконы, связанные с Псковом, варьируют именно эту редкую иконографию, неизвестную другим русским центрам. Самой ранней среди них является большая поклонная Одигитрия второй половины XIII в. [ГТГ. Каталог, 1995. №27. С. 89–91] [ил.6], повторяющая не только общие композиционные особенности, но в точности позу Младенца, характер его одежд и драпировок, вертикально поддерживающий свиток, крестообразно перевитый лентой, наклон головы Богоматери. Тот же тип представляет собой близкий по времени Торопецкий образ первой трети XIV в., подобно Снетогорскому, именуемый в источниках Корсунским [Шалина, 1996. С. 200–252] [ил.7]. Он повторяет редкие по своеобразию одежды

11 РГАДА. Ф.1209. Кн.830. Л. 375.



ил.9 Ангелы с кадилами. Деталь иконы. Богоматерь Одигитрия. Около 1313. Псков
Из собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. ПГОИАХМЗ

fig.9 Angels with thuribles. Detail of the icon Virgin Hodegetria. Ca. 1313, Pskov
From the Nativity of Our Lady Cathedral of Snetogorsky monastery. Pskov Museum-Reserve

Иисуса, даже абрисы мягких изгибающихся складок туники и плаща, вплоть до идентичных разделок тканей. Наконец, близкими чертами отмечена келейная икона Иоанновского монастыря, написанная около 1400 г. [Васильева, 2012. С. 57], несмотря на фронтальное расположение Младенца, передающая все отмеченные приметы композиции. Очевидно, что все дошедшие до нас псковские иконы восходят к какому-то древнему почитаемому богородично-му изображению, видимо, издавна прославившемуся в Пскове и имевшему византийские истоки¹², о чем красноречиво свидетельствует аналогичный образ Одигитрии около 1192 г. из монастыря Аракиотиссы в Лагудера на Кипре (Никосия, Византийский музей)^[ил.8] [Sophocleous, 1994. P. 84. Cat. 16. Pl. 141], восходящий к тому же прототипу, что и все эти псковские иконы.

Существенным новшеством снетогорского памятника стали крупные изображения полнофигурных ангелов, представленных на белом фоне в об-

12 В этой связи можно вспомнить историю иконы Богоматери Торопецкой, связываемой Сказанием с полоцким образом, принесенным преп. Евфросинией из Царьграда в середине XII в. [Шалина, 1996].



ил.10 Богоматерь Влахернитисса. Икона. Середина XIII в. Монастырь Св. Екатерины. Синай

fig.10 Our Lady of Vlahernitissa. Icon. Mid 13th century. Sinai, monastery of Saint Catherine

ил.11 Богоматерь Одигитрия. Икона. Около 1180. Собор в Монреале (Сицилия). Фото М. Баччи

fig.11 Hoedegitria Virgin. Icon. Ca. 1180. Monreale Cathedral (Sicily). Photo by M. Bacci

разе небесных дьяконов: они облачены в стихари с перекинутыми через плечо оправами и с кадилами в руках, — крайне редким мотивом для богородичных икон^[ил.9]. Обычно поклоняющиеся ангелы с молитвенно сложенными руками или жезлами — атрибутами небесной свиты — представляют собой образ небесного служения перед Богородицей, символизирующей Небесный Престол с вознесенным на него Агнцем. Поэтому они часто изображаются в дьяконских одеждах и с покровенными руками, готовыми принять небесную жертву, подобно ангелам на Ярославской Оранте (ок. 1224) [ГТГ. Каталог. 1995. Кат. 15. С. 68–70] со святительскими крестчатыми омофорами на плечах; или на иконе Богоматери Белозерской второй четверти XIII в. (ГРМ) [Салько, 1982. Табл. 195–198] в «небесных» белых одеждах, напоминающих стихари. Редкие для древних памятников орудия страстей, акцентирующих жертвенно-евхаристическое содержание, на Руси впервые встречаются в образе второй половины XIII в. из Дмитриевского монастыря в Кашине [Сарабьянов, 1997] с двумя склоненными над головой Марии ангелами, держащими в покровенных руках крест и копье, розги и губку.

Очевидно, что полнофигурные изображения ангелов сформировались в монументальной живописи, где они сопровождают тронных Богородиц,



12



13



14

ил.12 Надпись «Одигитрия». Деталь иконы. Богоматерь Одигитрия. Около 1313. Псков
Из собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. ПГОИАХМЗ

fig.12 Inscription “Hodegitria”. Detail of the icon Virgin Hodegitria. Ca. 1313, Pskov. From the Nativity of Our Lady Cathedral of Snetogorsky monastery. Pskov Museum-Reserve

ил.13 Печать византийской императрицы Евфросинии Дукаены, супруги императора
Алексея III Ангела (1195–1203)

fig.13 Seal of the byzantine empress Euphrosyne Ducaena, spouse of the emperor Alexios III Angelos (1195–1203)

ил.14 Богоматерь Одигитрия. Икона. Около 1400. Из церкви Св. Димитрия, Марков
монастырь. Музей Македонии, Скопье

fig.14 Hoedegitria Virgin. Icon. Ca. 1400. From the church of St. Dimitrius, Markov
monastery. Museum of Macedonia, Skopje

в том числе с отмеченными особенностями складок гиматия Иисуса. Как показывает роспись южной предалтарной стены церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера (1192) [Beltling, 1980. P.10], во фресковом убранстве впервые появился и страстной тип. Однако сочетание кадящих ангелов с Богородицей в древнерусских иконах неизвестно, а единственный близкий пример среди византийских – «Влахернитисса» середины XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае [Byzantium, 2004. №212. P. 352–353] [ил.10] с воздевшей рукой Богородицей, словно возносящей «живой образ артоса». Нельзя не вспомнить и монументальную южно-итальянскую икону Одигитрии близких размеров (165 × 126) [ил.11], подаренную сицилийским королем Вильгельмом II Добрый в 1180 г. в качестве храмовой возвещенный им собор в Монреале по случаю его освящения. Иконография этого образа с ростовыми фигурами кадящих ангелов явно восходит к какому-то греческому оригиналу¹³. Но и по сравнению с этими памятниками, изображения на снетогорской иконе отличаются подчеркнутой предметностью, а укрупненные кадила словно материализуются в ее пространстве. Реалистичная передача древнего типа драгоценных сосудов встречается в древней псковской живописи: убедительным примером служит образ подсвечника на пароменском Успении начала XIV в. [ГТГ. Каталог, 1995. Кат.28. С. 91–92]. В данном случае они имеют аналогичную округлую форму на стояне, украшенном черневым орнаментом, только в нарочито наклоненных на зрителя чашах зримо показаны раскаленные угли. Ангелы держат кадила за широкие киноварные кольца и активно раскачивают их на цепях, вибрирующая подвижность которых создается за счет несовпадающих линий авторского рисунка и красных звеньев подвески. Совершая каждение с восходящим благоуханным дымом, они усиливают жертвенный символизм композиции, зримо демонстрируя присутствие благодати Святого Духа на Богоматери-трапезе и возлежащем на ней Агнце. Однако в данном случае в большей степени подчеркивается идея поминальная, напоминающая сцены Успения, и именно этим можно объяснить традиционную замену орудий страстей на кадила. Это связано с характерной для византийского богослужения практикой каждения как при молитвах за усопших, которые совершались не только священниками, но и дьяконами; так и при исполнении канона, когда возглас «Богородицу и Мать Света» произносили не у престола, а у храмовой богоугоднической иконы [ГТГ. Каталог, 1995. Кат. 28. С. 91–92]. Эмоциональная интерпретация изображения усиливала догматический смысл монументального образа, явно заказанного по особому случаю и занимавшего центральное место в интерьере Снетогорского монастыря.

Уникальна для русских памятников и другая особенность иконы – крестообразная надпись «Одигитрия», акцентирующая форму и символику орудия

13 [Kroenig, 1965]. Фигуры ростовых ангелов по сторонам богоугоднических образов весьма распространены в южно-итальянском искусстве, что не позволяет исключать и такое происхождение прототипа псковской иконы, учитывая еще и необычную для византийской традиции «открытую» манеру ее личного письма.

страдания [ил. 12]. Такая форма и последовательность чтения монограммы с именами и титулами знатных людей имеет корни в памятниках сфрагистики, хотя и там примеров немного, например, печать византийской императрицы Евфросинии Дукены, супруги императора Алексея III Ангела (1195–1203) [Zacos, Veglery, 1972. № 111; Соколова, 2007. № 176] [ил. 13]. В иконописи она встречается еще реже, причем расположенная в форме креста титулatura, тем не менее читается построчно, как в ряде балканских случаев. Это три храмовых образа Богоматери: Одигитрии (ок. 1400) [ил. 14] из церкви Св. Димитрия в Марковом монастыре (Музей Македонии, Скопье) и написанные Макарием Зографом иконы Одигитрии из Охрида и Пелагонитиссы (1422) из монастыря в Зрзе (обе: Художественная галерея, Скопье) [Мильковик-Пепек, 2001. С. 19. Табл. XII. Сл. 18 и 20]. Между тем в нашем случае буквы расположены сначала вертикально, затем пересекаются горизонтальной строчкой, то есть читаются крестообразно. Важно, что надпись симметрична украшенному драгоценными камнями перекрестию Христа и соответствует его размерам. Отдаленной аналогией является граффито начала XIV в., расположенное слева от окна над 6-й площадкой лестничной башни Софии Новгородской с записанными в виде креста буквами, обозначающими дни недели и стороны света. По мнению А.А. Гиппиуса, здесь выражена идея универсальности христианского символа, вмещающегося всю полноту пространства и времени¹⁴. Символическое сочетание образа Одигитрии и креста, помимо прочего имеющих сходные эпитеты и свойства в гимнографии (Похвала, тропари, акафисты и пр.) – «вождей» и «путеводителей», указывающей путь слепым, «свет для седящих во тьме», – вполне вписывается в характерное для псковичей внимание к книжному слову и поэтической метафоре.

(Окончание следует)

¹⁴ Благодарю А.А. Гиппиуса, указавшего мне на эту аналогию: [Гиппиус, Михеев, 2013. С. 165–166].

ЛИТЕРАТУРА

- VII выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных в ГЦХНРМ имени академика И.Э. Грабаря. М.: Советский художник, 1975. 244 с.
- Гиппиус А.А., Михеев С.М. О подготовке Свода надписей-граффити Новгородского Софийского собора // Письменность, литература, фольклор славянских народов. История славистики. XV Международный съезд славистов (Минск, 20–27 августа 2013 г.). Доклады российской делегации. М.: Древлехранилище, 2013. С. 152–179.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания: Древнерусское искусство X – начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. Т. 1. 272 с.
- Васильева О.А. Иконы Пскова. В 2 т. М.: Северный паломник, 2012. Т. 1. 488 с.
- Живопись Древнего Пскова / Сост. каталога и авт. вст. ст. С. Ямщикова. Каталог. М.: Советский художник, 1970. 6/п.
- Иконы Ярославля XIII–XVI веков / Авт.: В. Горшкова, О. Кузнецова, Е. Макарова, Л. Полушкина, А. Федорчук, И. Харламова. М.: Северный паломник, 2002. 224 с.

- Век ради вечного. Каталог выставки отреставрированных шедевров из российских музеев в Центре имени Грабаря. М.: ФГБУК «Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря», 2018. 372 с.
- Силин Е.И., Реформатская Н.А., Мнёва Н.Е. Краткий путеводитель по древнерусской станковой живописи и шитью Новгорода и Пскова [1926] / Публикация подготовлена И.Л. Кызласовой, А.Н. Трифоновой // Новгородский архивный вестник. Новгород: Комитет культуры туризма и архивного дела Новгородской области, 2009. Т. 8. 336 с.
- Круглова Т.В. Церковь и духовенство средневекового Пскова. URL: history.machaon.ru: интернет-журнал «Махаон». 2001. № 15. Май–июнь. URL: http://history.machaon.ru/all/number_13/pervajmo/kruglova_print/index.html (дата обращения: 23.01.2019).
- Лабутина И.К. Историческая топография Пскова в XIV–XV вв. М.: Наука, 2011. 344 с.
- Лифшиц Л.И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII – начало XV века. Становление местной художественной традиции. М.: Северный паломник, 2004. 472 с.
- Макаров Е.Е. Каждение // ПЭ. Т. 29. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. С. 99–102.
- Никитин В.Е., Голубева И.Б. Архитектура собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря. Материалы натурного исследования // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийского эпохи. К 1100-летию Пскова: Сб. ст. [т. 28]. М.: Северный паломник, 2008. С. 37–64.
- Окулич-Казарин Н.Ф. Спутник по древнему Пскову (любителям родной старины). Псков: Издание Псковского археологического общества, 1913. 332 с.
- Охотникова В.И. Повесть о Довмонте: Исследование и тексты. Л.: Наука, 1985. 232 с.
- Охотникова В.И. Псковская агиография XIV–XVII вв.: Исследование и тексты. В 2 т. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. Т. 1. 576 с.
- Покровский А. Древнее псковско-новгородское письменное наследие. Обозрение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих хранилищ. М.: Синодальная типография, 1916. 282 с.
- Псковские летописи. Вып. 1 и 2 / Под ред. А.Н. Насонова. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 148 + 370 с.
- Реформатская М.А. Псковская иконопись XIII – начала XV вв. (к уяснению понятия «местная школа»). Дис. ... канд. искусствовед. М.: Московский университет им. М.В. Ломоносова, 1979. 205 с.
- Русская историческая библиотека, издаваемая Археографическою комиссию. СПб.: Императорская Академия наук, 1880. 682 с.
- Псковская икона XIII–XVI веков / Вступ. ст. М.В. Алпатов и И.С. Родникова, сост. альбома и авт. каталога И.С. Родникова. Л.: Аврора, 1990. 322 с.
- Салько Н.Б. Живопись Древней Руси XI – начала XII века. Мозаики. Фрески. Иконы. Л.: Художник РСФСР, 1982. Табл. 195–198. 310 с.
- Сарабьянов В.Д. «Богоматерь Страстная» из Дмитриевского монастыря в Кашине // ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век / Ред. О.Е. Этингоф. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 311–325.
- Сарабьянов В.Д. Программа монашеских изображений в росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. Сб. ст. [т. 28]. М.: Северный паломник, 2008. С. 65–98. 536 с.
- Святой Николай Мирликийский в произведениях XII–XIX столетий из собрания Русского музея. СПб.: ГРМ, Palace Edition, 2006. 248 с.
- Снетогорский монастырь (библиография и материалы) / Сост. И.Ф. Токмаков. Псков: Издание Псковского археологического общества, 1887. 88 с.
- Соколова И.В. Печати византийских императоров. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2007. 120 с., ил.

Столярова Л.В. Свод записей писцов, художников и переплётчиков древнерусских первоначальных кодексов XI–XIV вв. М.: Наука, 2000. 543 с.

Французова Е.Б. Описания церквей и монастырей Псковской земли в составе писцовых книг 1580-х гг. // Массовые источники истории и культуры России XVI–XX вв.

Материалы XII Всероссийской конференции. Архангельск: Правда Севера, 2002. С. 337–339.

Шалина И.А. Икона «Богоматерь Эфесская», «Полоцкая», «Корсунская», «Торопецкая»? (о древнем архете образа) // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.– сост. А.М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 200–252. 560 с.

Belting H. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium // DOP. 1980/1. Vol. 34/35. P.1–16. XII + 274 p.

Byzantium. Faith and Power (1261–1557) / Ed. by H.C. Evans. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. 658 p.

Kroenig W. Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale // Miscellanea Pro Arte. Festschrift für Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres. Düsseldorf: Verlag L. Schwann, 1965. S. 179–184.

Милькович-Пепек П. Непознат трезор икони. Скопје: Завод за заштита на спомениците на културата на град Скопје, 2001. 160 с.

Popowa O.S. Altrussische Buchmalerei 11. bis Anfang 16. Jahrhundert. Leningrad: Aurora-Kunstverlag, 1984. 128 s.

Sophocleous S. Icons of Cyprus 7th – 20th century. Nicosia: Museum Publications, 1994. 240 p.

Zacos G., Veglery A. Byzantine Lead Seals. In 4 vv. Basel, distributed by J.J. Augustin, Glückstadt, West.-Ger., 1972. Vol. 1. XXXIV and 1965 s.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Древняя икона Богоматери Одигитрии из Снетогорского монастыря и ее место в псковском искусстве

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Шалина Ирина Александровна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Отдела древнерусского искусства ФГБУК «Государственный Русский музей». Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, Российской Федерации, 191186. shalina_irina@mail.ru

Аннотация

Изучение переписных книг Псковской земли позволяет определить происхождение ряда древних икон XIV в., в том числе образов Одигитрии и Вседержителя (Елеазаровского), прославившегося в Пскове как чудотворный (обе из Псковского музея), а также Бориса и Глеба (ГТГ), входивших в убранство собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря (1309), расписанного в 1313 г. При этом монументальная поклонная икона на Одигитрии составляла единый ансамбль с изображениями преподобных в нижнем регистре фресок восточной стены храма, построенного на месте мученической гибели от рук немецких рыцарей первого игумена и братии и задуманного как патронально-поминальный пантеон. Композиция Одигитрии, восходящая к византийской иконографии типа кипрского образа Богоматери Аракиотиссы (1192), на Руси известна лишь по памятникам Пскова и, начиная с XIII в., становится здесь невероятно устойчивой. Уникальные особенности снетогорской иконы, прежде всего фигуры кадящих ангелов по сторонам Богородицы, объясняются поминальной функцией памятника. Художествен-

ные особенности не оставляют сомнений, что образ создавался одновременно с росписью собора 1313 г. его главным мастером, представлявшим ведущую линию искусства Пскова, отражавшую духовные поиски как крайней аскезы, центром которой в эти годы становится Снетогорский монастырь; так и идеалы городской элиты, чьи представители были его основными ктиторами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Византийская и древнерусская живопись рубежа XIII–XIV в., Псков, Снетогорский монастырь, переписные книги монастырского имущества, художественный стиль, иконография Одигитрии.

TITLE

The Old Icon of the Teotocos Hodegitria from Snetogorsky Monastery and its Place in Pskov Art

AUTHOR

Shalina, Irina Aleksandrovna — Ph.D., senior researcher, department of Ancient Russian Art, the State Russian Museum, Inzhenernaya st., 4, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. shalina_irina@mail.ru

ABSTRACT

A study of the cadastre books of the Pskov land allows us to determine the origin of a number of old icons of the 14th century, including images of Hodegetria and the Pantokrator ("Eleazarovsky"), which became famous as miracle-working icons (both from the Pskov Museum), as well as "Boris and Gleb" (Tretyakov Gallery), which was included in the decoration of the Nativity of Holy Virgin Cathedral of the Snetogorsky Monastery (1309), decorated in 1313. At the same time, the monumental worship icon of Hodegetria together with the images of the saints in the lower register of the frescoes on the eastern wall of the church, built on the site where the first prior and monks suffered martyrdom at the hands of German knights, created a single group conceived as a memorial pantheon. The composition of Hodegetria, dating back to Byzantine iconography such as the Cypriot image of Our Lady of Arakiotissa (1192), is known in Russia only from Pskov art and starting from the 13th century it appears here very consistently. The unique features of the Snetogory icon, primarily the figures of angels with incense burners on the sides of the Virgin, are explained by the memorial function of the church. The artistic features leave no doubt that the image was created simultaneously with the frescoes of the church in 1313 by the chief master. He represented the leading line of Pskov art, reflecting the spiritual quest of both the extreme asceticism, of which the Snetogorsky monastery became the center in those years, and also the ideals of the urban elite, whose representatives were its main customers and donators.

KEYWORDS

Byzantine and Russian icon painting of the end of 13th – beginning of the 14th century, Pskov, Snetogorsky monastery, census books of the monastery property, artistic style, iconography of the Hodegitria.

REFERENCES

- VII vystavka proizvedenii izobrazitel'nogo iskusstva, restavrirovannykh v Gosudarstvennom khudozhestvennom nauchno-restavratsionnom tsentre imeni akademika I.E. Grabaria (VII Exhibition of Works of Fine Art restored in the Grabar Art Conservation Center). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1975, 244 p. (in Russian).
- Alpatov M.V., Rodnikova I.S. *Pskovskaia ikona XIII–XVI vekov* (Pskov Icon of the 13th–16th centuries). Leningrad, Avrora Publ., 1990, 322 p. (in Russian).
- Belting H. *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*. Dumbarton Oaks Papers. 1980–1981, vol. 34/35, pp. 1–16.
- Evans H.C. (ed.) *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. New York, The Metropolitan Museum of Art Publ., 2004, 658 p.
- Gippius A.A., Mikheev S.M. On the preparation of the Graffiti Codex of Novgorod Sophia Cathedral. *Pis'mennost', literatura, fol'klor slavianskikh narodov. Istoryia slavistiki. XV Mezdunarodnyi s'ezd slavistov* (Minsk, 20–27 avgusta 2013 g.). Doklady rossiiskoi delegatsii (Writing, Literature, Folklore of the Slavic peoples. History of Slavic Studies. 15 International Congress of Slavists. Minsk, August 20–27, 2013. Reports of the Russian delegation). Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2013, pp. 152–179 (in Russian).
- Gorshkova V., Kuznetsova O., Makarova E., Polushkina L., Fedorchuk A., Kharlamova I. *Ikony Yaroslavia XIII–XVI vekov* (Icons of Yaroslavl 13th–16th centuries). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2002, 224 p. (in Russian).
- Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. Katalog sobraniia: Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka* (State Tretyakov Gallery. Collection Catalog: Old Russian Art of the 10th – Early 15th centuries. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 1995, vol. 1, 272 p. (in Russian).
- Iamshchikov S. (ed.) *Zhivopis' Drevnego Pskova. Katalog* (Painting of Old Pskov. Catalogue). Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1970, without p. (in Russian).
- Frantsuzova E.B. Descriptions of Churches and Monasteries of the Pskov Land as Part of Cadasters of the 1580. *Massovye istochniki istorii i kul'tury Rossii XVI–XX vekov. Materialy 12 Vserossiiskoi konferentsii* (Mass Sources of the History and Culture of Russia in 16th–20th centuries. Materials of the 12th All-Russian Conference). Arkhangelsk: Pravda Severa Publ., 2002, pp. 337–339 (in Russian).
- Kroenig W. Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale. *Miscellanea Pro Arte. Festschrift für Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres*. Düsseldorf, Verlag L. Schwann Publ., 1965, pp. 179–184 (in German).
- Kruglova T. *Tserkov'i dukhovenstvo srednevekovogo Pskova* (Church and Clergy of Medieval Pskov). History.machaon.ru: Internet-journal Makaon, №15, May-June 2001. Available at: http://history.machaon.ru/all/number_13/pervajmo/kruglova_print/index.html (accessed 23 January 2019) (in Russian).
- Labutina I.K. *Istoricheskaiia topografiia Pskova v XIV–XV vv.* (Historical Topography of Pskov in the 14th–15th centuries). Moscow, Nauka Publ., 2011, 344 p. (in Russian).
- Lifshits L.I. *Ocherki istorii zhivopisi drevnego Pskova. Seredina XIII – nachalo XV veka. Stanovlenie mestnoi khudozhestvennoi traditsii* (Essays on the History of Painting of Old Pskov. The Middle of the 13th – the Beginning of the 15th century. The Formation of a Local Artistic Tradition. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2004, 472 p. (esp.) pp. 29, 30, 34, 40, 61, 146–147, 163–184. 266, 272, 429–430. Il. on the pp. 166, 174–175. Tabl. 11, 14, 19. (in Russian).
- Miljković-Pepak P. *Nepoznat trezor ikoni* (An Unknown Treasury of Icons). Skopje: Zavod za zashtita na spomenitsite na kultura na grad Skopje Publ., 2001. 160 p. (in Slovak).
- Nasonov A.N. (ed.). *Pskovskii letopisi* (Pskov Annals), 2 vol. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk Soiuza sovetskikh sotsialisticheskikh respublik Publ., 1955, 148 + 370 p. (in Russian).
- Nikitin V.E., Golubeva I.B. The Architecture of the Nativity of Holy Virgin Cathedral of the Snetogorsky Monastery. Materials of Field Research. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiiiskoi epokhi. K 1100-letiiu Pskova* (Old Russian Art. The Art Life of Pskov and the Art of the Late Byzantine Era. To the 1100th anniversary of Pskov), [vol. 28]. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008, pp. 37–64 (in Russian).
- Okulich-Kazarin N.F. *Sputnik po drevnemu Pskovu (liubiteliam rodnoi stariny)* (A Companion to Old Pskov: for Lovers of Local Antiquities). Pskov, Izdanie Pskovskogo Arkheologicheskogo Obshchestva Publ., 1913, 332 p. (in Russian).
- Okhotnikova V.I. *Povest' o Dovmonte: Issledovanie i teksty* (The Tale of Dovmont: Research and Texts). Leningrad, Nauka Publ., 1985, 232 p. (in Russian).
- Okhotnikova V.I. *Pskovskaia agiografija XIV–XVII vv.: Issledovanie i teksty* (Pskov Hagiography of the 14th–17th centuries: Research and Texts), 2 vol. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2007, vol. 1, 576 p. (in Russian).
- Pokrovskii A. *Drevnee pskovsko-novgorodskoe pis'mennoe nasledie. Obozrenie pergamenyykh rukopisei Tipografskoi i Patriarshei bibliotek v sviazi s voprosom o vremenii obrazovaniia etikh khranilishch* (Old Pskov-Novgorod Written Heritage. Review of Parchment Manuscripts of the Printing and Patriarchal Libraries in Connection with the Issue of the Dating of Formation of these Repositories). Moscow, Sinodal'naia Tipografia Publ., 1916, 282 p. (in Russian).
- Popowa O.S. *Altrussische Buchmalerei 11. bis Anfang 16. Jahrhundert*. Leningrad: Aurora-Kunstverlag Publ., 1984, 128 p. (in German).
- Reformatskaia M.A. *Pskovskaia ikonopis' XIII – nachala XV vv. (k uiasneniiu poniatiiia «mestnaia shkola»)*. Diss. kand. iskusstvovedeniia (Pskov Icon Painting of the 13th – beginning of the 15th centuries (Understanding the Concept of "Local School")). PhD Dissertation... Art History). Moscow, Moskovskii universitet imeni. M.V. Lomonosova Publ., 1979, 205 p. (in Russian).
- Russkaia istoricheskaiia biblioteka, izdavaemaia Arkheograficheskou komissieiu (Russian Historical Library, published by the Archaeographic Commission), vol. 6. Saint Petersburg, Imperatorskaia Akademia Nauk Publ., 1880, 682 p. (in Russian).
- Sal'ko N.B. *Zhivopis' Drevnei Rusi XI – nachala XII veka. Mozaiki. Freski. Ikony* (Painting of Old Russia of the 11th – Beginning of the 12th century. Mosaics. Frescoes. Icons.). Leningrad, Khudozhnik Rossiiskoi Sotsialisticheskoi Federativnoi Sovetskoi Respubliki Publ., 1982, 310 p. (in Russian).
- Sarab'ianov V. D. "The Mother of God of the Passion" from the Dmitrievsky Monastery in Kashin. *Drevnerusskoe iskusstvo: Rus'. Vizantiia. Balkany. XIII vek* (Old Russian Art: Rus. Byzantium. Balkans. 13th century). Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1997, pp. 311–325 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. The Program of Monastic Images in the Murals of the Nativity of Holy Virgin Cathedral of the Snetogorsky Monastery. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiiiskoi epokhi. K 1100-letiiu Pskova. Sb. statei* (Old Russian Art. The Art Life of Pskov and the Art of the late Byzantine Era. To the 1100th anniversary of Pskov [vol. 28]). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008, pp. 65–98 (in Russian).
- Shalina I.A. Icon of the Mother of God of Ephesus, of Polotsk, of Korsun, of Toropets? (about the Old Archetype of the Image). *Chudotvornaia ikona v Vizantii i Drevnei Rusi* (The Miraculous Icon in Byzantium and Old Russia). Moscow, Martis Publ., 1996, pp. 200–252 (in Russian).
- Shalina I.A. Localization of the Burials of Russian Miracle Workers in Monastery Churches and their Symbolic Meaning. *Seminarium Bulkiniianum. II. K 70-letiiu so dnia rozhdeniya Valentina Aleksandrovicha Bulkina (Seminarium Bulkiniianum. II. On the occasion of the 70th birthday of Valentin Aleksandrovich Bulkin)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 2007, pp. 167–202 (in Russian).
- Silin E.I., Reformatskaia N.A., Mneva N.E. Short Guide to Old Russian Easel Painting and Embroidery of Novgorod and Pskov [1926]. Publ. by E.L. Kyzlasova and A.N. Trifonova (ed.). *Novgorodskii arkhivnyi vestnik* (Archival Reports of Novgorod). Novgorod: Komitet kul'tury turizma i arkhivnogo dela Novgorodskoi oblasti Publ., 2009, vol. 8, 336 p. (in Russian).

- Sokolova I.V. *Pechati vizantiiskikh imperatorov (Seals of Byzantine Emperors)*. Saint Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2007, 120 p. (in Russian).
- Solov'eva I.D. (ed.) *Sviatoi Nikolai Mirlikiiskii v proizvedeniakh XII–XIX stoletii iz sobranii Russkogo muzeia (St. Nicholas of Myra in Works of the 12th–19th centuries from the Collection of the Russian Museum)*. Saint Petersburg, State Russian Museum, Palace Edition Publ., 2006, 248 p. (in Russian).
- Sophocleous S. *Icons of Cyprus 7th – 20th century*. Nicosia, Museum Publ., 1994, 240 p.
- Stoliarova L.V. *Svod zapisei pistsov, khudozhnikov i perepetchikov drevnerusskikh pergamennykh kodeksov XI–XIV vv. (The Complex of Records of Scribes, Artists and Bookbinders of Old Russian Parchment Codes 11th –14th centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 2000, 543 p. (in Russian).
- Tokmakov I.F. (ed.) *Snetogorskii monastyr' (bibliografia i materialy) (Snetogorsky monastery (Bibliography and Materials))*. Pskov, Izdanie Pskovskogo Arkheologicheskogo Obshchestva Publ., 1887, 88 p. (in Russian).
- Vasil'eva O.A. *Ikony Pskova, 2 vol. (Icons of Pskov)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2012, vol. 1, 488 p. (in Russian).
- Vek radi vechnogo. Katalog vystavki otrestavrirovannykh shedevrov iz rossiiskikh muzeev v Tsentre imeni Grabaria (Century for the Eternal. Exhibition Catalog of Restored Masterpieces from Russian Museums at the Grabar Center)*. Moscow, Vserossiiskii khudozhestvennyi nauchno-restavratsionnyi tsentr imeni akademika I.E. Grabaria Publ., 2018, 372 p. (in Russian).
- Zacos G., Veglery A. *Byzantine Lead Seals. In 4 vol.* Basel, distributed by J.J. Augustin, Glückstadt, West.-Ger. Publ., 1972, vol. 1, XXXIV and 1965 p.

Е.В. Гладышева

Икона святителя Николая с избранными святыми на полях конца XII – начала XIII века из собрания ГТГ: особенности иконографической программы

© 2019

УДК 27·526.62
ББК 85.14

Поступила в редакцию 14.10.2019

Новгородская икона святителя Николая с избранными святыми на полях, почти столетие назад ставшая частью собрания Третьяковской галереи [ГТГ, 1995. Т. I. Кат. 9. С. 54–58], более чем широко известна^[ил. 1]. Начиная с 1926 г., когда, после взятия из Новодевичьего монастыря «для принятия мер охраны и раскрытия древней живописи»¹, эта уже отреставрированная икона конца XII – начала XIII в. была показана на знаменитой выставке в ГИМ, не было ни одного крупного отечественного искусствоведа – медиевиста, который не высказался о ее стиле или иконографии. Новое обращение к изучению памятника в 2017 г. было связано с подготовкой к переизданию 1-го тома Академического каталога древнерусского искусства в коллекции ГТГ в расширенном формате каталога-резоне. Тогда были проведены комплексное технико-технологическое обследование иконы (С.В. Свердлова, Д.С. Першин), палеографическая экспертиза надписей (А.А. Турилов) и другие исследования, позволившие в том числе несколько иначе, чем раньше, взглянуть на неординарную иконографическую программу произведения².

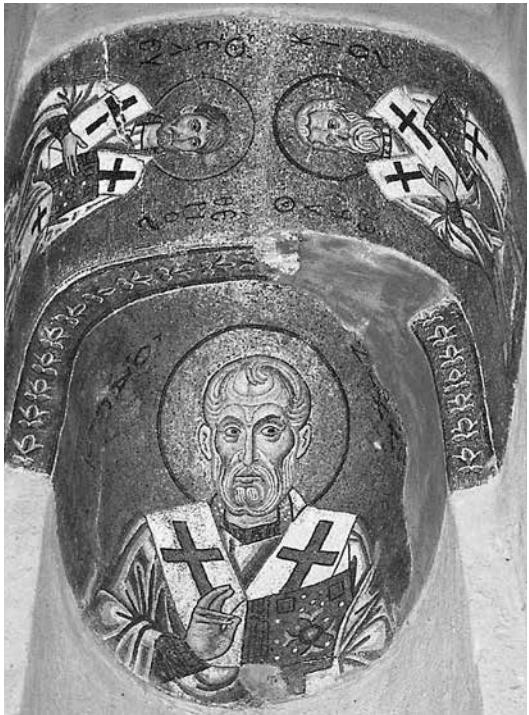
Несмотря на то что изображение в среднике принадлежит к одному из самых популярных типов иконографии святителя Николая в искусстве

1 Акт Комиссии по приемке церковного имущества Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного Комиссариата Просвещения от 10.06.1919 // ОР ГТГ. Ф. 67. Ед. хр. 111. Л. 2.

2 Эта статья представляет собой сильно сокращенный и переработанный вариант еще не опубликованного описания иконы для каталога ГТГ (раздел «Иконография»).



1



2



3

ил. 1 Свт. Николай с избранными святыми на полях. Икона. Новгород. Конец XII – начало XIII в. ГТГ

fig.1 St. Nicholas with selected saints on the margins. Icon. Novgorod. Late 12th – early 13th century. State Tretyakov Gallery

ил. 2 Свт. Николай Мирликийский, сщмч. Елевферий Иллирийский, свт. Аверкий Иерапольский. Мозаики южной апсиды кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни. Около 1100

fig.2 St. Nicholas of Myra, Holy Martyr Eleutherius of Illyria, St. Averky of Hierapolis. Mosaics of the southern apse of the Assumption of Our Lady catholicon in Daphni monastery. Ca. 1100

ил. 3 Свт. Николай с избранными святыми на полях. Икона. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Конец X – начало XI в.

fig.3 St. Nicholas with selected saints on the margins. Icon. Monastery of St. Catherine in the Sinai. Late 10th – early 11th century

византийского круга с конца X – начала XI в., несколько особенностей придают ему яркую индивидуальность. Одна из них – жест благословляющей десницы святого, пальцы которой в именословном перстосложении почти касаются застежки на обрезе крупного напрестольного Евангелия. Примечательно, что в процессе работы художник изменил положение руки: в подготовительном рисунке композиции она находилась левее³, что свидетельствует об осознанной интерпретации этого жеста. Кажется, что святитель благословляет именно Евангелие, символизирующую спасительное для человечества учение Христа, и, словно проповедуя, выдвигает книгу на первый план, навстречу предстоящим.

Значение Евангелия подчеркнуто и другими деталями композиции, встречающимися в живописи византийского мира значительно чаще. Святой держит книгу строго фронтально, так, что она уподобляется Евангелию на церковном престоле не только размером и окладом, но и положением. В то же время, кодекс оказывается частично скрытым внутри крупных складок фелони у пояса и тесно прижатым к груди левой рукой святителя, покрытой одеждами. При этом неполный крест на перекинутом через руку омофоре – наиболее важной по смыслу части епископских облачений – словно поддерживает по-перечной перекладиной Евангелие и зрительно сливаются с ним в одно целое. Столь очевидное единство с Христом и Его учением, декларируемое в образе святого Николая, вызывает ассоциации с особенностями начального этапа почитания святителя в Древней Руси. Так, в Кондакаре при новгородском списке Студийского устава конца XI – начала XII в. архиепископ Мирликийский чествуется как идеальный пастырь и учитель, исполнивший евангельскую заповедь Господа апостолам на Тайной вечере положить «душу свою за люди своя» [Типографский Устав, 2006. Л. 42–43, с. 109–111].

Самая точная аналогия отмеченным чертам иконографии этого образа в искусстве средневизантийского периода – мозаика в конхе дьяконника кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни близ Афин, выполненная около 1100 г. константинопольскими мастерами [ил. 2]. Несмотря на различия пропорций фигур, цвета одежд и некоторых деталей, принципиальное сходство произведений очевидно. Существенно, что мозаичное изображение святителя Николая выделено не только положением на почетном месте, но и тем, что оно фланкировано по сторонам фигурами двух других святителей на склонах восточной арки – священномученика Елевферия Иллирийского и епископа Иерапольского Аверкия, почитавшегося равноапостольным [Lazarides, 1992. P. 27, Pl. 37]. Вполне вероятно, что мозаика восходила к одному из константинопольских образов Мирликийского чудотворца, возможно, чтимых. О существовании в столице Византии в конце XI в. нескольких икон святого, считавшихся чудотворными,

³ Об этом, в частности, шла речь в докладе С.В. Свердловой и Д.С. Першина «Икона „Святитель Николай с избранными святыми“ конца XII – начала XIII в. из ГТГ. Особенности техники и технологии», прочитанном 20.06.2017 в ГИИ на круглом столе памяти В.Д. Сарабянова «Проблемы изучения древнерусского и византийского искусства».

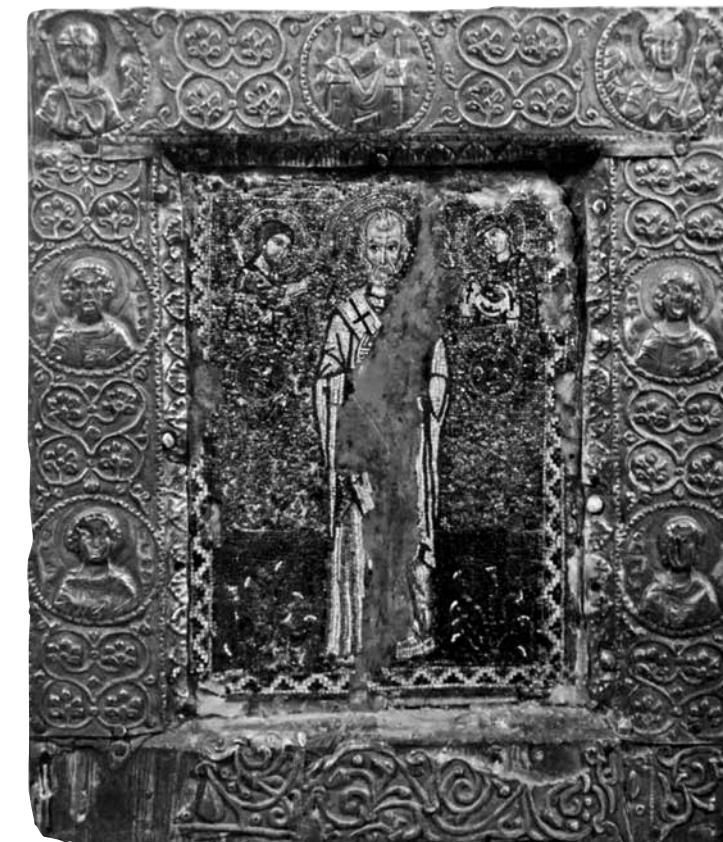
известно из письменных источников [Баччи, 2010. С. 302, примеч. 21]. Нельзя исключить и то, что какая-то из реплик этого образа, попавшая в Новгород при князе Мстиславе Владимировиче, основателе Николо-Дворищенского собора (1113), который, по-видимому, стремился утвердить почитание святителя Николая на местной почве [Гладышева, Суховерков, 2016. С. 77], могла послужить протографом для иконы из Новодевичьего монастыря. Во всяком случае, все остальные ранние изображения святителя представляют собой лишь частичные иконографические аналогии иконе из ГТГ.

На полях иконы помещены избранные святые по сторонам от Этимасии — Престола, уготованного для Страшного суда. Осмысление этого емкого образа конкретизируют детали иконографии — напрестольное Евангелие на подушке, покрытой пеленой, и гвозди на подножии. Основная эсхатологическая тема Этимасии в данном случае дополнена зримыми свидетельствами об Искупительной жертве Христа, а также — о той совершающейся в ее воспоминание на литургии евхаристической жертве, которая приносится на алтарном престоле и знаменует единство Церкви в теле Христовом. Очень похожие, но не аналогичные по иконографии образы Престола Уготованного (в частности, без изображения гвоздей — орудий Страстей) помещены в центре верхнего поля более поздних новгородских икон «Спас на престоле с избранными святыми» второй половины XIII в. [ГТГ, 1995. Т. I. Кат. 18. С. 74–76] и «Святитель Николай Чудотворец с избранными святыми», написанной мастером Алексеем Петровым в 1294 г. для церкви Николы на Липне [НГОМЗ; Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 4. С. 100–113].

Один из оттенков смысла сопоставления изображения святителя Николая в среднике с Этимасией на верхнем поле — напоминание о его почитании заступником христиан на Страшном суде, имеющим власть вымолить прощение грешников, и, соответственно, об идеях спасения, воскресения из мертвых и грядущего единения праведных с Богом. Другой важный акцент восприятия таких композиций связан с темами Церкви и евхаристической жертвы. А именно — с прославлением Мирликийского архиепископа великим священником, который «престолу Божию предстояй присно», «столпом и утверждением Церкви», равным по достоинству апостолам, ее устроителям⁴. Этот смысловой акцент и подчеркивают жест руки святого, вплотную приближенной к Евангелию, и его полуфигура, уподобленная алтарному престолу.

Традиция помещать вокруг образа в среднике фигуры избранных святых на полях восходит к византийскому искусству X–XI вв., и имеет множество вариантов. При этом изображения Этимасии были наиболее характерны для икон Христа или Распятия, а по сторонам от Престола Уготованного располагались поклоняющиеся ангелы. По наблюдениям исследователей, именно Мирликийский чудотворец стал первым из святых, которого начали изображать в окружении других чтимых подвижников, причем иногда, как на синайской

⁴ Цит. по: [Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember, 1996. S. 306, 308, 318, 404].



ил.4 Свт. Николай. Мозаичная икона с серебряным окладом на полях, с изображением избранных святых. Конец XI в. Монастырь Св. Иоанна Богослова на о. Патмос

fig.4 St. Nicholas. Mosaic icon with a silver cover on the margins, depicting selected saints. Late 11th century. Monastery of St. John the Theologian on Patmos

иконе конца X — начала XI в. — на одной вертикальной оси с образом Христа на верхнем поле [Ševčenko, 2006. Р. 61; San Nicola, 2006. Cat. II.6. Р. 196, 207–208] [ил.3].

Самый ранний и достаточно редкий пример соотнесения фигуры святителя Николая в среднике с Этимасией в центре избранных святых на полях в искусстве византийского круга — мозаичная икона позднего XI в. в близком по времени создания серебряном окладе из монастыря Св. Иоанна Богослова на острове Патмос [Patmos, 1988. Pl. 1. Р. 129] [ил.4]. Сам святитель представлен в полный рост, а на верхнем и боковых полях оклада находятся медальоны с изображениями Престола Уготованного, полуфигур фланкирующих его архангелов и четырех воинов-мучеников. Очевидно, иконы, подобные синайской конца X — начала XI в. и этой, дали начальный импульс для формирования иконографии более поздних русских произведений такого типа.

Состав и порядок расположения палеосных святых на иконе из Новодевичьего монастыря не находят аналогий ни в византийских, ни в древнерусских



ил.5 Свт. Николай с избранными святыми на полях. Фрагмент иконы. Верхняя часть Новгород. Конец XII – начало XIII в. ГТГ

fig.5 St. Nicholas with selected saints on the margins. Fragment of the icon
Top part. Novgorod. Late 12th – early 13th century. State Tretyakov Gallery

памятниках. В нарушение византийской традиции, по сторонам от Этимасии здесь помещены не ангелы, а полуфигуры двух врачей-бессеребреников Козмы и Дамиана, которые хотя и занимали высшее место в иерархии читых христианских целителей, но никогда не изображались на столь почетном месте. Вслед за ними на боковых полях помещены святые князья Борис и Глеб, а затем – пара мучеников Флора и Лавра^[ил. 5], также почитавшихся целителями, что было особенно характерно для Новгорода XII–XIII вв. [Сарабьянов, 2004. С.680–683]. Наконец, в нижней части полей представлены мученицы Евдокия и Евфимия, Параскева (?) и Фотиния.

Сочетание образа святителя Николая со святыми целителями известно не только на публикуемой иконе, но и в целом ряде других новгородских произведений. Как показала Т.Ю. Царевская, столь устойчивое соединение изображений отражало связь культов святителя и святых врачей в Новгороде, которая имела общевизантийские истоки [Царевская, 2011. С. 26–41]. В ее основе – близость почитания архиепископа Мирликийского, прославившегося многочисленными чудесами исцелений, как при жизниенных, так и посмертных, и врачей-

бессеребреников. Агиография и гимнографические тексты свидетельствуют о том, что и тот и другие считались скрытыми помощниками, отзывающимися на обращенные к ним молитвы о здравии души и тела. Именно так – «исцелению дателя чудотворцами», ходатаями перед Господом о спасении душ верных, способными «подать» им «крепость душевного сздравие» и «телес», чествуются Козма и Дамиан в древнейших списках новгородских богослужебных Миней⁵. В текстах, посвященных Флору и Лавру, особый акцент сделан на их даре исцелять тех, кто осквернил «срамно своя сердца» и «обилует лютыми прегрешениями», чтобы дать им время на покаяние [Типографский Устав, 2006. Т. II. Л. 77, 77 об. С.179–180]. В этих текстах подчеркивается и то, что Козма с Дамианом и Флор с Лавром были святыми «двоицами» – братьями по плоти, «единомысленными» и «нераздельными» духом, благодаря чему действенность их заступничества возрастала и более отчетливо прослеживалась связь с источником всех благодеяний – Христом.

Дополнительным импульсом для сближения образов святых в новгородском искусстве стало установление на Руси в 1092 г. церковного праздника «Николы Вешнего» в честь перенесения мощей святителя из Мир Ликийских в город Бари. В составленных в тот период похвальных Словах, Памяти на перенесение и отдельной службе прославляется цельноносное миро от нетленного тела чудотворца, а также – сама святая рака с его мощами, поставленная под престолом Барийского храма: «ото раки ныне мироточиши, да вся прославляющи чудесы своими» [Черкасова, 2010. С.239]. Уникальное в иконописи расположение двух пар святых «двоиц» целителей на полях, поблизости от Престола Уготованного, созвучное известной в Новгороде XII века традиции помещать фигуры этих святых в алтарной части росписей церквей, по-видимому, имело прежде всего литургический смысл и должно было напомнить предстоящим иконе, что причащение, согласно евхаристической молитве, совершается «во исцеление души и тела»⁶. На иконе святые Козма и Дамиан изображены с целительскими ковчегами, которые держат в покровенных руках как величайшие святыни. Указующий жест Козмы в сторону ковчежца и одновременно – Этимасии с Евангелием, как и жест Дамиана, благословляющего свой ковчежец, воспринимаются как дидактические. Святые врачи наглядно демонстрируют предстоящим иконе путь к спасению – исцеление от страстей, покаяние и единение с Христом в таинстве Евхаристии.

Расположение раки с нетленным телом святителя Николая в алтаре храма в Бари уподобляло его служение мученическим подвигам в подражание Искупительной жертве Христа, а его мощи – частичкам мощей мучеников, по традиции помещавшихся в основании алтарных престолов, о которой напоминал

5 Цит по: Минея на ноябрь XII в. из Сковородского монастыря в Новгороде // РГАДА. Ф. 381. Ед. хр. 92. Л. 1, 2, 6 об.

6 Эта интерпретация семантики образов целителей в алтарной части храмов, особенно – новгородских, была предложена В.Д. Сарабьяновым [Сарабьянов, 2004. С.752] и развита другими исследователями [Царевская, 2011. С.38–39].

чин освящения каждой церкви [Шалина, 1997. С.360]. На иконе святые Флор и Лавр представлены на символически значимом месте, на уровне плеч святителя, в мученических одеждах, с крестами в руках по центру груди. Очевидно, деяния мучеников, известные из Житий – строительство христианского храма, сопровождавшееся чудесами, врачевание недугов и добровольное принятие страданий за веру – вызывали ассоциации с аналогичными деяниями Мирликийского чудотворца⁷. Не менее существенным был параллелизм ключевых образов в богослужебных текстах, в которых вспоминались раки святых с целительными мощами. Русские Прологи сообщали о чудесном явлении и перенесении при императоре Константине нетленных останков Флора и Лавра в Константинополь, а русские паломники описывали местонахождение святынь, как это сделал, например, будущий новгородский архиепископ Антоний засвидетельствовавший около 1200 г., что здесь, во Флоровском монастыре, «святии Флор и Лавер в теле лежат» [Путешествие, 1872. С.137].

На самом почетном месте боковых полей иконы – вверху, на уровне головы святителя Николая, изображены первые канонизированные русские святые, благоверные князья Борис и Глеб в княжеских плащах-корзнах и шапках, с крестами и мечами в руках. Ранние новгородские богослужебные тексты свидетельствуют о том, что они, как и расположенные рядом пары святых врачей, почтались святой двоицей. За праведность и добровольное принятие страданий Борис и Глеб получили от Господа дар исцелять страдания и недуги, быть заступниками верных и избавлять от «поганых штания», благодаря чему стали «стеной и утверждением» русскому роду⁸. Отдельная тема гимнографии – прославление их раки с чудотворными мощами, стоящей в Борисоглебском соборе в Вышгороде, у которой все приходящие с верой получают исцеления, поскольку эти святые «божественная врача еста» [Типографский Устав, 2006. Т. II. Л. 73. С 171].

По мнению Э.С. Смирновой, особое место Бориса и Глеба на иконе из Новодевичьего монастыря объясняется сближением их образов со святителем Николаем в письменности XI–XII вв., в начальный период формирования состава и иерархии русских святых [Смирнова, 2010. С. 368–369]. Автор приводит несколько ранних житийных текстов, в которых в описаниях посмертных чудес благоверных князей упоминается святитель, а в повествовании об одном из его «русских чудес» – Борис и Глеб. Не менее важны для устойчивого соединения изображений трех святых в древнерусском искусстве были близость дней чествования перенесения мощей святых князей (2 мая) и Мирликийского



ил. 6 Свт. Николай с избранными святыми на полях. Фрагмент иконы. Нижняя часть Новгород. Конец XII – начало XIII в. ГТГ

fig. 6 St. Nicholas with selected saints on the margins. Fragment of the icon. Bottom part. Novgorod. Late 12th – early 13th century. State Tretyakov Gallery

чудотворца (9 мая), как и сосредоточение связанных с их почитанием святынь в Вышгороде, где находились рака с мощами Бориса и Глеба, их первые иконы и образы святителя Николая [Смирнова, 2010. С. 369]. По остроумному наблюдению Л.И. Лифшица⁹, о соотношении культов этих святых в Новгороде XII в., нашедшем отражение и на иконе, свидетельствовал своеобразный «диалог» через Волхов двух храмов. Великокняжеский Николо-Дворищенский собор (1113) на Ярославовом дворище находился почти напротив не менее крупной каменной церкви Бориса и Глеба (1167–1173) в Детинце, стоявшей чуть севернее сохранившейся церкви Андрея Стратилата.

Еще одна яркая особенность программы иконы из Новодевичьего монастыря – фигуры четырех святых жен¹⁰ в нижней зоне полей [ил. 6], не характерные для византийских памятников. Между тем в новгородском искусстве XI–XIII столетий изображения аналогичных групп мучениц известны, например – на окладе иконы «Петр и Павел» второй половины XI в. из Софийского собора [НГОМЗ; Декоративно-прикладное искусство, 1996. Кат. 56. С. 234–242] и на нижнем поле иконы «Богоматерь Умиление» из Белозерска второй четверти

7 «Иное Житие» святителя Николая повествует о его роли в создании храма Святого Сиона и о чудесах во время строительства [Крутова, 1997. С. 96–99]. Тема страстей святителя, «мученика убо изволением и без крови венечника», связанная с упоминанием в житийных текстах его страданий во время гонений Диоклетиана и Максимилиана, активно звучит в первой русской службе на Перенесение мощей [Черкасова, 2010. С. 240].

8 Минея на ноябрь конца XI – начала XII в. из Сковородского монастыря в Новгороде // РГАДА. Ф. 381. Ед. хр. 92. Л. 29, 30об., 31.

9 Высказано автору в устной форме, за что приношу благодарность.

10 Идентификация большинства святых жен осуществлена по первоначальным надписям. Имена двух мучениц, Евдокии и Фотинии, хорошо сохранились. Благодаря А.А. Турилову, которому крайне признательна за консультации, удалось верно реконструировать надпись с именем святой Евфимии (ранее предполагалось, что это мученица Домна). Отождествление полуфигуры мученицы в красных одеждах на нижнем поле с Параскевой опирается на иконографические признаки.

XIII в. [ГРМ; Сарабьянов, Смирнова, 2007. Ил. 212]. Целая галерея святых жен располагалась в росписях церкви Спаса на Нередице 1199 г.: они представлены в конхе апсиды, во главе со святыми князьями Борисом и Глебом перед Богоматерью Воплощение, и на стенах дьяконника [Пивоварова, 2002. С. 26–27, 62, 65–69]. По наблюдениям Н. В. Пивоваровой, некоторые из образов этих жен были связаны с темой грядущего воскресения мертвых, другие — с темами евхаристической жертвы и прославления чистоты девства. Примечательно, что среди них находились мученицы Евдокия и Евфимия, изображенные и на иконе из ГТГ.

Фигуры четырех мучениц, соотнесенные на иконе с самим «телом» святителя Николая, с его благословляющей десницей и Евангелием, дополнительно акцентировали эклесиологический смысл идейной программы в целом, еще раз напоминая и о традиции полагать частицы мощей мучеников под алтарный престол, и о расположении раки святителя в базилике в Бари. Все святые жены показаны в идентичных молитвенных позах, как основание Церкви Христовой, с крестом в правой руке по центру груди.

Изображения чтиемых за великие чудеса мучениц, особенно — Евдокии и Евфимии, выявляли дополнительные оттенки в восприятии образа Мирликийского чудотворца. Судя по житийным текстам, преподобномученица Евдокия, раскаявшаяся блудница, была настоятельницей женской обители в Гелиополе и прославилась прижизненными чудесами воскрешения мертвых. Именно эти чудеса вспоминались в первую очередь в русских списках богослужебных Миней, в которых святая чествовалась как «недуги умерщвляющие» и «мертвые оживляющие»¹¹.

Великомученица Евфимия Всехвальная, пострадавшая в Халкидоне при императоре Диоклетиане, почиталась более всего за посмертные чудеса. Согласно письменным источникам, лежащие в раке моши святой свидетельствовали о пережитых ею муках, источая целительную кровь в таком изобилии, что ее собирали в сосуды и раздавали верным. Особое значение придавалось чуду на IV Вселенском соборе в Халкидоне, проходившем в базилике мученицы в 451 г., когда сама Евфимия утвердила православное исповедание веры, выбрав из двух свитков, помещенных в раку, тот, на котором было написано истинное учение [Творогов, 2008. С. 53, с указ. лит.]. Об этом и других, недавних, чудесах святой вспоминал Антоний Новгородский, поклонявшийся ее мощам во время паломничества в Константинополь: «святии бо отцы тою Еуфимию препреща еретиков» [Путешествие, 1872. С. 134]. В древнейших текстах службы образ великомуученицы непосредственно связывался с темой грядущего воскресения, а «приснотекущая» от ее мощей кровь сопоставлялась с благоуханным миром, пролитым в сердца верных в доказательство будущего блаженства праведных в Царствии Небесном¹².

11 Цит. по: Минея на март XIII в. // РГАДА. Ф. 381. Ед. хр. 106. Л. 3 об.

12 Стихирарь минейный на сентябрь–февраль, нотированный, XII в. // РГАДА. Ф. 381. Ед. хр. 152. Л. 4–6 об.

Без сомнения, фигуры этих двух святых жен вызывали в памяти аналогичные чудеса воскрешения мертвых и мироточения мощей Мирликийского чудотворца, а также — его легендарное противостояние арианской ереси на I Вселенском соборе в Никее в 325 г. Изображение левой святой на нижнем поле, надпись с именем которой утрачена, благодаря ярко-красному мафорию, характерному для иконографии мученицы Параксевы, традиционно идентифицировалось именно с ней. Очевидно, она представлена на иконе в напоминание об Искупительной жертве Христа и литургической жертве, поскольку ее имя ассоциировалось со Страстной Пятницей, днем Распятия.

Справа от образа Параксевы располагается полуфигура мученицы Фотинии, практически неизвестной в русской агиографии [Творогов, 2008. С. 126]. Между тем устойчивое упоминание имени Фотины Самарянини в месяцесловах новгородских Евангелий XI–XIII веков [Лосева, 2001. С. 296], позволяет предположить, что имелась в виду именно она. Едва ли не главная тема посвященных ее подвигам житийных текстов — доказательство, что мученица Фотина была той самой самарянкой, чья беседа с Христом у колодца Иаковлева описана в Евангелии от Иоанна (Ин. 4:5–30)¹³. Иисус говорит ей о «воде живой», которую Он даст людям для приобщения к вечной жизни, и свидетельствует о Себе как о пришедшем Мессии. Согласно житиям, святая последовала за Христом и «сопричислилась» лицу апостолов: она стала очевидцем Распятия и погребения, явления ангела у гробницы и самого воскресшего Господа, после чего вышла на проповедь Евангелия вместе с апостолом Петром. Во время мученичества Фотина исцелялась с помощью Христа и исцеляла других, за что почтала врачевательницей души и тела [Мученичество, 1914. С. 96].

Вероятно, по замыслу составителей этой уникальной ученой богословской программы, образ мученицы Фотины должен был дополнительно усилить символическую связь всего собора святых целителей, прославившихся чудесами, с самим Христом и с первоапостольскими временами, когда утверждалась христианская Церковь, которая теперь процветает на Руси и имеет своих, русских чудотворцев — благоверных князей Бориса и Глеба. И совсем не случайно, что полуфигура святой Самарянини непосредственно соотнесена с изображениями напрестольного Евангелия и руки святителя Николая, покрытой омофором. Мученица словно свидетельствует предстоящим иконе об истинности учения Бога Слово, источника «воды живой», и о приближающемся блаженстве праведных в Царствии Небесном, в том числе — благодаря великим чудесам и постоянному заступничеству за христиан перед престолом Господа архиепископа Мирликийского.

13 См., например: [Мученичество, 1914. С. 74–101].

ЛИТЕРАТУРА

- Баччи М. Иконография святителя Николая. Итоги и перспективы изучения // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире / Сост. и общ. ред. А.В. Бугаевского. М.: Скиния, 2010. С. 296–317.
- Гладышева Е.В., Суховерков Д.Н. Богоматерь Владимирская / Государственная Третьяковская галерея / История одного шедевра. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2016. 87 с.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания / Государственная Третьяковская галерея. Т. I: Древнерусское искусство X–XV века / Отв. ред. Я.В. Брук. М.: Красная площадь, 1995. 272 с.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV века / Центры художественной культуры средневековой Руси / Ред.-сост. И.А. Стерлигова, отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука, 1996. 513 с.
- Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века / Древнерусская живопись в музеях России. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Новгородская епархия Русской православной церкви. М.: Северный паломник, 2008. 550 с.
- Крутова М.С. Святитель Николай в древнерусской письменности. М.: Мартис, 1997. 223 с.
- Лосева О.В. Русские месяцесловы XI–XIV веков / Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки. М.: Памятники исторической мысли, 2001. 422 с.
- Мученичество святой и славной великомученицы Фотини Самарянки и чад и сестер ее, с нею пострадавших // Сборник Палестинской и сирийской агиологии. Вып. 2 / Изд. В.В. Латышева / Православный палестинский сборник. Т.ХХ. Вып. 3(60). СПб.: Православное палестинское общество, 1914. С. 74–101.
- Пивоварова Н.В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 255 с.
- Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия, с предисловием и примечаниями П. Савваитова. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1872. 107 с.
- Сарабьянов В.Д. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря // Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века / Центры художественной культуры средневековой Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 531–787.
- Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет, 2007. 750 с.
- Смирнова Э.С. Изображения мирликийского чудотворца с избранными святыми. Свообразие русских иконографических вариантов // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире / Сост. и общ. ред. А.В. Бугаевского. М.: Скиния, 2010. С. 366–381.
- Творогов О.В. Переводные жития в русской книжности XI–XV веков. Каталог / Российская Академия наук, Институт Русской литературы (Пушкинский Дом). М.; СПб: Альянс-Архео, 2008. 142 с.
- Типографский Устав. Устав с Кондакарем конца XII – начала XIII века / Под ред. Б.А. Успенского. Т. II. Наборное воспроизведение рукописи / Подготовка текста, со-ставление словоуказателя и текстологический комментарий С.В. Петровой, палеографический комментарий В.С. Гольщенко. М.: Языки славянских культур, 2006. 456 с.
- Царевская Т.Ю. Целительский аспект почитания св. Николая Чудотворца и его проявление в новгородском искусстве XIII в. // Вестник ПСТГУ. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1(4). М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2011. С. 26–41.
- Черкасова С.А. О русской гимнографии праздника на перенесение мощей святителя Николая // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире / Сост. и общ. ред. А.В. Бугаевского. М.: Скиния, 2010. С. 238–251.

- Шалина И.А. Икона «Святой Никола» из Свято-Духова монастыря. Литургический смысл и экклесиология образа // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 356–376
- Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Teil 1: 1. bis 8. Dezember. Herausgegeben von Hans Rothe und E. M. Vereščagin. Opladen: Westdeutscher Verl., 1996. 662 S.
- Lazarides P. The Monastery of Daphni. Brief Illustrated Archaeological Guide. Athens: Editions «Hannibal», 1992. 65 pp.
- Patmos. Treasures of the Monastery / Ed. A. Kominis. Athens: Ekdotike Athenon, 1988. 380 pp.
- San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente / A cura di M. Bacci. Pesaro; Milano: Skira, 2006. 432 p.
- Ševčenko N.P. San Nicola nell'arte bizantina // San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente / A cura di M. Bacci. Pesaro; Milano: Skira, 2006, pp. 61–70.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Икона святителя Николая с избранными святыми на полях конца XII – начала XIII века из собрания ГТГ: особенности иконографической программы

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гладышева Екатерина Васильевна — старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. ekatglad@mail.ru

Аннотация

В статье предложена целостная концепция идейной программы новгородской иконы «Святитель Николай с избранными святыми на полях» конца XII – начала XIII в. из собрания Третьяковской галереи. Несмотря на широкую известность и многократные публикации, икона никогда не изучалась монографически. Это стало возможным в 2017 г. благодаря ее комплексным технико-технологическим и иным исследованиям, предпринятым в Галерее в рамках подготовки к изданию тома Академического каталога, посвященного древнейшим, домонгольским иконам собрания. Пристальное рассмотрение памятника в контексте византийской и древнерусской художественной традиции XI–XIII вв., осмысление его изображений и их соотношения друг с другом в связи с аналогичными по времени житийными и богослужебными текстами приводит к ряду выводов. Вполне вероятно, что полуфигура святителя Николая в среднике восходит к одному из читимых константинопольских образов (ближайшая иконографическая аналогия — мозаика в конхе южной алтарной апсиды кафоликона монастыря в Дафни, около 1100), список с которого мог оказаться в Новгороде при князе Мстиславе Владимировиче и позже тиражироваться. Необычность состава и порядка расположения палеосных святых, как и характер сопоставления изображений в среднике и на полях, указывает на то, что для составителя ученой богословской программы иконы было особенно важным показать целительную, благодатную для христиан силу апостольской Церкви, утвержденной на Руси. Это демонстрируют тонкие смысловые переклички и связи между образом святителя Николая Чудотворца в среднике, образом идеального пастыря, почитавшегося равным апостолам, и собором святых врачей, мучеников и чудотворцев на полях, двое из которых — князья Борис и Глеб — были первыми канонизированными русскими святыми.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Иконография, святитель Николай, избранные святыне, искусство византийского мира, живопись Новгорода, богослужебные тексты, чудеса исцеления.

TITLE

Icon of Saint Nicholas with Selected Saints on the Margins. Late 12th – Early 13th Century,
State Tretyakov Gallery: Iconographic Program

AUTHOR

Gladysheva, Ekaterina Vasil'evna — senior researcher, State Tretyakov Gallery, Lavrushin-sky lane, 10, 119017, Moscow, Russian Federation. ekatglad@mail.ru

ABSTRACT

The article, dedicated to the icon St. Nicholas with Selected Saints on the Margins from the collection of the Tretyakov Gallery, which dates back to late 12th – early 13th cc., offers a comprehensive concept to its theological basis. In spite of its well-known status and numerous publications, so far there has not been a single monographic study on the subject. This study was made possible in 2017 through a wide-ranging technical, technological and other research the Tretyakov gallery undertook while preparing a volume of the Academic Catalog dedicated to the oldest pre-Mongol icons of the collection.

A number of important conclusions have been made from a closer analysis of the icon with regard to the Byzantine and ancient Russian artistic tradition in the 12th–13th cc., as well as its juxtaposition to related theological and liturgical texts of the same period. It is likely that the figure of St. Nicholas has its origins in the revered icon from Constantinople (the closest iconographic analogy is the mosaic found in the conch of the southern altar apse of the Daphni Monastery, c. 1100). A copy of the miracle icon could possibly end up in Novgorod during the reign of Prince Mstislav Vladimirovich and later could have been replicated. Through the unusual choice of saints and their placement, as well as the connections between the images in the center and on the margins, the icon provides a sophisticated program. Through this program the icon's creator sought to show the healing and gracious powers of the Apostolic Church established in Russia and its importance for Christians. It becomes apparent through subtle semantic parallels between St. Nicholas the miracle worker, in the center of the icon, an ideal shepherd held equal to apostles, and the council of sacred doctors, martyrs and miracle workers on the margin (two of them, princes Boris and Gleb, were the first canonized Russian saints).

KEY WORDS

Iconography, Saint Nicholas, selected saints, art of the Byzantine world, Novgorodian painting, liturgical texts, healing miracles.

REFERENCES

- Bacci M. (ed.) *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*. Pesaro; Milano, Skira Publ., 2006. 432 p. (in Italian).
- Bacci M. Iconography of St. Nicholas. The results and prospects of the study. *Dobryi kormchii. Pochitanie sviatitelia Nikolia v khristianskom mire (The Good Helmsman. Veneration of St Nicholas in the Christian World)*. Moscow, Skinia Publ., 2010, pp. 296–317 (in Russian).
- Brus Ia.V. *Gosudarstvennaya Tret'iakovskaya galereia. Katalog sobraniia T. I. Drevnerusskoe iskusstvo X–XV veka (State Tretyakov Gallery. Collection Catalogue. Vol. 1. Old Russian Art of the 10th–15th century)*. Moscow, «Krasnaia ploshchad» Publ., 1995. 272 p. (in Russian).
- Cherkasova S.A. About the Russian Hymnography for the Transfer of the Relics of St. Nicholas. *Dobryi kormchii. Pochitanie sviatitelia Nikolia v khristianskom mire (The Good Helmsman. Veneration of St Nicholas in the Christian World)*. Moscow, Skinia Publ., 2010, pp. 238–251 (in Russian).
- Gladysheva E.V., Nersesian L.V., Preobrazhenskii A.S. (eds.) Novgorod the Great Icons of 11th–Early 16th centuries. *Drevnerusskaya zhivopis' v muzeiakh Rossii. Novgorodskii gosudarstvennyi ob"edinennyi muzei-zapovednik, Novgorodskaya eparkhiia Russkoi pravoslavnoi tserkvi (Medieval Russian Painting in Russian Museums. Novgorod State Museum. Novgorod Eparchy of Russian Orthodox Church)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008. 550 p. (in Russian).
- Gladysheva E.V., Sukhoverkov D.N. *Bogomater' Vladimirskaia (Our Lady of Vladimir)*. Moscow, Gos. Tret'iakovskaya galereia Publ., 2016. 87 p. (in Russian).
- Kominis A. (ed.) *Patmos. Treasures of the Monastery*. Athens: Ekdotike Athenon, 1988. 380 pp.
- Krutova M.S. *Sviatitel' Nikolai v drevnerusskoi pis'mennosti (St. Nicholas in Old Russian Texts)*. Moscow, Martis Publ., 1997. 223 p. (in Russian).
- Latyshev V.V. (ed.) Martyrdom of the Holy and Glorious Great Martyr Fotina Samaryanka and Her Children and Her Sisters, who Suffered with Her. *Pravoslavnyi palestinskii sbornik. T. XX. Vyp. 3 (60). Sbornik Palestinskoi i siriiskoi agiologii. Vyp. 2. (Orthodox Palestinian collection. Vol. 20. No. 3 (60). Collection of Palestinian and Syrian Hagiology. Vol. 2)*. Saint Petersburg, Pravoslavnoe palestinskoe obshchestvo Publ., 1914. Pp. 74–101 (in Russian).
- Lazarides P. *The Monastery of Dafni. Brief Illustrated Archaeological Guide*. Athens, Editions «Hannibal», 1992. 65 pp.
- Loseva O. V. Russian Menologies of 11th–14th centuries. *Nauchno-issledovatel'skii otdel rukopisei Rossiiskoi gosudarstvennoi biblioteki (Research Department of Manuscripts of the Russian State Library)*. Moscow, «Pamiatniki istoricheskoi mysli» Publ., 2001. 422 p. (in Russian).
- Pivovarova N.V. *Freski tserkvi Spasa na Nereditse v Novgorode: ikonograficheskaiia programma rospisi (Frescoes in the Curch of the Transformation of Our Savior at Nereditsa from Novgorod: Iconographic Program)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2002. 255 p. (in Russian).
- Rothe Hans, Vereščagin E.M. (eds.) *Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus' des 12. und 13. Jahrhunderts. Teil 1: 1. bis 8. Dezember*. Opladen, Westdeutscher Verl., 1996. 662 p. (in German).
- Sarab'ianov V.D. The Nativity of the Virgin Mary Cathedral of the Anthoniev Monastery. *Lifshits L.I., Sarab'ianov V.D., Tsarevskaya T.Iu. Monumental'naya zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI – pervaia chetvert' XII veka (Monumental Painting of Novgorod the Great. Late 11th – first quarter of 12th century)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2004, pp. 531–787 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi (The History of Medieval Russian Painting)*. Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii Gumanitarnyi Universitet Publ., 2007. 750 p. (in Russian).
- Savvaitov P. (ed.) *Puteshestvie novgorodskogo arkhiepiskopa Antoniia v Tsar'grad v kontse 12-go stoletiia (The Journey of Novgorod Archbishop Anthony to Constantinople at the end*

of the 12th century). Saint Petersburg, Tipografija Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1872. 107 p. (in Russian).

Ševčenko N.P. San Nicola nell'arte bizantina. San Nicola. *Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente.* Pesaro; Milano, Skira, 2006, pp. 61–70 (in Italian).

Shalina I.A. Icon of St. Nicholas from the Holy Spirit Monastery. Its Liturgical Meaning and Ecclesiologization of the Image. *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus'. Vizantiia. Balkany. XIII vek (Medieval Russian Art. Rus'). Byzantium. Balkans. 13th century).* Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1997, pp. 356–376 (in Russian).

Smirnova E.S. Images of Saint Nicholas of Myra with Selected Saints. The Peculiarity of Russian Iconographic Versions. *Dobryi kormchii. Pochitanie sviatitelia Nikolaia v khristianskom mire (The Good Helmsman. Veneration of St Nicholas in the Christian World).* Moscow, Skiniiia Publ., 2010, pp. 366–381 (in Russian).

Sterligova I.A., Lifshits L.I. (eds.) *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyi metall XI–XV veka (Arts and Crafts of Veliky Novgorod. Art Metal of the 11th–15th centuries).* Moscow, Nauka Publ., 1996. 513 p. (in Russian).

Tsarevskaia T.Iu. The Worship St. Nicholas the Wonderworker as a Healer and Manifestation of this Aspect in Novgorodian Art of the 13th century. *Vestnik PSTGU. Seriia V. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. Vyp. 1(4) (St. Tikhon's University Review. Problems of History and Theory of Christian Art. No 1(4)).* Moscow, Pravoslavnyi Sviato-Tikhonovskii gumanitarnyi universitet Publ., 2011. Pp. 26–41 (in Russian).

Tvorogov O.V. *Perevodnye zhitiia v russkoi knizhnosti XI–XV vekov. Katalog (Translated Vitae in Russian Books of 11th–15th centuries. Catalogue).* Moscow, Saint Petersburg, Al'iansk-Arkheo Publ., 2008. 142 p. (in Russian).

Uspenskii B.A., Petrova S.V. (eds.) *Tipografskii Ustav. Ustav s Kondakarem kontsa XI–nachala XII veka (Typographical Charter. Charter with Kondakar of late 11th – early 12th century. Vol. 2).* Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2006. 456 p. (in Russian).

Б. Тодич

Сербское искусство глазами писателей конца XIV – начала XV века

© 2019

УДК 7.03(497.11)"138/142"
ББК 85(4Юго)

Поступила в редакцию 14.10.2019

1371 г. считается переломным в сербской истории: в сентябре король Вукашин и его брат деспот Углеша терпят катастрофическое поражение на реке Марице от турок, для которых таким образом открывается путь к завоеванию запада и севера Балкан, а в декабре того же года умирает и царь Урош, последний правитель из рода Неманичей, который до тех пор, хоть и формально, олицетворял собой сербское государство. Оно распадается на множество областей, правители которых, изводя себя междуусобными войнами, быстро исчезают с исторической сцены. Единственным сербским государством, которому удается пережить трудные десятилетия после битвы на Марице, стало государство князя Лазаря (†1389) и его наследников в округе реки Моравы. Оно не только продолжает традиции предшествующего государства Неманичей, но и становится прибежищем для многих бежавших вельмож, монахов и деятелей искусств из стран, утративших свою независимость или ставших мишенью постоянных нападений турок – Болгарии, Афона, западных византийских и южных сербских областей. Их пребывание в государстве князя Лазаря, его сына деспота Стефана (†1427) и деспота Джурджа Бранковича (†1456) в значительной мере способствует преображению сербской культуры в последнее десятилетие XIV – первой половине XV в.

Главными носителями творчества в государстве Лазаревичей и Бранковичей становятся двор и вельможи, что придает искусству аристократический характер. Обновление было всесторонним и охватило архитектуру, живопись, литературу и прикладное искусство. Лучшие деятели искусства той поры, национальные или приглашенные из по-прежнему активных византийских центров, окруженные учеными монахами, поощряемые образованными правителями и поддерживаемые богатыми феодалами, создают поистине замечательные произведения искусства, последние из великих творений Средневековья. Новая архитектура верно описана словами: «По смелости конструкций, изяществу форм, живописности фасадов, нарядному декору и поэтичности украшений храмы Поморавья не имеют себе равных среди средневековых

построек Сербии. Их плановое решение и конструктивные элементы заимствованы из ранних памятников Афона и Сербии, но система декорации фасадов сформировалась заново уже в первых памятниках князя Лазаря, а далее лишь совершенствовалась, становясь богаче и разнообразнее» [Джурич, 2000. С. 272]. В храмах по-прежнему создаются обширные циклы фресок, но теперь они становятся сложнее и выполняются по-новому. На столбах и стенах появляются ряды медальонов, обрамленных живописными венками, а золото, драгоценная лазурь и пурпур придают настенной росписи особый вид. На фресках все чаще появляются изображения стройных фигур в нежных переливающихся тонах, облаченных в богатые одеяния. Сценами овладевают покой,держанность ощущений, лиричность и ясность. Совершенное сочетание роскошной архитектуры и прозрачной, светлой настенной живописи достигнуто в монастырях Раваница (ок. 1387), Нова Павлица (до 1389), Руденица (1402–1405), Сысоевац (после 1402), Любостиња (1406–1408), Ресава (1406–1418), Каленич (ок. 1420) и других, меньших церквях [Джурич, 2000. С. 272–310].

Такой творческий взлет в государстве Лазаревичей и Бранковичей не мог не отразиться и в произведениях письменности, которые касались не только возвезденных в то время храмов, но также обращались к более древним памятникам — выдающимся произведениям искусства [Джурич, 2000. С. 271–272]. Литературные сочинения создавались наиболее образованными людьми своего времени. Патриарх Даниил III (ок. 1390–1400) в составе службы и проложного жития короля Милутина писал и о его церквях, а часть текстов посвятил святому князю Лазарю и его монастырю Раваница [Ђоровић, 1929; Трифуновић, 1968. С. 49–51; Богдановић, 1980. С. 191–195]. Андоний Рафаил, о котором известно лишь то, что он был «эпактитом», т.е. «пришельцем» в Сербии, также писал о Раванице в своем «Слове о князе Лазаре» (1419/1420) [Трифуновић, 1976]. Григорий Цамблак, который после пребывания в Тырнове, на Афоне и в Царьграде оказался в Сербии и занял место игумена в монастыре Дечаны (предположительно в 1402–1406 гг.), прежде чем уехать на Русь, написал комплекс богослужебных сочинений, посвященных святому Стефану Дечанскому¹. И Константин Философ, приехав из Болгарии, большую часть жизни провел в Сербии, где сочинил житие своего покровителя, деспота Стефана Лазаревича (ок. 1433–1439), в котором описал двор деспота, его столицу и монастырь Ресаву². Неизвестный писатель (после 1371) и его преемник Давид (ок. 1391–1403) вкратце описали церкви королей и царей сербских и князя Лазаря [Стојановић, 1927. С. 62–98; Трифуновић, 1961], Никон Иерусалимский в 1442 г. дал описание Святой земли [Трифуновић, 1972], а печский епископ Марко в начале XV в. описал свою церковь Св. Георгия [Вуксан, 1925. С. 86–87]. Имена остальных авторов, оставивших после себя более или менее подробные описания сербских монастырей, неизвестны.

1 О Цамблаке см.: [Словарь книжников и книжности, 1988. С. 175–178, текст А. Трифоновой].

2 О Константине написано много, см.: [Богдановић, 1980. С. 214–218, с основной библиографией].

Если рассматривать эти описания в широком плане, они схожи с византийскими экфрасисами, которые описывают произведения искусства, особенно крепости и здания³. Но то, что отличает византийский экфрасис от этого позднеантичного литературного жанра, — его сакральная функция: описание произведения искусства не ограничивается одной лишь точной и подробной передачей внешних форм произведения, но пытается найти его высший смысл и более высокое предназначение. Наряду с описанием экфрасис включает также личное впечатление наблюдателя и восприятие им увиденного. При этом он отталкивается от христианской позиции, подразумевающей, что первопричиной всего является Бог — первый и неприкоснутый творец и истинное начало всего прекрасного, благодаря которому совершенство и красота проявляются во всех его творениях; отсюда и храм, и каждая его часть «великолепна», «красива», «чудесна», «необычайна», «прекрасна». Вот почему средневековый экфрасис следует называть «толковательным», в отличие от античного экфрасиса, который всегда только описателен [Мелентьев, 2013, особ. с. 226–227].

Полагают даже, что экфрасис в славянской письменности не представлен совсем [Džurova, 2011], с чем можно согласиться отчасти и только в отношении классического экфрасиса, поскольку в болгарской, русской и сербской литературе он не встречается в виде самостоятельного литературного жанра. Однако его существование неоспоримо, например, у Григория Цамблака или Константина Философа, авторов, которым прекрасно известны правила этого литературного вида. С другой стороны, верно, что экфрасис не выступает в качестве самостоятельного произведения, но всегда является составной частью какого-нибудь другого, в основном религиозного жанра, что и придает ему особенный характер. В сербской, как и в русской, и болгарской литературе, это главным образом жития святых, службы, похвалы, а также монастырские грамоты, записи, надписи, летописи и т.д. Описания монастырей и храмов в сербских источниках конца XIV — начала XV в. имеют богатую традицию предшествующих столетий: стоит упомянуть только Житие святого Симеона, написанное Стефаном Первовенчанным (1216), Житие святого Саввы, написанное Феодосием (конец XIII в.), Житие святого короля Милутина, написанное архиепископом Даниилом II (ок. 1325) или Хрисовул монастыря Дечаны короля Стефана Уроша III (1330). Хотя эти литературные произведения в наивысшей степени самобытны и характерны для сербской средневековой среды, все же нельзя пренебрегать их дальним, а порой и очевидным византийским происхождением, а также их сходством с наследием других славянских народов.

Последние исследования убедительно подтверждают, что в Византии доминировало иконическое восприятие пространства, а это означает, что граница между храмом и его окружением была максимально размытой — сакральное пространство, распространяясь, охватывало целый город, область и даже

3 В последние десятилетия экфрасисам уделяется особое внимание в византийских исследованиях. Приводим важнейшие публикации: [Maguire, 1974; Maguire, 1974; James, Webb, 1991; Экфрасис в русской литературе, 2002; Webb, 2009; Ekphrasis, 2011].

целое государство [Лидов, 2009. С.27, 33]. Путевые заметки русских паломников с описанием святых мест Иерусалима или Царьграда в сочетании с обилием библейских цитат истолкованы как иконические картины, в которых произвольно смешиваются временные и пространственные параметры, реальное и вымыщенное, земное и небесное [Ivanov, 2011; Мелентьев, 2013. С.228]. В том же духе болгарский патриарх Евфимий описывает церкви царицы Елены в Иерусалиме и Палестине [Katužniacki, 1901. S.132–134], а Никон Иерусалимский — пустыни Святой земли и иерусалимские церкви [Трифоновић, 1972. С.305–307].

Сербская земля удостаивается в описаниях всяческих похвал, особенно в работах тех, кого она приняла с гостеприимством, — Григория Цамблака и Константина Философа. Житие Стефана Дечанского Цамблак начинает словами о том, что святой Стефан родом был из великого и славного сербского народа, не только превосходящего другие славой и военной силой, но и затмевающего их богатством места [Житие на Стефан Дечански, 1983. С.64]. А в описании перенесения мощей святой Пятницы Цамблак пишет о сербах и Сербии следующим образом: «Их земля вся светла и благочестива, во всяком отношении совершенна и превосходит все царства с востока до западного океана... В какой еще стране есть столько великих и славных монастырей — скажи мне, в каких городах? Где более многочисленно иноческое множество, живущее ангельской и безбрачной жизнью? Одни — в монастырях, на одно глядя, одно думая, одним дыша, и общением друг с другом подавая себе и другим пример достоинства. Другие — в небесах безмолвия стоя, будто серафимы, божеству угождая, мысленную жизнь и блаженство испытывая и молитвы непрестанно умножая. Где столько архиереев и столько усердия к Богу и ко всему божиему? Где такой четкий порядок среди народа, власти и подчиненных? Нигде, кроме как здесь, где преподобная (Пятница) изволила пребывать, где хотела почивать» [Иванов, 1931. С.436].

Подобным образом, но в то же время гораздо шире, по всем правилам византийского экфрасиса, описывает сербскую землю Константин Философ в Житии деспота Стефана Лазаревича. Приводим лишь те места, где писатель сравнивает Сербию с райским садом. «Во всей вселенной, — говорит Константин, — не найти земли, где все блага собраны воедино, такой, как эта, что всяческих добр полна»; «это земля, будто та, обетованная, текущая молоком и медом»; в ней есть всё, «что Господь подал людям в наслаждение изобилием»; одна из райских рек, Фисон, «из рая выходя ... поит сербскую землю, которая необычайна»; «жизнь в этой стране, словно церковь Божия»; в ней (сербской земле) «монахи непрестанно воспевают и прославляют Бога, который в Троице, подобно ангелам, что прославляют его неумолчными голосами» [Јагић, 1875. С.249–255]. Изображая Белград как Новый Иерусалим, Константин не упускает возможности сообщить, что город имеет и «райскую реку (Фисон, Дунай), что льется к востоку» [Јагић, 1875. С. 286]. Сравнение и отождествление разных стран с раем и его реками является обычным топосом в средневековой литературе [ср.: Бибиков, 2006, особ. с. 94]. Он встречается и в русской литературе: описывая четыре реки, окружающие Пермскую землю, Епифаний Премудрый проводит

параллель с четырьмя райскими реками, с намеком на недавнее крещение Перми [Житие Стефана Пермского, 1995. С. 64].

Место, на котором возводится монастырь, всегда имеет отличительные особенности райского пейзажа. Если автору описания известно это место, он вносит в текст больше достоверных сведений; правда, они обычно подвергаются существенному преображению. Рассказывая о монастыре Баньска короля Милутина, патриарх Даниил, который, видимо, некоторое время состоял там игуменом, сообщает, что король создал лавру архиакона Стефана «в месте великолепном и прекрасном, которое из-за обильных теплых вод, что там вытекают, называется Баньска» [Ђоровић, 1929. С.64; см. также: Житие на Стефан Дечански, 1983. С.94]. Деспот Стефан, как повествует Константин Философ, долгое время искал подходящее место для основания монастыря Ресава: «...обходил он горы и поля и пустыни, ища, где возвести желаемую обитель и безмолвия селение. И найдя его, самое подходящее и лучшее место, помолившись сперва, приступил к делу и заложил основу храма во имя Святой Троицы» [Јагић, 1875. С.288]. Король Стефан Дечанский, по словам Григория Цамблака, обошел всю свою область в поисках наилучшего места, и когда он его нашел — со слезами возблагодарил Господа, а к окружающим вельможам обратился со словами ветхозаветного патриарха Иакова: «Как страшно это место! это не что иное, как дом Божий» (Быт. 28:17) [Житие на Стефан Дечански, 1983. С.102]. Такой долгий поиск места для монастыря представлен как своего рода подвиг ктитора, и его следует понимать как поиск места для спасения себя и тех, кто будет подвизаться в монастыре.

Пространное повествование Цамблака об окрестностях монастыря Дечаны напоминает описание рая: «И лежит оно в наивысшем месте, деревьями разными украшено; многогранно и многоплодно то место, а вместе с тем ровно и травянисто. А отовсюду текут сладчайшие воды, вытекают великие источники, и поит его прозрачная река. С западной стороны заслоняют его высокие горы и их обрывы, и оттуда струится здоровый воздух. С восточной стороны напротив него великое поле, той рекой напояемое. Так что вот какое это место, честное и достойное для возведения монастыря» [Житие на Стефан Дечански, 1983. С.102]. На первый взгляд может показаться, что Цамблак действительно описывает дечанский пейзаж, если бы не его известное описание окрестностей церкви Богородицы близ Тырнова: «Место это обильно поят воды, что там текут, и прежде пробы глаза услаждают, оно деревьями украшено и всяческими плодами, цветами различными полно и горой пространно заслонено» [Похвално слово за Евтимий, 1971. С.188]. Реальную природу Дечан и Тырнова писатель преображает в пейзаж Эдема (Быт. 2:8–10), что, в свою очередь, говорит о нем как о прекрасном знатоке византийской литературы, где именно таким образом изображается рай⁴.

⁴ Ср. описание рая у Никиты Стифата (XI в.): рай, «окруженный воздухом тонким, благороденным и самым чистым, украшенный вечно цветущими растениями, полный света и неизреченного благоухания» [Бибиков, 2006. С. 93].

В русской литературе выбор места для монастыря описан наподобие выбора Дечан у Цамблака. Приведем лишь два примера: Житие преподобного Сергия, написанное Епифанием, и Житие преподобного Кирилла Белозерского, написанное Пахомием Сербом. В первом из них Варфоломей (впоследствии Сергий) и его брат Стефан ищут место для уединения и устройства монастыря. «И шедша оба вкупъ, и обходиста многая мѣста пустыннаа, послѣдих придоша, Богу наставляющу их, достигоша мѣсто таково пустынное, лѣси и дубравы имущаж и воду, походивша же и зѣло възлюбиста мѣсто то. И сътворше молитву, аbie начаста дѣло». Затем Сергий покидает монастырь и уходит в пустынь, «...иже и многа мѣста общедше, послѣдже приоста и обрѣтоша мѣсто красно зѣло, имущу и рѣку близ именем Кержач» [Тихонравов, 1892. Отд. 1. С.13, 47]. А преподобный Кирилл уходит вместе с Ферапонтом на Белоозеро и там ищет место для монастыря: «По обхожении же многих мѣсть, послѣд прииша на мѣсто идѣж н(ы)нъ монастырь стоит. Аbie позна с(вя)тыи пр(ѣ) ж(д)е оukanое ему мѣсто и възлюби е зѣло... Мѣсто ж оно, идѣже с(вя)тыи Кириль всели с(е), боръ бяше велии и чаща и никому ж ту от чл(ове)къ живущу. Мѣсто оубо мало и кругъло, но зѣло красно, всюду яко стѣною окружено водами» [Яблонский, 1908. С. XV–XVI].

Выбор места для возведения монастыря часто сопровождается чудесами. Мы видели, как король Стефан Урош III (Дечанский), найдя прекрасное место, с обилием слез возблагодарили Господа, поняв, подобно праведному Иакову, что место сие есть дом Божий. Похожими словами описывает Раваницу Андоний Рафаил: «...дрѣзнем же и мії мало нѣчто, съ патріархум іаковум, аще и за-зорно, в нїи же рещи сицева. нѣсть се, нъ дшмь б(о)жii, и сы врата н(е)б(е) снаа» [Трифуновић, 1976. С.165]⁵. Возведение монастыря Дечаны описывается как чудо уже в грамоте обители, написанной королем Стефаном. Король упоминает святого Савву, первого архиепископа, его великие дела и многие церкви, созданные им: «Он и здесь, в месте сем, что зовется Дечаны в Затырновской жупе, найдя место прекрасное и подходящее для возведения Божия дома, обозначил его и потом благословил своими святыми руками, дабы место это стало святилищем». Но поскольку смерть помешала ему воздвигнуть храм, то «мнѣ, грешному и недостойному рабу сего святого... его молитвами открылось сие скрытое сокровище, кое на месте сем сокрыл святой господин и кое столь долго сберегалось для меня и моего сына, молодого короля» [Грковић, 2004. С.68]. А король Милутин, по словам патриарха Даниила, создал одну церковь (святого Стефана) на Синае, «где Моисей удостоился боговидения и где огнем горела купина неопалимая», а вторую (святых Архангелов) возвел в Иерусалиме, «где страсти претерпел Владыка всем», и обе их украсил великолепными красотами [Ђоровић, 1929. С.71].

Практика обозначения крестом места, на котором планируется сооружение новой церкви, — вероятно, так же поступил и святой Савва в Дечанах — яв-

ляется очень древней и широко распространенной [Сидоренко, 2006. С.662; см. также: Марковић, 1978. С.12–14]. Епифаний Премудрый рассказывает о том, как апостол Андрей проповедовал в Русской земле и на месте будущего города Киева установил крест, предсказав: «На сем мѣсть будет град велик и многочеловеченъ, и вѣра христанъская восиает, и церкви святыя възградятся, и монастыри устроятся» [Житие Стефана Пермского, 1995. С.68]. Преподобному Кириллу явилась Богородица, велевшая ему пойти на Белоозеро и там устроить монастырь; Кирилл и Ферапонт нашли это место, и «кр(е)сть въдрузивъше на мѣстѣ и бл(а)годарныи канон отпѣвъше въ похвалу пр(е)ч(и)стыя вл(а)д(ы)-чица нашиа Б(огороди)ца и пр(и)снод(ѣ)вы М(а)риа» [Яблонский, 1908. С. XV]. Основание монастыря Святой Троицы также происходило сверхъестественным образом: преподобный Сергий и его брат выбрали место для церкви, поскольку «зряхо свѣт на томъ мѣстѣ, овогдаж огнь, овогдаж бл(а)гоуханье зѣлное исхокааше и оуслажаше их» [Тихонравов, 1892. Отд.1. С.83].

Воздвижению монастыря предшествует молитва и благословение надлежащего архиерея или какого-либо «святого человека». В Житии старца Исаии (конец XIV в.) описывается, как этот известный сербский инок и переводчик восстанавливал Русский монастырь на Афоне: прежде всего он призвал помочь Божию и святого великомученика Пантелеимона, а затем испросил и получил совет и благословение от духовных (афонских) старцев. Только потом Исаия обратился за необходимыми средствами к царю Стефану Душану и царице Елене. «И так от самого основания возвел он церковь прекрасную, и трапезную, и дохии» [Дучић, 1884. С.72–73; см.: Мошин, 1940]. В этом подвиге Исаиे послужил примером святой Афанасий Афонский, которому он «ревновал божественной ревностью». Князь Лазарь, воздвигая Раваницу, следовал за предшествующими богоугодными царями, на престол которых его посадил Бог, украсив властительским достоинством [Младеновић, 2003. С.52]. Король Милутин, согласно словам патриарха Даниила, возводит церковь Богородицы в Хиландаре, в «своего отечества обители», которая создана его святыми прародителями [Ђоровић, 1929. С.63]. А когда ученик Исаии Никодим, «честной и священный муж, сильный в книгах, а еще сильнее в разуме, в словах и ответах», основал в угровлашской земле два монастыря, он обратился за помощью к своему учителю [Дучић, 1884. С.75]. Старец Исаия здесь выступает в роли «святого человека», подобно тому, как в русской литературе это делает преподобный Сергий Радонежский, к которому часто обращались за советом или благословением при строительстве церквей и монастырей [Тихонравов, 1892. Отд. 1. С. 53–55, 59, 125, 131–132, 137; Шляков, 1914. С.118, 120]⁶.

По средневековым понятиям, Бог есть единственный творец всего видимого и невидимого. Он научил Моисея на Хориве, как возвести Скинию (Исх. 25–40), он вдохновил Соломона на строительство храма (3 Цар. 5–7), он обещал апостолу Петру построить на камне церковь, которую не одолеют

5 Сочинение Андония Рафаила, в котором «плетение словес» достигло своей вершины, с трудом поддается переводу, в связи с чем здесь и далее мы приводим текст в оригинале.

6 Легенда из агиографических текстов вошла в летописи; см., например: [ПСРЛ. Т. VIII. С.21; Т. XI. С. 20, 32; Приселков, 1950. С.397].

врата ада (Мф.16:18). Эти идеи легли в основу Чина обновления (освящения) церкви, откуда их, судя по всему, и заимствовали сербские писатели⁷. О законе, который Бог дал Моисею, повелев ему возвести Скинию, и о словах, с которыми Христос обратился к Петру, упоминает, например, князь Лазарь в начале своей грамоты монастырю Раваница [Младенович, 2003. С.52]⁸; связь ветхозаветной Скинии и нового храма, который является лишь проекцией храма небесного, подробно обосновывает деспот Стефан Лазаревич в своей грамоте монастырю Великая Лавра на Афоне (1407) [Младенович, 2003. С.238–239]; Константин Философ сравнивает деспота Стефана и освящение церкви в монастыре Ресава с Соломоном и торжеством, которое тот организовал по поводу обновления иерусалимского храма [Јагић, 1875. С.289–290]⁹. С Соломоном отождествляется и Стефан Дечанский, так как оба они возвели «многозлатые и многославные» храмы, но дечанская церковь превосходит Соломонов храм, поскольку в ней для молитвы собираются люди и совершаются божественные тайны [Житие на Стефан Дечански, 1983. С.126]¹⁰.

Сравнение Ветхозаветной скинии с Новой скинией распространяется еще дальше и охватывает их строителей, Веселеила и ктиторов христианских храмов. При освещении церкви архиерей молится: «иже морсевы повеленије давы и под(ъ)писаније. веселеилор же д(о)мъ премощности вложивъ. и ордовливъ ихъ къ съвршенију св(е)дѣтельства скинії. с(в)е(т)ым же и в'сехвал'нымъ твоимъ ап(о)с(т)о(л)ищъ юже въ д(о)мъ службѣ. и скинії истинныи. ћбновлїи бл(а)г(о)д(а)ть»¹¹. Также и князь Лазарь, создав Раваницу, создал Новую скинию и стал вторым Веселеилом: стремясь к наивысшим духовным подвигам и пламенея верой, князь «къ начинаню цр(ъ)ковные щсновы надеждор протезаєт. новые скініе, вторы въ послѣднїе роды веселеиль. ч(ъ)стнолэпие г(оспод)ня възнес(е)ніа ћбитэли на православіа ем(аг)г(е)лскомъ камены. д(о)ха с(в)е(т)а(г)о изволеніемъ протезаєт щснової» [Трифунович, 1976. С.164; ср.: Стародубцев, 2001–2002].

Церковь Христова на земле одновременно является Новым Иерусалимом. На это прямо указывает Константин Философ. Описав вначале Белград, столицу деспота Стефана, как Второй и Новый Иерусалим [Јагић, 1875. С.285–288; ср.: Ердељан, 2013. С.169–189], Константин продолжает: «Нужно упомянуть и другой город, ведущий к высшему Иерусалиму и подобный ему», — начиная таким образом рассказ о монастыре Ресава. О Раванице как о Новом Иерусалиме пишет Андоний Рафаил: она — «дом Божий» и «дверь небесная», у нее

⁷ Здесь использованы службы освещению храмов из двух рукописных Требников, относящихся ко времени, о котором идет речь в нашей статье: это рукописи монастыря Дечаны, №69 (ок. 1395–1400) и Печской патриархии, №77 (начало XV в.).

⁸ Ср. Требники: Дечаны, №69. Л.195v., 198v., 203r.; Печ, №77. Л.320r., 324v.

⁹ При освящении храма читаются паремии 2 Пар.6:12–21, Притч.3:19–34 и 9:1–11; см.: Дечаны, №69. Л.196г.–197г.; Печ, №77. Л.320v.–322v.

¹⁰ Весьма схожее сравнение содержится и в Чине освящения храма, см.: Дечаны, №69. Л.197г, 199г.

¹¹ Дечаны, №69. Л.203г.

«седмочисльнихъ пиргшвь, въздориху извивают се връхове» [Трифунович, 1976. С.164]. Но не один Андоний Рафаил упоминает семь башен вокруг Раваницы. Почти все писатели подробно описывают стены монастыря, называя его «градом», а также его столпы. Упоминает их и патриарх Даниил при описании Хиландара и Хруссии, и Григорий Цамблак — при описании Дечан, автор Жития старца Исаи — в рассказе об обновлении церкви святого Пантелеимона на Афоне, неизвестный автор из Раваницы и Константин Философ — при описании Белграда и Ресавы [Дучић, 1884. С.73; Ђоровић, 1929. С.63, 87; Јагић, 1875. С.286, 289; Житие на Стефан Дечански, 1983. С.102]. Название «град» прямо ассоциируется с Константинополем, Новым Римом и Иерусалимом, а также с Небесным Иерусалимом. Источник образа семи башен содержитя в Притчах Соломона о Премудрости, создавшей себе дом и утвердившей столпов седьмь (Притч.9:1), что нашло свое отражение и в Чине освящения храма¹². Построив Раваницу, князь Лазарь создал лестницу, что соединяет небо и землю. Неизвестный автор из Раваницы обращается к князю в Службе святому князю Лазарю: «Прекрасную лестницу, что ведет до небес, на земле, словно мастер искусный, Лазарь, ты возвел, ибо ступенями лестницы были твои добрые дела» [Срблјак, 1970. С.174]. Эту картину распространяет Андоний Рафаил: «бл(а)гочистіа на н(е)бо въсходною, кр(ъ)ста лэствицою. съ д(о)ховнимъ порадованіемъ, на тве връсэ оутврждает. по нїи же агг(е)лы, плѣтю покриваемі (монахи) ѿ землї горѣ на н(е)бо въсходет. и звэздопернатіи (серифимы) съвьше, полагаютъ по нїи къ намъ съхожденіе» [Трифунович, 1976. С.164–165].

Тот же писатель, используя сложные поэтические выражения и играя словами, сравнивает Раваницу с ветхозаветным храмом и домом Господним. Раваница прославляет имя скриптоносца Лазаря, который, подобно великому художнику, облачил ее в красоту; он возвел вокруг нее ограду, на которую глаз радуется («веселозрителною»), из камня сотканную («каменноткателною»), в виде круга или необычайного кольца («якоже зеница въ крузэ ока») [Трифунович, 1976. С.164]¹³. Почти все писатели говорят и о монашеских кельях, построенных bla-

¹² Печ, №77. Л.322г.; Дечаны, №69. Л.196v. Слово «столп» в славяносербском языке обозначало и столп, и башню, хотя иногда использовалось слово «пирг», заимствованное из греческого языка.

¹³ Здесь можно провести параллель с царицей Еленой и возведением ею церкви над гробом Господним в Иерусалиме: «Блаженная же Елена, когда посетила Иерусалим... очертив окружность города большим кольцом стен, заключила Гроб Жизни внутри укреплений. Она построила на нем и священный храм, поместив Гроб Жизни в середине церкви» [цит. по переводу Д.Е.Афиногенова: Фотий, патриарх Константинопольский, 2006. С.265]. С другой стороны, князь Лазарь представлен как главный строитель («хитъръцъ») Раваницы, ибо он — Новый Веселеиль. Болгарский патриарх Евфимий называет царя Константина вторым Веселеилом и новым Ездрий, ибо он воздвиг Соборную церковь [Kałužniacki, 1901. S.144]. Сравнение является общим местом, о чем свидетельствует знаменитое Сказание о строительстве Святой Софии, в котором царь Юстиниан выступает едва ли не как главный архитектор царьградской церкви [ср.: Marichal, 1960. P.238–243; Лидов, 2009. С.17–19].

гочестивыми ктиторами. Кельи в Ресаве были «исключительными жилищами для общежития», а в монастырях Дечаны и Раваница они, «как птичьи гнезда», лепились к монастырским стенам [Новаковић, 1867. С. 161; Јагић, 1875. С. 289; Житие на Стефан Дечански, 1983. С. 102]. Несмотря на то что местоположение келий и их внешний вид иногда действительно напоминали гнезда, в их сравнении с гнездами кроется и символический смысл. В средневековой литературе птичье гнездо всегда ассоциируется с пустыней и уединением — так, например, Григорий Цамблак говорит о Дечанах словами пророка Давида: «Я был как одинокая птица на кровле («на ъъдэ»)», перефразируя восьмой стих 101 псалма: «τὴρ ὑπνησαὶ καὶ ἐγενήθην ὥσει στροφίον μονάζον ἐπὶ δώματι».

Писцы не забывают выразить похвалы и другим монастырским постройкам, а особенно трапезным, не только потому, что трапезные как памятники древнего зодчества были поистине совершенными (как, например, в Дечанах и Ресаве), но и потому, что они имели важнейшую функцию в жизни монастыря, служа местом для ежедневных трапез в память христианских святых и мучеников, а в первую очередь — Господа Иисуса Христа [Popović, 1998].

Разумеется, основное место в описаниях отведено главному храму. Он всегда в центре монастырского комплекса: «посреди всего», — говорит Цамблак; «как зеница в круге ока», — добавляет Андоний Рафаил. Преподобный Сергий в монастыре Святой Троицы также «келии оубо четверообразно сътворити повелѣ, посредѣ их ц(е)рк(о)вь во имя Живоначалныѧ Тр(ои)ца, отвсюдоу видима як(о) зерьцало» [Тихонравов, 1892. Отд. 2. С. 15]. Храм без исключения представляется божественным и прекрасным, благолепным и богоприличным, предивным по красоте и достойным многих похвал. Эти эпитеты происходят из богатого языка художественной литературы и совершенно не обязательно соответствуют реальному внешнему виду церковной постройки. Ведь храм есть дом Божий, и его настоящий творец — Господ Иисус Христос, а посему храм должен быть олицетворением совершенства и идеальной красоты.

Вот, например, какое описание церкви, воздведенной святым Стефаном Пермским, дает Епифаний: «Той же основанъ бывши и поставленъ, юже възгради премногою вѣрою и теплотою преукрашеньем, яко невѣсту добру и преукрашену, юже исполни исполнением церковным, юже свяща добру, юже изнаряди чудну вправду и дивну, дивна бо поистиннѣ есть». Писатель тут же объясняет, почему церковь Стефана так красива: «Дивна же многих ради похвал ея. Многими же похвалами ю похвалю не того ради, имже человечьскими хитростями утворена, или мастерскими козьнми и умышленыи и догадками преуходощена, но преукрашена Божиєю славою и добродѣтелми преудобрены, и божественными славословыи преизмечтану и человечьским спасеньем преупещрену, и православья лѣпотою преодѣну. В ней бо великолѣпны тайны являются, в ней же святая литургия стваряется, в ней же божественных тайнъ комканье свершается, в ней же многих человекъ души спасаются» [Житие Стефана Пермского, 1995. С. 90, 92].

Епифаний, вероятно, не видел церкви в пермской земле, и поэтому описывает ее так обобщенно, но рассказ о ней вписывается в контекст Жития

Стефана. Подобным образом описаны также церкви короля Милутина на Синае и в Иерусалиме, в Серрах и Салонике, вышедшие из-под пера сербского патриарха Даниила. Вряд ли ему удалось побывать на Афоне, так что о церкви монастыря Хиландара, о которой Даниил говорит, что она «стенами окружена и башнями укреплена» и что «другой такой не найти» [Ђоровић, 1929. С. 63–64], он мог узнать из рассказов о ней или из раннего Жития короля Милутина, написанного архиепископом Даниилом II [Даничић, 1866. С. 132–133].

Патриарх Даниил, скорее всего, был когда-то игуменом монастыря Баньска, хорошо знал монастырскую церковь и описал ее с большой степенью точности: «Кто может выразить и поведать прекрасное и предивное устроение сей обители. (Король) божественную церковь прекрасным и различным мрамором украсил, и золотом и бесчисленным серебром божественные иконы изобразил, и не одни иконы, но и стены золотом озарил. А коли отдельно рассказывать о трапезной, о кельях, об устроении целого монастыря и о его украшениях, многим покажется невероятно. Посему просто нужно сказать: нигде не найти ничего подобного сей красоте, что всякий ум и взгляд в удивление и изумление приводит» [Ђоровић, 1929. С. 64–65; см.: Трифуновић, 1968. С. 49–50]. Полихромные фасады Баньской и золото на фресках, дошедшее до нас лишь фрагментарно, приводили в восхищение и других современников Даниила. Неизвестный автор Жития и жительства королей и царей сербских восхваляет короля Милутина, говоря, что в Баньской он «все стены золотом украсил настолько, что кажется, что они были (золотом) облиты или позолочены» [Стојановић, 1927. С. 76].

Патриарх Даниил, однако, теми же словами без смущения описывает и церковь Вознесения в монастыре Раваница, хотя она во многом отличается от церкви в Баньской. Приведем его описание: «Нужно постараться высказать слово о монастыре, который он (князь Лазарь) создал с основания и который зовется Раваница, ибо он построил церковь во имя Вознесения Господа и Спаса нашего Иисуса Христа. Кто сможет подробно рассказать о прекрасном и предивном виде этой обители! Божию церковь он прекрасным мрамором украсил, золотом и серебром божественные иконы изобразил, и не одни иконы, но и стены золотом озарил. А укрепил он ее башнями, крепкими стенами и всяческими ограждениями, каких нет нигде. А о трапезной и об остальных кельях и всей красоте устроения монастыря и года не хватит рассказать» [Ђоровић, 1929. С. 87; Трифуновић, 1968. С. 50, 385]. Патриарх просто вписал образ храма Раваницы в заранее созданную модель идеально построенного монастыря и прекрасной церкви с украшенными фасадами и фресками с обилием золота. Опустил он только особенности, характерные для Баньской: разноцветный мрамор и свет, исходящий от золотого фона фресок.

Вознесенский храм в Раванице описан таким же образом анонимным автором Жития князя Лазаря: «Он (князь Лазарь) воздвиг храм с основания во славу Христа Бога нашего, что вознесся во славе, на месте, названном Раваница, удивительной высоты и красоты, укрепленный четырьмя столбами. Озарил он его живописью, образами и картинами, изображающими Сына Божия и Пречистую его Матерь, и святых его, и бесчисленные чудеса и страсти, от

которых он пострадал за нас, дабы нас вознес в первое достояние. Украсил он его золотом и различными узорами, и сосудами серебряными и позолоченными обогатил его... И просто сказать — украсил его и отделал всеми видами добродетельными. И поныне стоит он, словно невиданный цветок, и смотрят на него и любуются им все, кто (сюда) приходит. Оградил он его также оградою и укрепил семью башнями» [Новаковић, 1867. С.160–161].

Это описание интересно также тем, что автор упоминает и интерьер храма Раваницы, в частности его роспись. Нужно подчеркнуть, что это одно из редких описаний фресок в сербской средневековой литературе. Но как оно выглядит? Писатель сообщает, что князь Лазарь украсил свою церковь золотом и красками, рисунками и росписью. На первый взгляд его перечисление кажется достоверным, но только на первый взгляд. В Раванице действительно изображено множество сюжетов, как сообщает об этом автор Жития; изображены там и многочисленные чудеса Христовы, однако насчет «бесчисленных» страстей Христовых можно поспорить, поскольку из Страстного цикла там представлены только две сцены: «Омовение ног» и «Тайная вечеря» в первом ярусе около иконостаса. Можно предположить, что в храме находились также изображения воплощения Сына Божия от Богоматери в виде ветхозаветных прообразов Воплощения и образов праотцев. Однако это предположение условно. Вот почему нам кажется, что писатель имел в виду прежде всего образцовую, современную ему иконографическую программу сербских и византийских храмов, и гораздо меньшей мере саму Раваницу. Действительно, то же в лаконичном виде встречается в монастырских грамотах того времени: «потъщасмо се, јелико по силе нашои, дари и чисти приносити и божествнимь црквамь, въ нихъже шобразъ господа бога савафа по въчловѣчению написуєт се» [Miklosich, 1858. S.190]¹⁴. В более абстрактном, поэтическом тоне восхваляется творение князя Лазаря в Раванице: оно «многих похвалъ д(о)с(т)оино. въ јеже и како б(о) ж(ь)ствни цр(ь)квы бл(а)голѣпіа ѡдежду зыданіемъ въ дѣло извѣсти. и тако абіе каменного тканіа, съ б(о)ж(ь)ствнымъ веселіем достизаєт пристанище» [Трифуновић, 1976. С.164]; «прекрасный и славный дом твой, блаженный Лазарь, на земле добродетельными красотами украсил ты» или «храм Божий явился ты по заслугам, ибо храм Богу благолепный создал ты, что всякого в восхищении приводит» [Служба святому князю Лазарю: Србљак, 1970. С.164, 166].

Григорий Цамблак написал Житие Стефана Дечанского, будучи игуменом в монастыре Дечаны, так что дечанский храм он видел своими глазами. Вот как Цамблак его описывает: «Внутри храм велик по длине и ширине, а высота его такова, что утомляет глаза созерцателей. Держат его колонны, высеченные из мрамора, и украшают различные своды. Снаружи же храм чудесно отделан полированным мрамором, воедино пурпурным и белым, и притом — в чем есть искусство наивысшее — камни так подобраны, что кажется, будто поверхность

храма состоит из одного сплошного камня. И выполнено все пречудесным мастерством. (Облик храма) являет такую несказанную красоту, что на созерцателей его великолепное сияние от него исходит. Так что красота камня и величина придают наибольшую красоту храму, совершенно изваянному, достойному похвал тому, кто его сотворил» [Житие на Стефан Дечански, 1983. С.104].

Красота дечанского храма, по мнению Григория Цамблака, заключается прежде всего в размерах, высоте и цвете фасада. Поэтому его описание сосредоточено на величине здания снаружи и внутри, и на красоте тщательно подобранных камней. Нужно вспомнить, что размер в эстетике византийцев является важнейшей гранью прекрасного и довольно часто упоминается в экфрасисах. Уже одно только перечисление параметров величины, состава и цвета превращает храм монастыря Дечаны в образцовую церковь Божию [Трифуновић, 1985]. Григорий Цамблак видит ее глазами средневекового живописца, так что его описание вплотную приближается к изображению дечанского храма в руках ктитора, где ясно различаются два яруса из двухцветного камня, сильно вытянутый купол с очевидным намерением подчеркнуть высоту сооружения, и два фасада одновременно [Тодић, Чанак-Медић, 2005. С. 442. Ил.345; см.: Маринковић, 2007. С.143].

Профessor Трифунович высказал предположение, что Цамблаку были известны византийские экфрасисы, которые всегда отталкиваются от реального внешнего вида храма, но при этом превозносят его как совершенную, наипрекраснейшую церковь Божию — именно так, как это сделал Григорий Цамблак [Трифуновић, 1985. С.187]. Мы полностью согласны с его предположением и приводим описания внешнего вида двух византийских церквей — Богородицы Фаросской в Царьграде и еще одного храма, возможно, Успения Богородицы в Никее. Первое описание принадлежит патриарху Фотию, изложившему его в своей Десятой гомилии¹⁵, а второе — Феодору Метохиту [Mineva, 1994–1995; Saradi, 2011, особ. pp.186–188]. Описывая вход в церковь Богородицы Фаросской, патриарх Фотий пишет следующее: «...вход во храм прекрасно украшен. И плиты из белого мрамора, блистающие сиянием, и радостью наполняют наружный вид (τρόσοφις), и расположением по отношению друг ко другу, и соприкосновением их краев, ровных, и гладких, и приложенных, они будто бы исчезают в непрерывности единого камня, как бы расчерченного прямыми линиями, это — „новое чудо“, приятное для зрения, к которому они приводят воображение созерцающих» [Фотий, патриарх Константинопольский, 2005. С.102]. Описывая церковь в Никее, в частности, ее потолок, стены и пол, Феодор Метохит подчеркивает красоту материала, способ отделки и совершенное сочетание разноцветного камня: «διαδεχεται δὲ ποικίλης λίθου διαύγεια, προς τὴν ἄνω χάριν ἐπειγομένη τῇ παντοίᾳ τῆς χρόας ετερότητι, συνεργούσης τῆς τεχνῆς καὶ σοφιζομένης τὴν ἀναλογίαν τῆς ἀρμονίας» [Mineva, 1994–1995. Σ.320].

14 Приведенный пример взят из грамоты 1379 г., пожалованной монастырю Хиландар Евдокией (в миру Феодорой), дочерью короля Стефана Дечанского, и ее сыном деспотом Константином Драгашем.

15 Об этой гомилии Фотия существует объемная литература, из которой выделяем: [Jenkins, Mango, 1956. P.123 и далее; Mango, 1958; Лидов, 2005].

О настенной росписи в Ресаве Константин Философ упоминает лишь вскользь. Деспот Стефан нашел для своей церкви искусствных, лучших и многочестных мастеров («вэштъми добрэишиими и многочестными дэлатели хоцдожнэишиими») и искуснейших художников («живописательми же искоцынэишиими»), которых он искал повсюду, даже на островах [Јагић, 1875. С.288–289]. С помощью этих мастеров деспот отдал церковь множеством золотых и цветных узоров — писатель, очевидно, имеет в виду золото, лазурь и изображения декоративных венцов на фресках. Говоря о том, что деспот Стефан привел в Ресаву наилучших мастеров издалека, Константин хотел подчеркнуть его большое усердие — как и Григорий Цамблак, который писал, что король Стефан привел зодчих дечанского храма из приморских городов [Житие на Стефан Дечански, 1983. С.102]. Впрочем, их слова не лишены правды, поскольку хорошо известно, что главный зодчий Дечан был из Котора, а ресавские живописцы, несомненно, прибыли из Салоники или Константинополя [Ђурић, 1960; Ђурич, 2000. С.294–300; Тодић, 1995. С.101–120; Тодић, Чанак-Медић, 2005. С.266–274].

В связи с этим возникает любопытный вопрос: почему Константин Философ и Григорий Цамблак не упоминают имен мастеров, построивших Ресаву и Дечаны и выполнивших в них настенную роспись? Ведь их имена были известны как Константину, жившему во дворце деспота Стефана Лазаревича и бывшему свидетелем строительства и росписи Ресавы, так и Цамблаку, читавшему грамоту Стефана Дечанского (он и сам об этом говорит) и звшему надпись над южным порталом, в которой упоминаются строители монастыря Дечаны — фра Вита, Георгий и его братья. Известно также, что многие строители и художники оставили свои имена в моравских памятниках. Дело в том, что для писателей имена художников были вовсе не важны, ибо настоящим творцом произведения искусства был Бог, а лишь после него — ктиторы, но никак не зодчие или художники. Отсюда в византийских и славянских агиографических сочинениях, даже в экфрасисах, имена художников встречаются крайне редко [Тодић, 2004, с примерами и литературой]. Наглядным примером такого отношения может послужить случай живописцев Даниила и Андрея в Житии преподобного Никона, написанном Пахомием [Яблонский, 1908. С.ЛXXV]¹⁶. Агиограф упоминает их не из-за них самих, а из-за игумена Никона. Вернувшись в сожженный монастырь Святой Троицы, Никон спешит возвести и расписать новый каменный храм: «сьбираеть отвсюду каменосьча мудры и плинфторителя» и «въскорѣ собра моужа живописцы». Зодчие и каменорезцы, естественно, «мудры», а живописцы «в добродѣтельхъ съвръшены». Первые не так важны для писателя, как живописцы, о которых он сочиняет фантастическую легенду. Пахомий

хочет этим подчеркнуть, насколько прозорлив был новый святой, Никон, еще при жизни. Он знал, что Даниил и Андрей вскоре умрут, и поэтому поторапливал их поскорее закончить свое дело в монастыре: «...сего ради бл(а)женныи Никонъ ускори подъ)писанми ц(е)рковь С(вя)тыя Тро(и)ца оукрасити, заеже разумѣти ему д(о)ховныхъ онѣхъ мужъ преставление». Так был создан культ Андрея Рублева, который впоследствии принял мифологический масштаб.

Отношение к искусству и его деятелям во многом отличалось в других жанрах словесности, которые не имели ярко выраженного культового характера — в экфрасисах, летописях или записях и надписях. Благодаря этому их отличает высокая степень достоверности, хотя при этом они подчинены определенным законам жанра. В сербских летописях и родословных, которые представляют собой кратко изложенные «повести» или «сказания о сербских государях», перечисляются и описываются наиболее значительные церкви, возведенные властителями и вельможами. Они по большей части опираются на ранние жития, однако иногда серьезно отступают от них. Особенно в этом отношении интересна так называемая Карловацкая родословная, написанная в конце XV в., но включающая и некоторые более древние сочинения. Процитируем оттуда два отрывка, которые относятся к задужбинам короля Стефана Дечанского и царя Стефана Душана. «Король Стефан создал церковь прекрасную святого Вознесения на реке Быстрице в Дечанах... Всякую мысль превосходит красотою церковь его, которая построена за 16 лет, и отличается она величиной и изваяниями столь разнообразными, что и за год не рассказать, а вид церкви ослепляет очи созерцателей блеском мрамора, подобно утренней звезде, на рассвете сияющей». Царь Душан, в свою очередь, «створил церковь преславную святым Архистратигам на реке Быстрице, выше Призрена, равную которой немыслимо вообразить под солнцем... По красоте и мастерству она превосходит дечанскую церковь, за исключением лишь мрамора, по величине же она больше дечанской. Посему и говорят жители края того, что призренской церкви пол, и дечанская церковь, и печский притвор, и баньского храма золото, и стенопись ресавская нигде не имеют себе равных» [Стојановић, 1927. С.34, 36; см. также: Ђурич, 2000. С.271]¹⁷.

17 Мы уже достаточно говорили о Баньской короли Милутина, о Дечанах короля Стефана и о Ресаве деспота Стефана. Монастырь святых Архангелов близ Призрена построен в пятом десятилетии XIV в. как усыпальница царя Стефана Душана и уже через сто лет был разрушен, но его вид может быть достоверно реконструирован благодаря археологическим раскопкам. О его пятикупольной церкви с каменными фасадами, изобилием скульптуры и великолепным мозаичным полом, который наряду с соразмерностью и красотой храма производил особое впечатление на современников как наилучшее произведение своего рода в сербском искусстве [см.: Ненадовић, 1966]. Нартекс, объединяющий три храма Печской патриархии, построен усилиями архиепископа Даниила II (ок. 1330) и вскоре провозглашен чудом архитектуры из-за смелой конструкции, многочисленных колонн, арок и сводов [Даничић, 1866. С.368–373; Радојчић, 1975. С.195–210].

16 Пахомий мог найти имена живописцев в летописях и услышать о них в монастыре; о Данииле и Андрее написано подобное и во второй редакции Жития преподобного Сергия, написанного Епифанием [Тихонравов, 1892. Отд. С.65, 81–82]. Из житий Пахомия эти сведения потом были перенесены в летописи [см., например: ПСРЛ. Т. VI. Вып. 2. Стб.34–35; Т. XX. 1-я пол. С.228].

Даже эти летописные записи подтверждают, что в описаниях монастырей и храмов в сербской литературе почти всегда прославляются их ктиторы. Основание монастырей обычно объясняется желанием ктиторов совершать милосердные и добрые дела во славу Божию. Сооружение церкви полностью занимает ктитора, его охватывают набожные мысли, он долго ищет и выбирает лучших мастеров, приводя их порой издалека, и спешит закончить начатое дело. Выбрав место для своего монастыря, король Стефан Дечанский устанавливает поблизости шатер, откуда непрерывно следит за возведением церкви, и, пленяя любовью к Христу, строит невдалеке еще один храм с больницей [Житие на Стефан Дечански, 1983. С.112]. Такую же постройку возводит и князь Лазарь рядом с Раваницей [Новаковић, 1867. С.161–162]. Освящение церкви, по обычаю, проходит весьма торжественно и сопровождается богатыми пожертвованиями монастырю. Ктитор поселяет в монастыре избранных монахов и игуменом назначает лучшего из них, наиболее мудрого и опытного в монашеских подвигах. Непременно сообщается, что ктитор жалует монастырю большие имения и все, что необходимо монахам, «которые будут Христа непрерывно прославлять» (Служба королю Милутину), и обеспечивает церкви необычайными иконами, книгами и драгоценными сосудами, которые подробно описываются в Житии князя Лазаря. Все это свидетельствует о щедрости ктитора и приложенных им усилиях по отношению к красоте Божьего дома, которые «многих похвал достойны» [Трифуновић, 1976. С.164] и которые «созерцателей в удивление и изумление приводят» [Србљак, 1970. С. 88 (Служба королю Милутину), 166 (Служба князю Лазарю)].

К похвалам, которые выражают люди ктиторам, присоединяются и их храмы. Дечанская церковь в Службе святому Стефану «с нами кличет в один голос: Стефан — моя похала и град», а Раваница, после перенесения мощей князя Лазаря, воскликает: «Величава слава моего Господа, что даровала мне вновь моего украсителя» [Србљак, 1970. С.158, 340]. И, наверное, лучшую из подобных картин, выраженную языком персонификации, изобразил в русской литературе Пахомий Серб в своем Житии новгородского архиепископа Евфимия [Повесть о Евфимии, 1862. С.19–20]. Его похала начинается так: «Прииди к великому храму Премудрости Божия и возведи окрест очи свои, и тамо видиши пресветлыни храмы святых яко звезды, или горы стояща, иже от него създаныя. Аще и не гласом — вещми же вопиют и свою красоту по разньству поведающе, яко вещми рещи: сия архиепископ Евфимие дарова ми». Затем каждая церковь говорит о том, как Евфимий ее воздвиг, обновил или великолепно украсил. Наконец, словно античный хор, «вси в едино съгласие того похваляют», в то время как святой архиепископ «яко посреде их стоя, недоумеваясь, что противу рещи, руць воздѣв к высоте, глаголет: Господи, возлюбих благолепие дому твоего и место вселения славы твоей».

ЛИТЕРАТУРА

- Бибиков М. В. Византийский Эдем: «время-в-пространстве» // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 91–97.
- Богдановић Д. Историја старе српске књижевности. Београд: Српска књижевна задруга, 1980. VII+311 с.
- Вуксан Д. Епископ Марко (непознати биограф XV в.) // Ловћенски одјек. Цетиње, 1925. № I/2–3. С. 81–96.
- Грковић М. Прва хрисовуља манастира Дечана. Београд: Музеј, 2004. 178 с., табл.
- Даничић Ђ. Животи краљева и архиепископа српских, написао архиепископ Данило и други. Загреб: У Светозара Галца у ком., 1866. XV+386 с.
- Джурић В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с серб. Г.С. Колпаковой и Е.А. Озерской. М.: Индрик, 2000. 592 с.
- Ђурић В.Ј. Солунско порекло ресавског живописа // Зборник радова Византолошког института. Бр. 6. Београд: Византолошки институт САНУ, 1960. С. 111–126.
- Дучић Н. Старине хиландарске // Гласник Српског ученог друштва. Књ. 56. Београд: У штампарији Краљевине Србије, 1884. С. I–VI, 1–116.
- Ердељан Ј. Изабрана места. Конструисање Новых Јерусалима код православних Словена. Београд: Артпринт, 2013. 263 с.
- Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак / Ред. А. Давидов и др. София: БАН, 1983. 327 с.
- Житие Стефана Пермского // Святитель Стефан Пермский — к 600-летию со дня представления / Ред. Г.М. Прохоров. СПб.: Глаголъ, 1995. С. 50–263.
- Иванов Й. Български старини из Македония. Изд. 2. София: Държавна печатница, 1931. 703 с.
- Јагић В. Константин Философ и његов Живот Стефана Лазаревића деспота српског // Гласник Српског ученог друштва. Књ. 42. Београд: У Државној штампарији, 1875. С. 223–328.
- Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). М.: Северный паломник, 2005. С. 79–108.
- Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. 362 с.
- Маринковић Ч. Слика подигнуте цркве. Представе архитектуре на ктиторским портретами у српској и византијској уметности. Београд; Крагујевац: Принцип Бонарт прес; Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 2007. 340 с.
- Марковић О. Утемељење цркава у средњем веку // Зограф. Часопис за средњовековну уметност. Бр. 9. Београд: Институт за историју уметности, Филозофски факултет Универзитета у Београду, 1978. С. 12–14.
- Мелентьев Д.С. Христианское переосмысление античных традиций экфрасиса в древнерусской литературе // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 4 (12). С. 222–230.
- Младеновић А. Повеље кнеза Лазара: текст, коментари, снимци. Београд: Чигоја штампа, 2003. 365 с.
- Младеновић А. Повеље и писма деспота Стефана: текст, коментари, снимци. Београд: Чигоја штампа, 2007. 510 с.
- Мошин В. Житие старца Исаяи, игумена Русского монастыря на Афоне // Сборник Русского археологического общества в Королевстве Югославии. Т.3. Београд: Русская типография С. Филонова, 1940. С. 125–167.
- Ненадовић С.М. Душанова задужбина манастир Светих архангела код Призрена. Београд: Научно дело, 1966. 128 с.

Новаковић С. Нешто о кнезу Лазару // Гласник Српског ученог друштва. Књ. 21. Београд: У Државној штампарији, 1867. С. 157–164.

Повесть о Евфимии, архиепископе Новгородском // Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 4. СПб.: В типографии П.А. Кулиша, 1862. С. 16–26.

Похвальное слово за Евтимием от Григория Цамблака / Отгов. ред. Е. Георгиев. София: Издателство на Българската академия на науките, 1971. 448 с.

Приселков М.Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1950. 515 с.

ПСРЛ. Т. VI. Вып. 2. Софийская вторая летопись. М.: Языки русской культуры, 2001. VIII+240 с.

ПСРЛ. Т. VIII. Продолжение летописи по Воскресенскому списку. СПб.: В типографии Эдуарда Праца, 1859. VIII+302 с.

ПСРЛ. Т. XI. Летописный сборник, именуемый Патриаршеским или Никоновским летописью (продолжение). СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1897. VII+254 с.

ПСРЛ. Т. XX. 1-я пол. Львовская летопись. Ч. 1. СПб.: Типография М.А. Александрова, 1910. IV+418 с.

Радојчић С. Узоры и дела старых сербских умельцев. Београд: Српска књижевна задруга, 1975. 288 с.

Сидоренко Г.В. Сакральное в сакральном. О пространственной структуре русских деревянных поклонных крестов XVI–XVII веков // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 660–680.

Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 1: А–К / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1988. 516 с.

Срблак – службе, канони, акатисты / Ред. Д. Богдановић и Ђ. Трифуновић. Књ. 2. Београд: Српска књижевна задруга, 1970. 1487 с.

Стародубцев Т. Представа старозаветног Веселейла у олтару Раванице // Зборник радова Византолошког института. Бр. 39. Београд: Византолошки институт САНУ, 2001–2002. С. 249–261.

Стојановић Љ. Стари сербски родослови и летописи. Сремски Карловци: У српској манастирској штампарији, 1927. 382 с.

Тихонравов Н.С. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1892 (репр.: Die Legenden des Heiligen Sergij von Radonež / Slavische Propyläen, XVII. München: Fink, 1967). 144+212 с.

Тодић Б. Манастир Ресава. Београд: Публикум, 1995. 156 с.

Тодић Б. Лични записи сликара // Приватни живот у српским земљама средњег века / Приред. С. Марјановић, Д. Поповић. Београд: Clio, 2004. С. 493–524.

Тодић Б., Чанак-Медић М. Манастир Дечани. Београд: Музей у Приштини, 2005. 536 с.

Трифуновић Ђ. Минијаторски стил старе српске књижевности // Књижевност. XXXII-6. Београд, 1961. С. 511–522.

Трифуновић Ђ. Српски средњевековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју. Крушевица: Багдала, 1968. 452 с.

Трифуновић Ђ. Две посланице Јелене Балшић и Никонова «Повест о јерусалимским црквама и пустинским местима» // Књижевна историја. V-18. Београд, 1972. С. 289–327.

Трифуновић Ђ. Слово о светом кнезу Лазару Андонија Рафаила // Зборник историје књижевности Одељења језика и књижевности САНУ. Књ. 10. Београд: САНУ, 1976. С. 147–180.

Трифуновић Ђ. Цамблаков опис Дечанског храма у светлости византијске естетике // Научни састанак слависта у Вукове дане. Реферата и саопштења. Књ. 14–1. Београд: Међународни славистички центар, 1985. С. 183–187.

Ђоровић В. Силуан и Данило II, српски писци XIV–XV века // Глас Српске Краљевске академије. 136. Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија, 1929. С. 13–103.

Фотиј, патриарх Константинопольский. Гомилия 10. На освящение церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца, 864 г. / Пер., предисл. и примеч. В.В. Ва-силика (Приложение к ст. А.М. Лидова «Церковь Богоматери Фаросской») // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999). М.: Северный паломник, 2005. С. 101–104.

Фотиј, патриарх Константинопольский. О Гробе Господнем / Пер. Д.Е. Афиногенова // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 264–266.

Шляков Н.В. Житие св. Алексия митрополита Московского в Пахомиевской редакции // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. XIX. Кн. 3. Пг.: Типография Императорской Академии наук, 1914. С. 85–152.

Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Мик, 2002. 218 с.

Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. Биографический и библиографически-литературный очерк. СПб.: Синодальная типография, 1908. XVI+314+CXIV с.

Džurova A. La représentation des monuments dans la littérature bulgare // Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines. LXIX/3, supplementum: Ekphrasis. La representation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires. Prague: Slovansky ústav AV ČR, 2011. P. 213–222.

Ekphrasis. La representation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires / Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines. LXIX/3, supplementum. Prague: Slovansky ústav AV ČR, 2011. 278 p.

Ivanov S. Ekphraseis of Constantinople in Old Russian Literature // Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines. LXIX/3, supplementum: Ekphrasis. La representation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires. Prague: Slovansky ústav AV ČR, 2011. P. 205–212.

James L., Webb R. «To understand ultimate things and enter secret places». Ekphrasis and Art in Byzantium // Art History. Vol. 14–1. Oxford: John Wiley & Sons, 1991. P. 1–17.

Jenkins R., Mango C. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 9–10. Washington D.C.; Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956. P. 123–140.

Kalužniacki E. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375–1393). Wien: In Commission bei C. Gerold's Sohn, 1901. CXVIII+450 p.

Maguire H. Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 28. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies; Trustees for Harvard University, 1974, pp. 111–140.

Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981. XXIII+148 p.

Mango C. The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958. XII+327 p.

Marichal R. La construction de Sainte-Sophie de Constantinople dans l'Anonyme grec (Xe siècle?) et les versions vieux-russes // Byzantinoslavica. XXI/2. Prague: Slovansky ústav ČSAV, 1960, pp. 238–259.

Miklosich F. Monumenta serbica spectantia historiam Serbie, Bosnae, Ragusii. Wien: W. Braumüller, 1858. XII+580 p.

Mineva E. Ό «Νικαεὺς» τοῦ Θεοδώρου τοῦ Μετοχίτου // Δίπτυχα Ἐταιρείας Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν μελετῶν. Т. 6. Αθήνα, 1994–1995. Σ. 307–327.

- Popović S.* The Trapeza in Cenobitic Monasteries: Architectural and Spiritual Contexts // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 52. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 281–303.
- Saradi H.* The Monuments in the Late Byzantine Ekphraseis of Cities. Searching for Identities // *Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines*. LXIX/3, supplementum: *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires*. Prague: Slovansky ústav AV ČR, 2011, pp. 179–192.
- Webb R.* Ekphrasis. Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. Farnham; Burlington: Ashgate, 2009. XIV+238 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Сербское искусство глазами писателей конца XIV — начала XV века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тодич Бранислав — профессор, Университет Белграда, Философский факультет, Чика Љубина 18–20, 11000 Белград, Сербия. btodic@f.bg.ac.rs

Аннотация

Статья посвящена изучению ряда текстов, описывающих произведения последней великой эпохи сербского средневекового искусства, которая связана с концом XIV и первым десятилетиями XV века и правлением князей и деспотов династий Лазаревичей и Бранковичей. Художественная реставрация была разносторонней и охватывала архитектуру, живопись, литературу и прикладное искусство. Новый творческий интерес сопровождался письменными композициями, посвященными церквям, которые были построены в то время или раньше и считались самыми красивыми произведениями искусства. Они были написаны самыми образованными людьми того времени: патриархом Данилом III, епископом Печа Марко, Андонием Рафайлом, Григорием Цамблаком, Константином Философом и другими писателями, имена которых остались неизвестными. Их описания монастырей похожи на византийские экфрасисы, с которыми эти писатели должны были быть знакомы. Такие описания никогда не появляются как самостоятельные произведения как в славянской, так и в сербской литературе, но всегда были частью других сочинений, обычно религиозного жанра.

Ключевые слова

Сербия, XIV–XV вв., искусство, литература, тексты об искусстве.

TITLE

Serbian Art as Seen through the Eyes of Writers from the Late 14th and Early 15th Centuries

AUTHOR

Todić, Branislav — PhD professor, University of Belgrade, Faculty of Philosophy, 18–20 Čika Ljubina Street, Faculty of Philosophy Old Building, 11000 Belgrade, Serbia. btodic@f.bg.ac.rs

ABSTRACT

The article studies a number of texts describing artworks of the last great epoch of Serbian medieval art which is linked with the end of the 14th and first decades of the 15th centuries in the state of princes and despots from the Lazarević and Branković dynasties. Art restoration was versatile and encompassed architecture, painting, literature and applied art. The new creative zest was accompanied by written compositions dedicated to churches that had been built at that time or earlier, and which were considered to be the most beautiful works of art. They were written by the most educated people of the time: Patriarch Danilo III, Bishop of Peć Marko, Andonije Račil, Gregory Tsamblak, Constantine the Philosopher and other writers whose names have remained unknown. Their descriptions of the monasteries are similar to the Byzantine ekphrases, which these writers must have been familiar with. Such descriptions never appear as independent works both in Slavonic and in Serbian literature, but have always been a part of another composition, usually of a religious genre.

KEY WORDS

Serbia, 14th–15th centuries, art, literature, texts about artworks.

REFERENCES

- Bibikov M.V. *Byzantine Eden: "time-in-space". Ierotopiia. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi (Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia)*. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2006, pp. 91–97 (in Russian).
- Bogdanović D. *Istorija stare srpske književnosti (History of Old Serbian Literature)*. Belgrade, Srpska književna zadruga Publ., 1980. VII + 311 p. (in Serbian).
- Bogdanović D., Trifunović Đ. (ed.) *Srbljak – službe, kanoni, akatisti (Srbljak – Services, Canons, Akathists)*. Vol. 2. Belgrade, Srpska književna zadruga Publ., 1970. 1487 p.
- Ćorović V. Siluan and Danilo II, Serbian Writers of the 14th and 15th Centuries. *Glas Srpske Kraljevske akademije (Voice of the Serbian Royal Academy)*. 136. Sremski Karlovci, Srpska manastirska štamparija Publ., 1929, pp. 13–103 (in Serbian).
- Daničić Đ. *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih, napisao arhiepiskop Danilo i drugi (The Lives of the Kings and Archbishop of Serbia, written by Archbishop Danilo and others)*. Zagreb, U Svetozara Galca u kom. Publ., 1866. XV 386 p. (in Serbian).
- Davidov A. (ed.) *Zhitie na Stefan Dechanski ot Grigorii Tsamblak (Vita of Stephen of Dechanay by Gregory Tsamblak)*. Sofia, Bulgarian Academy of Sciences Publ., 1983, 327 p. (in Bulgarian).
- Dučić N. Chilandar Antiquities. *Glasnik Srpskog učenog društva. (Serbian Scholarly Society) vol. 56*. Belgrade, U štampariji Kraljevine Srbije Publ., 1884, pp. I–VI, 1–116 (in Serbian).
- Đurić V.J. Thessaloniki Origin of Painting from Resava. *Zbornik radova Vizantološkog instituta (Proceedings of the Byzantine Institute)*. No. 6. Belgrade, Byzantine Institute of SANU Publ., 1960, pp. 111–126 (in Serbian).
- Džurich V. *Vizantijskie freski. Srednevekovaja Serbiia, Dalmatsija, slavianskaia Makedonija (Byzantine Frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavonic Macedonia)*. Translated from Serbian by G.S. Kolpakova and E.A. Ozerskaia. Moscow, Indrik Publ., 2000, 592 p. (in Russian).
- Džurova A. La représentation des monuments dans la littérature bulgare. *Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines*, vol. 69/3, supplementum: *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires*. Prague: Slovansky ústav AV ČR Publ., 2011, pp. 213–222 (in French).

- Ekphrasis. La representation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires (*Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines*, vol. 69/3, supplementum). Prague: Slovansky ústav AV ČR Publ., 2011, 278 p.
- Erdeljan J. Izabrana mesta. *Konstruisanje Novih Jerusalima kod pravoslavnih Slovena (Selected Places. Construction of New Jerusalem by Orthodox Slavs)*. Belgrade, Artprint Publ., 2013. 263 p.
- Geller L. (ed.) *Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozanskogo simpoziuma (Ekphrasis in Russian Literature. Materials of the Lausanne Symposium)*. Moscow, Mik Publ., 2002, 218 p. (in Russian).
- Georgiev E. (ed.) *Pokhvalno slovo za Evtimii ot Grigorii Tsamblak (Praise to Euthymius by Gregory Tsamblak)*. Sofia, Bulgarian Academy of Sciences Publ., 1971, 448 p.
- Grković M. *Prva hrisolulja manastira Dečana (The First Chrysobull of the Decani Monastery)*. Belgrade, Muzej Publ., 2004. 178 p.
- Iablonskii V. *Pakhomii Serb i ego agiograficheskie pisaniia. Biograficheskii i bibliografičeski-literaturnyi ocherk (Pachomius the Serb and his Hagiographic Works. Biographic, Bibliographic and Literary Essay)*. Saint Petersburg, Sinodal'naia tipografia Publ., 1908, XVI+314+CXIV p. (in Russian).
- Ivanov I. *Bulgarski starini iz Makedoniia (Bulgarian Antiquities from Macedonia)*, 2nd ed. Sofia, D"rzhavna pechatnitsa, 1931, 703 p. (in Bulgarian).
- Ivanov S. Ekphraseis of Constantinople in Old Russian Literature. *Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines*, vol. 69/3, supplementum: *Ekphrasis. La representation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires*. Prague: Slovansky ústav AV ČR Publ., 2011, pp. 205–212.
- Jagić V. Constantine the Philosopher and his “Life of Stefan Lazarevic the Despot of the Serbian”. *Glasnik Srpskog učenog društva (Journal of the Serbian Scholarly Society)*. Vol. 42. Belgrade, U Državnoj štampariji Publ., 1875, pp. 223–328 (in Serbian).
- James L., Webb R. «To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places». *Ekphrasis and Art in Byzantium. Art History*, vol. 14–1. Oxford: John Wiley & Sons Publ., 1991, pp. 1–17.
- Jenkins R., Mango C. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 9–10. Washington D.C.; Cambridge, Mass.: Harvard University Press Publ., 1956, pp. 123–140.
- Kałužnicki E. *Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius (1375–1393)*. Wien: In Commission bei C. Gerold's Sohn Publ., 1901, CXXVIII+450 p. (in German).
- Kushelev-Bezborodko G. (ed.). Tale of Euthymius, Archbishop of Novgorod. *Pamiatniki starinnoi russkoi literatury (Monuments of Old Russian Literature)*, vol. 4. Saint Petersburg, P.A. Kulish Publ., 1862, pp. 16–26 (in Russian).
- Lidov A.M. *Ierotopii. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiiskoi kul'ture (Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture)*. Moscow, Dizain Informatsiia. Kartografija Publ., 2009, 362 p. (in Russian).
- Lidov A.M. The Theotokos of the Pharos. The Imperial Church-Reliquary as the Constantinopolitan Holy Sepulchre. *Vizantiiskii mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. K 2000-letiu khristianstva. Pamiat Ol'gi Il'inichny Podobedovo (1912–1999) (The Byzantine World: the Art of Constantinople and National Traditions. Marking 2000 Years of Christianity. In memory of Olga I. Podobedova (1912–1999))*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2005, pp. 79–108 (in Russian).
- Likhachev D.S. (ed.) *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi (Dictionary of Old Russian Literature and Men of Letters)*, vol. 2 (2nd half of the 14th – 16th century), part 1 (A–K). Leningrad, Nauka Publ., 1988, 516 p. (in Russian).
- Maguire H. *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press Publ., 1981, XXIII+148 p.
- Maguire H. Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 28. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies; Trustees for Harvard University Publ., 1974, pp. 111–140.
- Mango C. *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press Publ., 1958, XII+327 p.
- Marichal R. La construction de Sainte-Sophie de Constantinople dans l'Anonyme grec (X^e siècle?) et les versions vieux-russes. *Byzantinoslavica*, vol. 21/2. Prague: Slovansky ústav ČSAV Publ., 1960, pp. 238–259 (in French).
- Marinković Č. Slika podignute crkve. *Predstave arhitekture na ktitorskim portretima u srpskoj i vizantijskoj umetnosti (The Image of the built Church. Representations of Architecture in Portraits in Serbian and Byzantine Art)*. Belgrade; Kragujevac, Princip Bonart pres; Centar za naučna istraživanja SANU i Univerziteta u Kragujevcu Publ., 2007. 340 p. (in Serbian).
- Marković O. Establishment of Churches in the Middle Ages. *Zograf. Časopis za srednjovekovnu umetnost (Zograf. Journal of Medieval Art)*, No. 9. Belgrade, Institut za istoriju umetnosti, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu Publ., 1978, pp. 12–14 (in Serbian).
- Melent'ev D.S. Christian Interpretation of the Ancient Tradition of Ekphrasis in Medieval Russian Literature. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie (Bulletin of the Tomsk State University. Cultural Science and Art History)*, 2013, No 4 (12), pp. 222–230 (in Russian).
- Miklosich F. *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*. Wien: W. Braumüller Publ., 1858, XII+580 p. (in Latin).
- Mineva E. «Nicaea» by Theodore Metochites. *Δίπτυχα Ἐπαρέιας Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν μελετῶν*, vol. 6. Aθίνα, 1994–1995, pp. 307–327 (in Greek).
- Mladenović A. *Povelje i pisma despota Stefana: tekst, komentari, snimci (Despot Stefan's Charters and Letters: Text, Comments, Recordings)*. Belgrade, Čigoja štampa Publ., 2007. 510 p. (in Serbian).
- Mladenović A. *Povelje kneza Lazara: tekst, komentari, snimci (Prince Lazar's Charter: text, comments, recordings)*. Belgrade, Čigoja štampa Publ., 2003. 365 p. (in Serbian).
- Moshin V. Vita of Monk Isaiah. Hegumen of the Russian Monastery on Mount Athos. *Sbornik Russkogo arkeologicheskogo obshchestva v Korolevstve Jugoslavii (Bulletin of the Russian Archeological Society in the Kingdom of Yugoslavia)*, vol. 3. Belgrade, Russkaia tipografia S. Filonova Publ., 1940, pp. 125–167 (in Russian).
- Nenadović S.M. *Dušanova zadužbina manastir Svetih arhanđela kod Prizrena (Dušan's Endowment to the Monastery of the Holy Archangels near Prizren)*. Belgrade, Naučno delo Publ., 1966. 128 p. (in Serbian).
- Novaković S. Something About Prince Lazar. *Glasnik Srpskog učenog društva (Journal of the Serbian Scholarly Society)*, vol. 21. Belgrade, U Državnoj štampariji Publ., 1867, pp. 157–164 (in Serbian).
- Photios, Patriarch of Constantinople. On the Holy Sepulcher (translated by D.E. Afinogenov). Lidov A.M. (ed.). *Relikvii v Vizantii i Drevnei Rusi. Pis'mennye istochniki (Relics in Byzantium and Medieval Russia. Written Sources)*. Moscow, Progress-Traditsii Publ., 2006, pp. 264–266 (in Russian).
- Photios, Patriarch of Constantinople. The Tenth Homily. On Occasion of Consecration of the Theotokos Pharos Church in the Great Imperial Palace (translated by V.V. Vasilik, supplement of the paper by A. M. Lidov). *Vizantiiskii mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. K 2000-letiu khristianstva. Pamiat Ol'gi Il'inichny Podobedovo (1912–1999) (The Byzantine World: the Art of Constantinople and National Traditions. Marking 2000 Years of Christianity. In memory of Olga I. Podobedova (1912–1999))*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2005, pp. 101–104 (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (Full Collection of Russian Chronicles), vol. 6, no 2 (The Second Sofia Chronicle). Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2001, VIII+240 p. (in Russian).

- Polnoe sobranie russkikh letopisei (Full Collection of Russian Chronicles)*, vol. 8 (Continuation of the Voskresenskaia Chronicle). Saint Petersburg, Eduard Prats Publ., 1859, VIII+302 p. (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (Full Collection of Russian Chronicles)*, vol. 11 (Continuation of the Patriarch's or Nikon's Chronicle). Saint Petersburg, I.N. Skorokhodov Publ., 1897, VII+254 (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (Full Collection of Russian Chronicles)*, vol. 20, 1st half (The L'vov Chronicle), part 1. Saint Petersburg, M.A. Aleksandrov Publ., 1910, IV+418 (in Russian).
- Popović S. The Trapeza in Cenobitic Monasteries: Architectural and Spiritual Contexts. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 52. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection Publ., 1998, pp. 281–303.
- Priselkov M.D. *Troitskaia letopis'*. Rekonstruktsiia teksta (The Trinity Chronicle. Reconstruction of Text). Moscow and Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1950, 515 p. (in Russian).
- Prokhorov G.M. (ed.). Vita of Stephen of Perm'. *Sviatitel' Stefan Permskii – k 600-letiu so dnia prestavleniya (Holy Bishop Stephen of Perm' – on Occasion of 600th Anniversary of his Death)*. Saint Petersburg, Glagol Publ., 1995, pp. 50–263 (in Russian).
- Radojčić S. *Uzori i dela starih srpskih umetnika (Models and Works of Old Serbian Artists)*. Belgrade, Srpska književna zadruga Publ., 1975. 288 p. (in Serbian).
- Saradi H. The Monuments in the Late Byzantine Ekphraseis of Cities. Searching for Identities. *Byzantinoslavica. Revue internationale des études byzantines*, vol. 69/3, supplementum: *Ekphrasis. La representation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves. Réalités et imaginaires*. Prague: Slovansky ústav AV ČR Publ., 2011, pp. 179–192.
- Shliakov N.V. Vita of Saint Alexius, Metropolitan of Moscow, and its Pachomius' Edition. *Izvestiia Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk (Bulletin of Department of Russian Language and Literature of the Imperial Academy of Sciences)*, vol. 19, part 3. Petrograd, Imperial Academy of Sciences Publ., 1914, pp. 85–152 (in Russian).
- Sidorenko G.V. "Sacred within Sacred". On the Spatial Structure of Old Russian Devotional Crosses of the 16th – 17th centuries. *Ierotopija. Sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi (Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia)*. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2006, pp. 660–680 (in Russian).
- Starodubcev T. The Image of the Old Testament's Veseleil in the Ravanica Altar. *Zbornik radova Vizantološkog instituta (Proceedings of the Byzantine Institute)*. No. 39. Belgrade, Vizantološki institut SANU Publ., 2001–2002, pp. 249–261 (in Serbian).
- Stojanović Lj. *Stari srpski rodoslovi i letopisi (Old Serbian Genealogies and Chronicles)*. Sremski Karlovci, U srpskoj manastirskoj štampariji Publ., 1927. 382 p. (in Serbian).
- Tikhonravov N.S. *Drevnie zhitiia prepodobnogo Sergiia Radonezhskogo (Ancient Vitae of Saint Sergius of Radonezh)*. Moscow, G. Lissner and D. Sobko Publ., 1892 (2nd ed.: *Die Legenden des Heiligen Sergij von Radonež*, Slavische Propyläen, vol. 17. Munich, Fink Publ., 1967), 144+212 p. (in Russian).
- Todić B. *Manastir Resava (Resava Monastery)*. Belgrade, Publikum Publ., 1995. 156 p. (in Serbian).
- Todić B. Personal Records of Painters. *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka (Private Life in Serbian Countries)*. Belgrade, Clio Publ., 2004, pp. 493–524 (in Serbian).
- Todić B., Čanak-Medić M. *Manastir Dečani (Dečani Monastery)*. Belgrade, Muzej u Prištini Publ., 2005. 536 p. (in Serbian).
- Trifunović Đ. Camblack's Description of the Temple of Dečan in the Light of Byzantine Aesthetics. *Naučni sastanak slavista u Vukove dane. Referata i saopštenja (Scientific meeting of Slavists in Vukove dane. Reports and press releases)*, vol. 14–1. Belgrade, Međunarodni slavistički centar Publ., 1985, pp. 183–187 (in Serbian).
- Trifunović Đ. Letter on the Holy Prince Lazar by Andoni Rafael. *Zbornik istorije književnosti Odeljenja jezika i književnosti SANU (Proceedings of the History of Literature of the Department of Language and Literature of the Serbian Academy of Sciences and Arts)*, vol. 10. Belgrade, SANU Publ., 1976, pp. 147–180 (in Serbian).
- Trifunović Đ. *Srpski srednjevekovni spisi o knezu Lazaru i Kosovskom boju (Serbian Medieval Writings on Prince Lazar and the Battle of Kosovo)*. Kruševac, Bagdala Publ., 1968. 452 p. (in Serbian).
- Trifunović Đ. The Miniature Style of Old Serbian Literature. *Književnost. XXXII-6 (Literature. 32–6)*. Belgrade, 1961, pp. 511–522 (in Serbian).
- Trifunović Đ. Two Epistles by Jelena Balsic and Nikon's *Account of Jerusalem Churches and Desert Places. Književna istorija (Literary History)*. V-18. Belgrade, 1972, pp. 289–327 (in Serbian).
- Vuksan D. Bishop Marko (Unknown Biographer of the 15th century). *Lovćenski odjek (The Echo of Lovcen)*. Cetinje, 1925. № I/2–3, pp. 81–96.
- Webb R. Ekphrasis. *Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham; Burlington: Ashgate Publ., 2009, XIV+238 p.

Стиль палеологовского искусства в произведениях древнерусских ювелиров первой трети XV века: размышления над малоизвестной панагией

© 2019

УДК 739.2“140/143”
ББК 85.12

Поступила в редакцию 2.10.2019

История древнерусских створчатых панагий еще не написана, хотя уже существует как область применения искусствоведческого анализа или методов других гуманитарных дисциплин. В советской медиевистике, в том числе в искусствознании, публикации панагий были немногочисленны, как правило, в рамках средневековых отделов археологических коллекций или экспозиций [см.: Николаева, 1968; Николаева, 1976. С. 48–49 (панагия Атониева монастыря), 75–76 (архиепископа Симеона), 102–103 (Желтикова монастыря), 170–172 (Симонова монастыря), 193 (серпуховская), 248–249 (прп. Никона Радонежского)]. Было отмечено время появления створчатых панагий и связь с введением в богослужении Иерусалимского устава при митрополите Киприане (1389–1406), влияние функциональных отличий на внешний облик — створчатые панагии с огла-вием служили походными («путными») ковчегами [подробнее см.: Стерлигова, 1996. С. 161]. Искусствоведами были определены варианты этого типа драгоценной утвари, служившего для определенного чина (чина возношения панагии), отличного от наперсных воротных драгоценных икон, иного вида личной святости. В исследовательских статьях и выставочных каталогах были опубликованы древнейшие предметы, разработана классификация по принципам иконографии и стиля, предприняты попытки анализа их художественного выполнения, решения вопросов локализации и атрибуции [Рындина, 1977. С. 222, ил. с. 221; Орлова, 1997]. Современные публикации древнерусских панагий могут быть разного жанра: иконографические, где «малая форма» привлекается для аналогии распространенным изводам [Вздорнов, 1989. № 38. С. 141 (тверская панагия из Новодевичьего монастыря)], каталоги памятников многовековой мест-

ной художественной традиции (прежде всего новгородской) [Стерлигова, 1996. С. 162–177, 291–294, кат. 19–22, 73, 74 (две медные панагии, украшенные в технике золотой наводки (из собрания ГИМ и ГРМ), опубликованы Ю.А. Пятницким)] или музейных собраний мелкой пластики [Моршакова, 2013. Кат. 61–65. С. 302–325 (раздел: Панагии двусторчатые)], палеографические [Турилов, 2015]. Публикации подготовленные, но не появившиеся пока в печати [Попов, Турилов (в печати); Турилов (в печати)], показывают, что эти изделия из драгоценных металлов, украшенные с особым старанием, происходящие из главных центров церковной и художественной жизни Древней Руси — подлинные шедевры, достойные объекты истории древнерусского искусства; они имеют различные изобразительные варианты, по сложности и информативности не уступают монументальной храмовой декорации, часто имеют точную хроно-топографическую привязку, служат источниками для суждения о важнейших идеально-образных и стилистических решениях своей эпохи.

Появление неизвестных отечественной медиевистике предметов расширяет сложившиеся представления о типологии, иконографии и стилистике того или иного типа средневековых памятников. Это касается рукописей, икон и предметов личного благочестия, в т.ч. и створчатых панагий. Нам хотелось бы привлечь внимание к створчатой панагии из Раифского монастыря на территории Республики Татарстан (бывшей Казанской губернии) [Маханько, 2016; она же, 2017] [и.л. 1–3]. Уровень ее исполнения, а также соседство с вещами, принадлежавшими одному из казанских митрополитов XVII в., дали нам возможность предположить, что Раифский монастырь стал приютом для предмета, изначально принадлежавшего к более древнему комплексу богослужебной утвари и личной святости, вероятнее всего — к ризнице кафедрального Благовещенского собора в Казани¹.

Она дошла в разрозненном виде: правая (нижняя) створка с композицией Святой Троицы и литургической надписью на внутренней стороне; центральная круглая часть левой (верхней) створки, изображения на которой располагаются с двух сторон; обод левой створки с надписью на внутренней стороне и орнаментальной декорацией на внешней; крепление с сохранившимися шарнирами и лицевыми изображениями на обеих пластинках; еще одно крепление без шарниров и только с одной пластинкой также с лицевым изображением; лицевая пластинка с несохранившимся креплением; лицевая накладка на оглавие; орнаментированный фрагмент оглавия с рубчатым краем; четыре фрагмента многолепестковой круговой полосы-каймы; шесть фрагментов орнаментальной каймы; металлическая окружность без изображений и надписей, возможно, средник для одной из несохранившихся частей створок. Поскольку фрагменты панагии хранились с другими предметами церковной утвари, не исключено, что какие-то детали еще могут быть

¹ Это убеждение подкрепляет тот факт, что вместе с панагией, также в виде металлического «лома», хранилась часть серебряной позолоченной ложки казанского митрополита Лаврентия II с датой — август 1670 г.



1



2



3

ил.1 Святая Троица. Фрагмент створки Раифской панагии. Первая треть XV в.

fig.1 Fragment of a leaf with the Holy Trinity
Raifa Panagia. First third of 15th century

ил.2 Богоматерь с Младенцем. Фрагмент створки Раифской панагии. Первая треть XV в.

fig.2 Virgin Mary with the Child. Fragment
of a leaf. Raifa Panagia. First third of 15th century

ил.3 Свт. Николай Чудотворец. Фрагмент левой створки Раифской панагии. Первая треть XV в.

fig.3 Saint Nicholas the Wonderworker. Fragment
of the left leaf. Raifa Panagia. First third
of 15th century

обнаружены; степень сохранности предмета неясна, так как научная реставрация не проводилась.

Панагия небольшого размера. Диаметр каждой створки (целой правой и обода от левой) — около 91 мм. Сохранившиеся створчатые панагии немного больше: панагия архиепископа Моисея (верхняя створка — 1324–1325 гг., остальные части — XV, XVI вв., НГОМЗ [Стерлигова, 1996. Кат. 19. С. 163–166]) имеет диаметр створок 120 мм; большая из двух панагий, происходящих из Кириллова Белозерского монастыря, та, что находилась в монастырском Успенском соборе (первая треть XV в., ГММК) — 156 мм [Орлова, 1997; Моршакова, 2013]. Хотя технико-технологический анализ панагии не проводился, по налету зеленоватого цвета, характеру работы можно уверенно предположить, что она из серебра и в ней обильно использована позолота, придающая изделию теплый, солнечный тон.

Панагия сильно пострадала. Створки отделены друг от друга, из центрального круглого сегмента внешней (левой) створки был вырезан или выломан треугольный фрагмент и при этом поврежден ее нижний край; из-за этого пострадал образ святителя Иоанна Златоуста в нижнем ряду на внешней стороне и полуфигура Еммануила — на внутренней. Ни одного элемента крепления не сохранилось без утрат, а среди них были лицевые, о чем свидетельствует часть пластины с отверстиями для небольших штырей, украшенная полуфигурой апостола Филиппа, и фрагмент крепления с лицевыми изображениями апостолов Иакова и Варфоломея. Присутствие апостолов сближает раифскую с теми панагиями, которые на лицевой стороне имеют композицию не Вознесения, а Спаса в медальоне, окруженного круглыми же медальонами с полуфигурами евангелистов, как малая панагия из Кириллова Белозерского монастыря и панагия из Благовещенского собора с образом апостола Иакова, брата Господня, на обороте; все ныне в ГММК [Моршакова, 2013. Кат. 63, 64. С. 311–316, 317–321]. От оглавия сохранилась лишь лицевая сканная накладка квадратного формата с Нерукотворным образом Спасителя. Часть декоративных элементов была накладной — фестончатый узкий сегмент в виде полосы, окаймлявший некогда центр одной из створок, и прорезные узорные радиальные (закругляющиеся) пластинки-полосы с так называемым полупальметтовым орнаментом. По всем поверхностям имеются потертости, царапины.

Исполнение раифской панагии отличает красота рисунка, сочетание резьбы и черневых надписей, сложный характер лицевой программы, заключенный в подборе святых, оригинальные детали извода Святой Троицы (Триипостасного Божества), близкие изводу иконы Святой Троицы (Гостеприимство Авраама) работы прп. Андрея Рублева; ближе всего по этой детали к раифской — панагия из Успенского собора Кириллова Белозерского монастыря [Моршакова, 2013. Кат. 62. С. 306–310] и панагия прп. Никона Радонежского [Ризница, 2014. Т. 1. С. 73–74. Ил. 47а, б]. Те же композиции на других панагиях из этого же кремлевского собрания демонстрируют зависимость от других изводов Святой Троицы (Гостеприимство Авраама), как с фигурами

святых праотцев, так и без них, с архитектурными формами престола и другими деталями. Эти качества побудили автора к написанию нескольких статей [Маханько, 2019; она же (в печати)]. Однако представление о месте этого небольшого предмета в истории древнерусских художественных технологий и изобразительного искусства, региональных школ иконописания, еще далеко от полноты. Не касаясь всех вопросов, которые могут возникнуть при со-поставлении раифской панагии с уже опубликованными памятниками этого типа, отметим некоторые аспекты ее стиля.

Наиболее специфическим качеством декора раифской панагии является сочетание лицевых изображений и орнамента, принадлежащих к разным стилистическим традициям (в орнаменте очевидны золотоордынские образцы, что роднит эту панагию с такими известными произведениями, как две панагии из Кириллова Белозерского монастыря, ныне в ГММК [Орлова, 1997. Примеч. 2. С. 149]). Резные полуфигуры — апостолов с несохранившимся на-кладных деталях декора и на поверхностях крепежа, Богоматери с Младен-цем и святителей на двусторонней круглой «сердцевине» одной из створок — и сидящие фигуры ангелов из Святой Троицы на внутренней стороне другой исполнены четкой рукой мастера-графика, абсолютно свободного в передаче пластики — позы, возраста, настроения избранного персонажа. Этот мастер работал в русле византийского искусства. Его почерк ближе к эскизам: об-разы лаконичны до минимализма, особенно в трактовке ликов — глаза сведе-ны до точки-зрачка, нос — до линии, короткой у старческих лиц, длинной у молодых, с треугольным «крючком» или «углом» на конце, рот — также до точки или короткого штриха, обозначающего горизонтальную межгубную складку или очертания усов у средневеков и старцев. Общий контур лица или полуфигуры никогда не бывает непрерывным, он складывается из штрихов, «ударов» или «борозд» резца разной толщины, длины и наклона, чем очень напоминает карандашный рисунок с линией разной степени длины, толщи-ны и силы нажатия. Везде этот рисунок — легкий, тонкий, не напоминает резьбу по дереву, толщина линий не расширяется до пределов кисти. Одно из главных свойств графики раифской панагии — незавершенность линей-ного очерка, пренебрежение непрерывным, одинаковой толщиной контуром, особенно в очертаниях складок, находящихся на периферии или в глубине изображения: складки гиматия центрального ангела в композиции «Святая Троица» могут иметь начало на плече, но не достигать коленей; концы рукавов или складок, сходящихся к коленям, могут быть лишены линейной прорисовки, оставаясь скорее легкой складкой или намеком на сборку ткани, чем отражением свисающей с плеча плотной материи; отсутствуют четкие очертания в перьевидной разделке ангельских крыльев, окантовке нимбов, наме-чены контуры ствола и перьеобразных листьев Мамврийского дуба, скорее, напоминающего пальму. Преображенение точек и штрихов в стилистике масте-ра этой панагии у Д. А. Морозова, специалиста по средневековой лингвисти-ке и палеографо-ориенталиста (арабиста) вызывало аллюзии на сирийские надписи арабской вязью (об использовании иноязычных почерков (арабских,

уйгурских, латинских) в древнерусских надписях [Морозов, 2004; он же, 2006/1. С. 14–16, 632, 634; он же, 2006/2; Шамин, 2007]). Внешняя художественная «не-обязательность», упрощенность, легкость и стремительность линии обнару-живаются мастером, владеющим стилем византийского искусства XIV в., для которого толщина линии сродни мазку кисти, чьей помощью можно передать ракурс или светотень, глубину и пространство.

При таком мелком масштабе мастер передал важнейшие для догматиче-ской безупречности композиции детали: крестчатый нимб центрального анге-ла и монограммы имени Христа с титлами (ИС ХС) по его сторонам; надпись ТРЦА выше, в свободном поле фона, но ближе к осевой вертикальной линии композиции; три чаши на престоле перед ангелами, из которых чаша цент-рального ангела крупнее размером (шире), имеет фигурный поддон, обозна-ченный троичным уступом на переходе к стояну, и главу тельца внутри чаши. Свобода и легкость, прозрачность и подвижность художественной материи и создаваемого ею образа сочетаются с редким для Троицкой (Гостеприим-ство Авраама) иконографии профильным изображением левого (от зрителя) ангела² (хотя и нельзя отрицать существование византийского оригинала, обладавшего именно такой деталью). При рассмотрении даже с небольшим увеличением видно, что этот профиль состоит из трех закругленных штри-хов — круглый лоб, прямой (без горбинок) нос, кончик которого заменяют две точки и округлый подбородок, переходящий в тонкую прямую шею. Благодаря такому набору выразительных средств создается эффект почти детского лица со слегка вздернутым носиком. Профиль левого ангела — наи-более соразмерный, а значит удавшийся, с точки зрения современного вос-приятия (будем иметь в виду, что лица ангелов имеют размер менее 1 см). В то же время лицо центрального ангела, показанный в легком ракурсе и на-клоне (почти идентичном движению такого же ангела на иконе Андрея Руб-лева) с незавершенной линией подбородка получился тяжеловатым в ниж-ней части, а лицо правого (от зрителя) ангела с треугольным, развернутым вовне «штрихом» вместо носа (возможно, следствие внешнего воздействия), двойным контуром шеи (авторское исправление или уточнение?) приобрел противоречивое впечатление бесформенности. Эти тонкие по исполнению лики контрастны по отношению к антиклизирующим позам, драпировкам, пок-рывающим тела крупными, геометрическими складками, намечающими не столько пластику тела или изгибающихся тканевых поверхностей, сколько вектор их движения.

Особенности возрастных трактовок в лицах других персонажей, свя-тителей и апостолов, расположенных на лицевой стороне левой створ-ки и на деталях креплений, указывают на определенную характерность,

2 Из всех известных изображений Святой Троицы на створчатых панагиях профильное изо-брожение левого (от зрителя) ангела встретилось лишь на тверской по происхождению панагии из Новодевичьего монастыря (ГИМ), см.: [Вздорнов, 1989. № 38. С. 141]. Благо-дарю Б.Н. Дудочкина за указание на это произведение.

экспрессивность. При всем минимализме — в лицах намечены эмоциональные оттенки, которые образуют смысловые противопоставления: апостолы-старцы и святители показаны спокойными и даже улыбающимися, как Симеон Богоприимец, прижимающий Младенца к щеке, в то время как юные апостолы, например Филипп (фрагмент бокового крепления), изображены со скорбной складкой рта, образованной опущенными уголками губ. Богоматерь с Младенцем — единственная пара полуфигур, занимающая целиком внутреннюю поверхность створки, это наиболее крупные по размеру персонажи. В то же время они — наиболее хрупкие: точечный рисунок лица Еммануила включает лишь очерк головы с продолговатым овалом и округлыми раковинами ушей, спускающийся на макушку локон, и близко посаженные глазки-зрачки под короткими штрихами бровей, разделенными вертикальной «веточкой» носа. Отсутствуют линии рта, незаконченная линия подбородка над открытой шеей подчеркивает ракурс. Столь же малыми средствами проработано лицо Божией Матери, короткий «штрих» вместо линии рта сообщает лицу суровость (плотно сжатые губы), драматичную при столь юном облике. Крупный силуэт мафория подобно куполу возвышается над головой Девы, обширные драпировки, стенами ограждающие Еммануила на поднятых в молении разведенных руках, напоминают о монументальном характере всех классических реминисценций в византийском искусстве. Легкий объем намечен сдвоенным контуром, который использован для окантовки нимбов и отделки края мафория на главе Богоматери. Сочетание мелкой и скромной внутренней моделировки, монументальности внешнего контура с минимумом пластики создает противоречивый эффект — наполненности объемной формы некой воздушной субстанцией, равнозначной духовной энергии; могущества, основывающегося на хрупкости и нежности. Подобный эффект близок стилю Феофана Грека в его монументальных работах, где грандиозность фигур, их пластичность и статуарность соединены с утонченной бестелесностью, метафизическим «свечением» преображенной духом плоти святых. В свою очередь, это качество искусства Феофана Грека продолжает поиски его предшественников, константинопольских мастеров первой четверти XIV в. Хотя в рамках данной статьи нет возможности сравнить образ Богоматери Воплощение на раифской панагии со всеми известными подобными же изображениями на других створчатых панагиях или наперсных иконах-мощевиках той эпохи, можно назвать как ближайшие аналогии образ Богоматери Воплощение на обратной стороне двусторонней серебряной позолоченной круглой иконы-мощевика из Благовещенского собора (ГММК, инв. №Р-6095) [Царский храм, 2003. Кат. 93. С. 263–265 (автор — Е.А. Моршакова); Моршакова, 2008. Ил. 7, 8. С. 281–282]; очерковый, эскизный стиль рисunka характерен и для полуфигуры Спасителя на лицевой стороне этой иконы (можно сравнить его с полуфигурой Еммануила на раифской панагии, где выразительный образ также создается буквально немногими «ударами резца»), сходны и круглые медальоны с полуфигурами обращенных к Спасителю апостолов; заслуживают отдельного изучения стиль и графика черненых надписей на иконе-мощевике, близ-

кой к раифской панагии. Тот же образ Богоматери Воплощение на внутренней стороне створчатой панагии Моисея — более правильный, законченный в отношении каждой детали линейной разделки и общего ощущения пластики [Стерлигова, 1996. Кат. 19. С. 162–165]. Близок образу Богоматери на раифской панагии и такой же образ на панагии Марии Мирославовой 1470-х гг. из ризницы Троице-Сергиевой лавры [Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2014. Т. 1. С. 150. Ил. 96 а, б]. Определенным родством стиля обладают такие произведения, как позолоченная икона-мощевик из Троице-Сергиевой лавры [Там же. С. 153. Ил. 97 а, б]. Линейная разделка в этих изображениях — Спасителя в окружении апостолов и Богоматери Воплощение в окружении святых разных чинов — сведена к минимуму, напоминая миниатюрные, отчасти эскизные наброски, при всей краткости точно передающие возрастные характеристики и атрибуты того или иного чина. По составу и расположению медальонов со святыми, эти двусторонние иконы-мощевики составляют своего рода пары, в декоре которых обыгрываются разные варианты общей программы, когда одинаково представленные святые (святители, преподобные, врачи-«безмездники») оказываются изображены в зеркальном повороте, когда Богоматерь может быть обращена то в одну сторону, то в другую. Учитывая высочайший уровень вложенных в эти мощевики святынь (части Крестного Древа, Гроба Господня и т.д.), нельзя сомневаться, что делали их лучшие мастера своего времени и круга. Стилистическим аналогом (продолжением?) лицевой декорации раифской панагии предстают резные фигуры святых покровителей новгородского владыки Евфимия II Вяжицкого на обороте наперсной иконы с византийской камеей — преподобного Евфимия Великого и апостола Иоанна Богослова середины XV в. [Стерлигова, 1996. Кат. 52. С. 476], а еще более фигуры святых на «раке» (ковчеге-мощевике) 1463 г. епископа Вассиана (Рыло) Ростовского из ризницы Троице-Сергиевой лавры, который приписывается кругу мастера Амвросия [Ризница, 2014. С. 90. Ил. 56 а, б].

Любопытно, что такое же сочетание монументального и эфемерного демонстрируют окаймляющие надписи на раифской панагии: вокруг Троицы по ободу расположены текст праздничного тропаря Пятидесятницы («Благословен еси, Христе Боже наш, иже премудры ловцы явлей...»); буквы крупные, с четкими объемными контурами, фон заштрихован, при этом на свободный ободок вынесены буквы, например, скорописная «с» под титлом в слове «Бл[а]г[о](с)л[о]в[е]н»; однако вопрос этот требует дополнительного изучения прежде всего историками и источниками, лингвистами.

Облик Богоматери на раифской панагии по многим качествам (красота пропорций, очерк головы и шеи, пластичная и при этом легкая, лишенная массивности и телесности форма, в сочетании с несильным ракурсом, эмоциональная сосредоточенность, бестелесность) напоминает целый ряд женских образов в искусстве Византии и Древней Руси XIV в.: диptyх из монастыря св. Екатерины на Синае с образом Богоматери Одигитрии и Снятием с креста [Σωτηρίου, 1956. Т. А'. Пл. 234], святая Фекла из росписи Спасо-Преображенской церкви на Ильине улице [Лифшиц, 1987. Табл. 151; Царевская,

2018. Табл.132, 133. С.248–249], святая Иулиания с псковской иконы трех святых жен в молении Еммануилу («Избранные святые: Параскева, Варвара, Ульяна») из Варваринской церкви в Пскове (конец XIV – начало XV в., ГТГ) [Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат.38. С.106]. Отмеченные черты в образах на небольшой панагии соответствуют особенностям палеологовской стилистики XIV в. [Смирнова, 1976. С.96–120]; единство и узнаваемость стиля характерны для произведений этого времени разного масштаба — монументальной живописи и книжной миниатюры, например миниатюр Псалтири Ивана Грозного (РГБ. М.8662), близких к лучшим циклам новгородских стенописей, прежде всего фрескам церкви Федора Стратилата на Ручью [Там же. С.116; Смирнова, 2006. С.405–427; Царевская, 2007]. Обращение к древнерусскому среброделию той эпохи и к створчатым панагиям в частности показывает, что этот стиль использовали мастера и этой специализации, а также то, что композиции для таких панагий делали лучшие мастера своего времени. Те же иконные образы византийского и древнерусского искусства позднепалеологовской эпохи отмечаются в науке как отражения духовных исканий исихазма, его аскетических поисков [Попова, 1996. С.13–80].

Надо отметить, что мастер, украшавший раифскую панагию, имел некоторые преимущества перед своими коллегами-иконописцами. Византийские художники XIV в., старавшиеся отразить сложные мистические идеи духовного восхождения, передать преображение человеческой плоти Божественными энергиями, описываемые аскетами-исихастами, использовали различные световые и цветовые эффекты, многослойное письмо в сочетании с резкими белильными штрихами,ложенными по форме на самых выпуклых частях лица, как на иконе Спасителя 1363 г. из афонского монастыря Пантократор (ГЭ), либо в самых разных местах лика, почти пятнами или каплями разлитого света, как у Феофана во фресках Преображенской церкви на Ильине улице в Новгороде (1378). Мастер ювелир работал с драгоценной металлической поверхностью, светоносной в самой своей основе. Она и была той стихией света, исходящего из «мира горного», которую заключали в себе прекрасные лики и фигуры святых, Божией Матери и Еммануила, ангелов Святой Троицы. Исследования поздневизантийской глиптики (первой половины XV в.), произведения которой сохранились в древнерусских ризницах (ныне — в музеях), показывают, что мастера подбирали и обрабатывали камень с расчетом на живописный эффект, а именно: создавать обширные бликующие поверхности рельефа, родственные высветлениям в иконной технике [Стерлигова, 2008; она же, 2012; она же, 2014. С.488].

Сложным представляется на данный момент вопрос, где была создана раифская панагия, в каком художественном центре? Палеологовский стиль, графический, стремительный, точный и одновременно живописный, с некоторыми пространственными эффектами на рубеже XIV–XV вв. был доступен и русским мастерам, получил признание и в великорусской Москве и в республиканском Новгороде и сохранял свою ценность довольно долго. Сходство стиля раифской панагии с памятниками иконописания, лицевой

иллюминации Новгорода первой четверти — трети XV в., иконографическое сходство образа Симеона Богоприимца с Младенцем на раифской панагии, на круглой золотой иконе-мощевике с Рождеством Христовым на лицевой стороне из Благовещенского собора (ГММК, инв. МР-1028) [Царский храм, 2003. Кат.95. С.269–272 (автор — Е.А. Моршакова); Моршакова, 2008. С.285–289, ил. 9, 10] и на еще одной круглой золотой панагии из того же собора, близкой по типологии, но иной по стилю (там же, инв. МР-1029) [Опись церковной казны ... 1721 года, 2018. С.228. №161 (к л.112) (автор описания — И.А. Бобровницкая)], позволило нам предположить, что образ этого святого использовался как патрональный [Маханько (в печати)]. Однако почти дословное повторение рублевского варианта извода Святой Троицы, сходство стиля с произведениями, сохранившимися в ризницах московских соборов и подмосковных монастырей, не позволяет отказываться и от московского происхождения раифской панагии.

Краткая, экспрессивная версия палеологовского искусства, выработанная духовными исканиями эпохи исихастских споров в Константинополе и на Афоне первой половины — середины XIV в., продолжала развиваться в творчестве мастеров, создававших на рубеже XIV–XV и первой половины XV в. створчатые панагии, в том числе раифскую. Судя по тому, что произведения мастера раифской панагии (или его круга) избежали утраты и оказались в хранилищах царских церквей, а также в новопросвещенных православием регионах, мастером он был востребованным, способным передать сложные духовные искания времени.

Введение в научный оборот панагии из Раифского монастыря дополняет круг сохранившихся произведений эпохи константинопольского мастера Феофана и Андрея Рублева. Очевидно, что их влияние распространялось не только на художников-монументалистов (мастера росписей церкви Феодора Стратилата на Ручью или Волотова), иконописцев, но и художников-ювелиров. Благодаря новому памятнику можно точнее судить о типологии уже известных панагий и наперсных икон-мощевиков. Стиль их исполнения отразил важные особенности древнерусского и византийского искусства XIV — начала XV в., — сочетание классических принципов изобразительности с поисками художественной выразительности, интересом к индивидуальному духовному переживанию, — которые лучше изучены в творчестве Феофана Грека и его преемников, в том числе преподобного Андрея Рублева, но были развиты и у других оставшихся неизвестными мастеров.

ЛИТЕРАТУРА

- Вздорнов Г.И. Троица Андрея Рублева. Антология. М.: Искусство, 1989. 142 с.
- Государственная Третьяковская галерея. Древнерусское искусство X – начала XV века. [Каталог]. М.: Красная площадь, 1995. Т.1. 272 с.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века / Ред.-сост. И.А. Стерлигова. М.: Наука, 1996. 512 с.
- Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода. М.: Искусство, 1987. 542 с.
- Маханько М.А. Панагия: Возвращение из небытия // Раифский альманах: Ежегодное православное издание / Гл. ред. О.М. Крестинина. Раифа: Издат. отдел Раифского монастыря, 2016. С. 32–43.
- Маханько М.А. П.Е. Корнилов и судьбы казанской архиерейской ризницы // Актуальные вопросы развития искусствоведения в России, странах СНГ и тюркского мира: К 120-летию со дня рождения П.Е. Корнилова. Казань: ИЯЛИ им. Г.Я. Ибрагимова АНРТ, 2017. Ч.1. С. 44–58.
- Маханько М.А. Неизвестное изображение Святой Троицы на новгородской панагии первой четверти XV в. // Хозяева и гости усадьбы Вяземы и Захарово. Материалы науч. конф. Гос. историко-литературного музея-заповедника А.С. Пушкина. Большие Вяземы: ООО «Рекламное агентство РазДваТри», 2019. С. 517–529.
- Маханько М.А. Литургическое и патрональное значение образа св. Симеона Богоприимца с Христом Еммануилом на руках в искусстве Древней Руси первой четверти XV века // IV Международная научная конференция Библейские и литургические темы и образы в искусстве Востока и Запада: диалог культур, традиция и современность, 22–24 апреля 2019 (РГГУ, МДА, Учебный комитет РПЦ) (в печати).
- Морозов Д.А. «Каллиграфические загадки» Буслаевской псалтыри: взгляд с Востока // Россия и Христианский Восток. М.: Индрик, 2004. Вып. 2–3. С. 82–97.
- Морозов Д.А. Уйгурская запись в древнерусской рукописи // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 2004. М.: Наука, 2006. С. 14–16, 632, 634.
- Морозов Д.А. Уйгурские автографы московских дьяков (дополнение к древнерусской дипломатике) // Памяти Лукичева: Сб. ст. по истории и источниковедению / Ред-сост. Ю.М. Эскин. М.: Древлехранилище, 2006. С. 173–199.
- Моршакова Е.А. О драгоценных мощевиках XV в. из Благовещенского собора // Царский храм: Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. М.: ИПП Куна, 2008. С. 273–292.
- Моршакова Е.А. Древнерусская мелкая пластика. Наперсные кресты, иконы и панагии XII–XV вв.: Каталог. М.: Сканрус, 2013. 359 с.
- Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М.: Советский художник, 1968. 176 с.
- Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. 288 с.
- Опись церковной казны Благовещенского собора Московского Кремля 1721 года / Науч. ред. Л.А. Щенникова, подгот. к публикации С.Г. Зюзева, С.П. Орленко. М., 2018. 314 с.
- Орлова М.А. О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV – начала XV века (К проблеме генезиса стиля орнамента) // ДРИ. Исследования и атрибуции [т.18]. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 148–170.
- Попов Г.В., Турцов А.А. О древнейшей панагии из серпуховского Владычного монастыря (вторая четверть XV века) // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. ст. по материалам науч. конф. в Третьяковской галерее 2011 г. / Под общ. ред. Г.В. Попова. М.: Красная площадь (в печати).
- Попова О.С. Аскеза и Преображение: Образы византийского и русского искусства XIV в. Milano: La Casa di Matriona, 1996. 114 с. (на итал. и рус. языках).
- Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры [Текст]. [В 2 т.] / Науч. ред. И.А. Стерлигова, авт. Л.М. Воронцова, Г.П. Черкашина, Л.А. Шитова. Б.м.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2014. 346 с.
- Рындина А.В. Малоизвестный памятник тверского искусства // ДРИ. Проблемы и атрибуции. М.: Наука, 1977. С. 199–222.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Искусство, 1976. 392 с.
- Смирнова Э.С. Заметки о миниатюрах и орнаменте «Псалтири Ивана Грэзного» // ΣΟΘΙΑ. Сб. ст. по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча / Ред. А.С. Преображенский. М.: Северный паломник, 2006. С. 405–427.
- Стерлигова И.А. Неизвестные поздневизантийские рельефы слоновой кости в Музейях Московского Кремля // Образ Византии. Сб. ст. в честь О.С. Поповой. М.: Северный паломник, 2008. С. 473–484.
- Стерлигова И.А. Работы греческих резчиков на Руси: К изучению стиля древнерусской мелкой пластики первой половины XV века // ДРИ. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублева. К 600-летию росписи Успенского собора во Владимире: Материалы междунар. науч. конф. 1–2 октября 2008 г. [т. 30]. М.: Арт-Волхонка, 2012. С. 250–260.
- Стерлигова И.А. О «Панагии митрополита Петра», хранившейся в Патриаршей ризнице // В созвездии Льва. Сб. ст. по древнерусскому искусству в честь Л.И. Лифшица. М.: Государственный институт искусствознания, 2014. С. 480–492.
- Турилов А.А. К палеографической датировке двух мощевиков из Благовещенского собора Московского Кремля // Словъне. Междунар. славистический журнал: / Гл. ред. Ф.Б. Успенский. М., 2015. Т. 4. Вып. 1. Ч. 2. С. 511–525.
- Турилов А.А. О некоторых произведениях московского серебряного и золотого дела эпохи Андрея Рублева (к палеографической датировке памятников) // Андрей Рублев и его эпоха: Сб. ст. по материалам науч. конф. в Третьяковской галерее 2011 г. / Под общ. ред. Г.В. Попова. М.: Красная площадь (в печати).
- Шамин С.М. Русскоязычные записи латиницей на книгах, иконах и других предметах (XVII – начало XVIII в.) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007. №3 (29). С. 122–123.
- Царевская Т.Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М.: Северный паломник, 2007. 616 с.
- Царевская Т.Ю. Феофан Грек: Фрески в Великом Новгороде. Великий Новгород: НГОМЗ, 2018. 320 с.
- Царский храм: Святыни Благовещенского собора в Кремле: Каталог выставки. М.: Изд-во Дом Максима Светланова, 2003. 416 с.
- Σωτηρίου Γ. και Μ. Εικόνες της μονής Σινά. Αθήναι, 1956. Т.А'.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Стиль палеологовского искусства в произведениях древнерусских ювелиров первой трети XV века: размышления над малоизвестной панагией

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, старший редактор редакции Церковного искусства и археологии Церковно-научного центра «Православная энциклопедия» (Московского Патриархата Русской Православной Церкви), Москва, Нижняя Сыромятническая, 10 а стр. 1, 107129, mariyamakhanko@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена стилистическому анализу малоизвестного произведения древнерусского среброделия — створчатой панагии, которая хранится ныне в Раифском монастыре Республики Татарстан. Сравнение художественных особенностей, рисунка, пластики и элементов пространственности с учетом иконографии и смысловой программы позволяют поставить мастера этого произведения в один ряд с лучшими художниками своего времени. Благодаря проделанной работе история древнерусского искусства получает еще один памятник эпохи позднепалеологовского влияния на художественную культуру Древней Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева (конец XIV — первая треть XV в.).

Ключевые слова

Панагия, Святая Троица, Андрей Рублев, Феофан Грек, византийское искусство, эпоха Палеологов, древнерусское искусство, торевтика (среброделие).

TITLE

The Style of Paleologian Art in the Works of Old Russian Silversmiths in the First Third of the 15th Century: Reflections on a Little-known Panagia

AUTHOR

Makhan'ko, Mariya Alexandrovna — PhD, chief editor of the Department of Ecclesiastical Art and Archeology, Scientific-ecclesiastical Centre “Orthodox Encyclopedia” (Moscow Patriarchate Russian Orthodox Church), Low Syromyatnicheskaja street, 10 a, building 1, 107129 Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the stylistic analysis of a little-known work of Old Russian silversmithing — the casement panagia, which is now stored in the Raifa Monastery of the Republic of Tatarstan. Comparison of artistic features, drawing, plastic and spatial elements, taking into account iconography and a semantic program, make it possible to put the masters of this work on a par with the best artists of their time. Thanks to the work done, the history of Old Russian art receives another example of the Late Paleological era in the artistic culture of Old Russia, the era of Theophanes the Greek and Andrei Rublev (late 14th — first third of the 15th century).

KEYWORDS

Panagia, Holy Trinity, Andrei Rublev, Theophanes the Greek, Byzantine art, the Era of the Paleologs, Old Russian art, toreutics (silverware).

REFERENCES

- Gosudarstvennaya Tret'iakovskaya galereia. Drevnerusskoe iskusstvo X — nachala XV veka. [Katalog] (State Tretyakov Gallery. Old Russian art of the 10th — early 15th century. [Catalog]). Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 1995. Vol. 1. 272 p. (in Russian).
Lifshits L.I. Monumental'naya zhivopis' Novgoroda (Monumental Painting of Novgorod). Moscow, Iskusstvo Publ., 1987. 542 p. (in Russian).
Makhan'ko M.A. Panagia: Return from Non-existence. Raifskii al'manakh: Ezhegodnoe pravoslavnoe izdanie (Raifa Almanach: Annual Orthodox Issue). Raifa, Izdat. otdel Raifskogo monasteriya Publ., 2016, pp. 32–43 (in Russian).

Makhan'ko M.A. P.E. Kornilov and the fate of the Kazan bishop's sacristy. *Aktual'nye voprosy razvitiia iskusstvovedeniia v Rossii, stranakh SNG i turkskogo mira: K 120-letiu so dnia rozhdeniya P.E. Kornilova (Actual Issues of the Development of Art Criticism in Russia, the CIS Countries and the Turkic world: For the 120th Birthday of P.E. Kornilov)*. Kazan, IlaLI im. G. la. Ibragimova ANRT Publ., 2017, no. 1, pp. 44–58 (in Russian).

Makhan'ko M.A. An Unknown Image of the Holy Trinity on the Novgorod Panagia of the First Quarter of the 15th century. *Khoziaeva i gosti usad'by Viazemy i Zakharovo. Materialy nauchnoi konferentsii Gos. istoriko-literaturnogo muzeia-zapovednika A.S. Pushkina (The Owners and Guests of the Estate Vyazema and Zakharovo)*. Bol'shie Viazemy, OOO «Reklamnoe agentstvo RazDvaTri» Publ., 2019, pp. 517–529 (in Russian).

Makhan'ko M.A. The Liturgical and Patronal Significance of the Image of St. Simeon the God-Receiver with Christ Emmanuel in his Arms in the Art of Ancient Russia in the first quarter of the 15th century. *IV Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia Bibleiskie i liturgicheskie temy i obrazy v iskusstve Vostoka i Zapada: dialog kul'tur, traditsii i sovremennost'*, 22–24 apreli 2019 (RGGU, MDA, Uchebnyi komitet RPTs) (4th International Conference Biblical and Liturgical Themes and Images in the Art of East and West: Dialogue of Cultures, Tradition and Modernity) (in print) (in Russian).

Morozov D.A. “Calligraphic Riddles” of the Buslaev Psalter: View from the East. *Rossiia i Khristianskii Vostok (Russia and the Christian East)*. Moscow, Indrik Publ., 2004, № 2–3, pp. 82–97 (in Russian).

Morozov D.A. Uyghur Writing in the Old Russian Manuscript. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Ezhegodnik 2004 (Monuments of Culture. New Discoveries. Annual periodical 2004)*. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 14–16, 632, 634 (in Russian).

Morozov D.A. Uyghur Autographs of Moscow Clerks (Addition to Old Russian diplomatics). *Pamiati Lukicheva: Sbornik statei po istorii i istochnikovedeniiu (In Memory of Lukichev: Collection of Articles on History, Documents and Texts)*. Moscow, Drevlekhranilishche Publ., 2006, pp. 173–199 (in Russian).

Morshakova E.A. About Precious Reliquaries of the 15th century from the Annunciation Cathedral. *Tsarskii khram: Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremlia v istorii russkoi kul'tury (A Royal Church: the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in Russian Culture History)*. Moscow, IPP Kuna Publ., 2008, pp. 273–292 (in Russian).

Morshakova E.A. Drevnerusskaya melkaia plastika. *Napersnye kresty, ikony i panagii XII–XV vv.: Katalog (Old Russian Decorative Arts and Figurines. Pectoral Crosses, Icons and Panagias of the 12th–15th centuries: Catalog)*. Moscow, Skanrus Publ., 2013. 359 p. (in Russian).

Nikolaeva T.V. Drevnerusskaya melkaia plastika XI–XVI vekov (Old Russian Decorative Arts and Figurines of the 11th–16th centuries: Catalog). Moscow, Sovetskii khudozhhnik Publ., 1968. 176 p. (in Russian).

Nikolaeva T.V. Prikladnoe iskusstvo Moskovskoi Rusi (Decorative Art of Moscow Russia). Moscow, Nauka Publ., 1976. 288 p. (in Russian).

Shchennikova L.A., Ziuzeva S.G., Orlenko S.P. (ed.) *Opis' tserkovnoi kazny Blagoveshchenskogo sobora Moskovskogo Kremlia 1721 goda, (Inventory of the Church Treasury of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in 1721)*. Moscow, 2018. 314 p. (in Russian).

Orlova M.A. About a Group of Works of Old Russian Silversmithing of the End of the 14th — the beginning of the 15th century. (To the Problem of the Genesis of Ornament Style). *Drevnerusskoe iskusstvo. Issledovaniia i atributsii [t. 18] (Old Russian Art. Research and Authentication, vol. 18)*. Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1997, pp. 148–170 (in Russian).

Popov G.V., Turilov A.A. On the Most Ancient Panagia from the Serpukhov Vladychny Monastery (second quarter of the 15th century). *Andrei Rublev i ego epocha: Sbornik statei po materialam nauchnoi konferentsii v Tret'iakovskoi galeree 2011 g. (Andrei Rublev and his*

- Era: Collection of Articles following the Conference at Tretyakov Gallery in 2011*). Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ. (in print).
- Popova O.S. *Askeza i Preobrazhenie: Obrazy vizantiiskogo i russkogo iskusstva XIV v.* (Asceticism and Transfiguration: Images of Byzantine and Russian Art of the 14th century). Milano, La Casa di Matriona Publ., 1996. 112 p. (in Italian and Russian).
- Sterligova I.A. (ed.) *Riznitsa Sviato-Troitskoi Sergievoi Lavry [Tekst]: [v 2 t.] (Sacristry of the Holy Trinity St. Sergius Lavra)*, 2 vol. Sviato-Troitskaia Sergieva Lavra, 2014. 346 p. (in Russian).
- Ryndina A.V. Little-known Monument of Tver Art. *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atributsii* (Old Russian Art. Problems and Authentication). Moscow, Nauka Publ., 1977, pp.199–222 (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII nachalo XV veka. (Painting of Great Novgorod. Mid 13th – early 15th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 392 p. (in Russian).
- Smirnova E.S. Notes on Miniatures and Ornament in "Psalms of Ivan the Terrible". *ΣΟΘΙΑ. Sbornik statei po iskusstvu Vizantii i Drevnei Rusi v chest' A.I. Komecha (Sofia. Collection of Articles on Byzantine and Old Russian Art in Memory of A.I. Komech)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006, pp. 405–427 (in Russian).
- Sterligova I.A. (ed.) *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda: Khudozhestvennyi metall XI–XV veka* (Decorative Art of Novgorod the Great: Metalwork of the 11th–15th Centuries). Moscow, Nauka Publ., 1996. 512 p. (in Russian).
- Sterligova I.A. Unknown Late Byzantine Reliefs of Ivory in the Moscow Kremlin Museums. *Obraz Vizantii. Sbornik statei v chest' O.S. Popovoi (Image of Byzantium. Collection of Articles in Honor of O.S. Popova)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008, pp. 473–484 (in Russian).
- Sterligova I.A. The Works of Greek Carvers in Russia: Toward a Study of the Style of Old Russian Decorative Arts of the First Half of the 15th century. *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoi Rusi i Vizantii epokhi Andreia Rubleva (Old Russian Art. Art of Medieval Russia and Byzantium of the Andrei Rublev Age)*, vol. 30. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2012, pp. 250–260 (in Russian).
- Sterligova I.A. About the "Panagia of Metropolitan Peter", Stored in the Patriarchal Sacristy. *V sozvezdi L'va. Sbornik statei po drevnerusskому iskusstvu v chest' L.I. Lifshitsa (In the Constellation of Leo. Collection of Articles on Old Russian Art in Honor of Lev Lifshits)*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 2014, pp. 480–492 (in Russian).
- Turilov A.A. To the Paleographic Dating of Two Reliquaries from the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. *Slovéne. Mezhdunarodnyi slavisticheskii zhurnal (Slovéne. International Journal of Slavic Studies)*. Moscow, 2015, vol. 4, No. 1, part2, pp. 511–525 (in Russian).
- Turilov A.A. About some Works of the Moscow Silver- and Goldsmithing of the Era of Andrei Rublev (to the Paleographic Dating of Monuments). *Andrei Rublev i ego epokha: Sbornik statei po materialam nauchnoi konferentsii v Tret'iakovskoi galeree 2011 g* (Andrei Rublev and his era: Collection of Articles following the Conference at Tretyakov Gallery in 2011). Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ. (in print) (in Russian).
- Shamin S.M. Russian-language Writings in Latin Letters on Books, Icons and other Objects (17th – beginning of 18th century). *Drevniaia Rus'. Voprosy medievistiki (Old Russia. The Questions of Middle Ages)*. 2007, №3(29), pp.122–123 (in Russian).
- Tsarevskaia T.Iu. *Rospis' tserkvi Feodora Stratilata na Ruch'iu v Novgorode i ee mesto v iskusstve Vizantii i Rusi vtoroi poloviny XIV veka. (Painting of the Church of Saint*

- Theodor Stratilates on the Brook in Novgorod and Its Place in the 14th Byzantine and Old Russian Art)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. 616 p. (in Russian).
- Tsarevskaia T.Iu. *Feofan Grek: Freski v Velikom Novgorode. (Theophanes the Greek: Frescoes in Novgorod the Great)*. Velikii Novgorod, NGOMZ Publ., 2018. 320 p. (in Russian).
- Vzdornov G.I. *Troitsa Andreia Rubleva. Antologiia (Trinity of Andrei Rublev. Anthology)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 142 p. (in Russian).
- Ziuzeva S.G., Shchennikova L.A., Sterligova I.A. (eds.) *Tsarskii khram: Sviatyni Blagoveshchenskogo sobora v Kremlle: Katalog vystavki (A Royal Church: the Holy Relics of the Annunciation Cathedral in the Kremlin: Exhibition Catalog)*. Moscow, Izd. Dom Maksima Svetlanova Publ., 2003. 416 p. (in Russian).
- Σωτηρίου Γ. και Μ. Εικόνες της μονής Σινά. Αθήναι, 1956. T.A'. (in Greek).

Заметка о двух иконах из ризницы Троице-Сергиевой лавры в частной коллекции Швейцарии

© 2019

УДК 27-526.62(470.311)
ББК 85.14

Поступила в редакцию 2.11.2019

В 1968 г. в Музее искусств и истории в Женеве состоялась выставка иконописи частных коллекций Швейцарии [Chatziakis, Djuric, 1968]. На выставке было экспонировано, согласно каталогу, 208 произведений, включая циклы деисусных, праздничных и иных комплексов из обширного православного региона — от Греции и южнославянских стран до северных областей России. Представлены были в основном поздние произведения, зачастую с приблизительным указанием их территориальной и стилистической принадлежности, с ошибочными датировками.

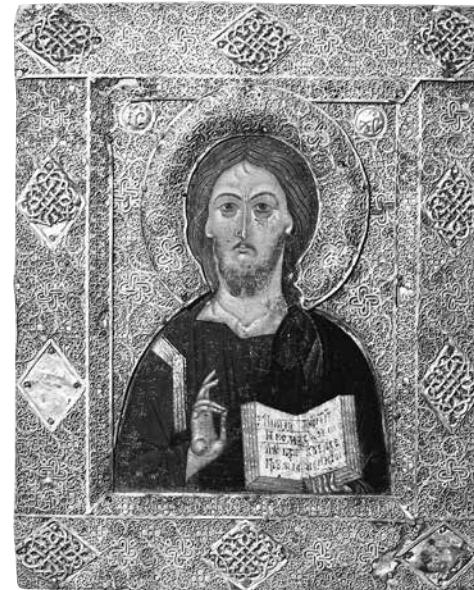
Среди них, однако, можно выделить два чрезвычайно важных экспоната, ценных по своему историческому и культурно-художественному значению благодаря происхождению из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Это иконы поясного «Спаса Вседержителя» и «Богоматери Донской» [Chatziakis, Djuric, 1968. Kat. 138, 167]¹. Путь появления таких произведений на Западе обычен: через Торгсин, Гохран, общество «Антиквариат». В Сергиевском музее изъятия икон для продажи проходили начиная с 1928 г.

Обе названные иконы небольшие, пядничного размера, соответственно — 29 × 23,5 и 26 × 19,5 см. Датировка и описание обеих икон в швейцарском каталоге также не точны и нуждаются в пересмотре [ил. 1, 2].

Первой из упомянутых икон было посвящено несколько строк, сопровождаемых иллюстрацией, в небольшой книге А.И. Некрасова «Очерки декоративного искусства Древней Руси» [Некрасов, 1924. С. 63].

О второй иконе известно лишь по описаниям Ю.А. Олсуфьева [Олсуфьев, 1920. С. 88–89, 74.75.2/14, 20/3]. Воспроизведение памятника до издания в швейцарском каталоге отсутствует. Между тем в собрании лаврской ризницы име-

1 Размеры икон в этом каталоге и описаниях Ю.А. Олсуфьева (см. ниже) несколько расходятся. Из списка владельцев икон, представленных на женевской выставке, следует, что в то время обе они принадлежали доктору Siegfried Amberg-Herzog. Позднейшей судьбой памятников автор не занимался.



ил. 1 Спас Вседержитель. Вторая четверть — середина XV в. Частное собрание, Швейцария
fig.1 Christ Pantocrator. Second quarter — middle 15th century. Private collection, Switzerland



ил. 2 Богоматерь Донская. Вторая половина XVI в. Частное собрание, Швейцария
fig.2 Our Lady of the Don. Second half of the 16th century. Private collection, Switzerland

лось несколько икон «Богоматери Донской». Одна — так называемая «Малая» конца XIV в. (ГТГ), вышедшая из греко-русской московской мастерской, вероятно, находившейся в ведении митрополии и возглавляемой по меньшей мере некоторое время Феофаном Греком [Олсуфьев, 1924. С. 6. Кат. 10; Лазарев, 1961. С. 100–101. Ил. 112; Антонова, Мнёва, 1963. Т. 1. № 220. С. 261–262; ГТГ. Каталог собрания. Т. I. 1995. № 65. С. 151–152] [ил. 3]. Это, несомненно, вкладная икона в богатом басменном серебряном окладе. Второй по времени вклад в обитель — также небольшая, пядничная икона, поступившая от боярина Василия Обедова, в серебряном окладе, с золотым венцом (СПМЗ). Датировка памятника колеблется от рубежа XIV–XV вв. (Т. В. Николаева предположительно видела в нем произведение «школы» Феофана Грека) до второй половины XVI столетия. Наиболее правомерно относить создание иконы, по нашему мнению, к XV в. (при этом регион ее происхождения требует дополнительных исследований) [Николаева, 1968. № 101. С. 75–76; Щенникова, 2009. С. 253–278 (особ. с. 276); Нерсесян, Суховерков, 2017. С. 73. Ил. с. 76; см. также: Олсуфьев, 1920. С. 7. Кат. 18, 20].

Внимание к иконографической редакции богочестивых образов типа «Донской» в монастырских стенах, скорее всего, объясняется связью — реальной или легендарной, неважно — с иконой, сопровождавшей русское войско на Куликово поле в 1380 г. [ГТГ. Каталог собрания. Т. I. 1995. № 61. С. 141–145; Нерсесян, Суховерков, 2017. С. 71–74]. Целенаправленное «взятие» Поволжья от Казани до



ил.3 Богоматерь Донская («Малая»). Конец XIV в. Из ризницы Троице-Сергиевой лавры. ГТГ
fig.3 Our Lady of the Don ("Small"). The end of the 14th century. From the sacristy of the Trinity Lavra of St. Sergius. Tretyakov Gallery

ил.4 Богоматерь Донская. 1570–1580-е. Церковно-археологический кабинет МДА
fig.4 Our Lady of the Don. 1570–1580s. Church archaeological museum at the Moscow Theological Academy



Астрахани Иваном IV в 1552 и 1556 гг. предопределило распространение таких икон и в Москве, и в Троице-Сергиевом монастыре [Нерсесян, Суховерков, 2017. С. 71–73].

Именно к этому периоду относится выставлявшаяся в 1968 г. в Женеве икона. Составителями каталога выставки она датирована следующим образом: живопись отнесена к XV столетию, оклад — к XVIII в. Единственное, в чем они не ошиблись, — в ее принадлежности к московской школе иконописи.

В свое время Ю.А. Олсуфьев датировал и оклад, и саму икону единственным временем — XV в., причем дважды, в изданиях 1920 и 1924 гг. В первом из названных трудов — «Описи икон Троице-Сергиевой лавры. До XVIII века...», он характеризует произведение следующим образом: «Певучесть линии внешнего контура, гибкого, струящегося; вохрение плавкое светло-коричневато-розовое; с нежным просвечиванием зелени санкиря в тенях и с оттенком красниной на щеках; впечатление прозрачности придает иконе особую глубину; икона большого творчества и прекрасного мастерства». Далее следует описание более позднего оклада с «лазоревыми яхонтами, из коих на одном — арабская надпись» [Олсуфьев, 1920. С. 88–89]².

2 Кроме этого отмечается, что икона была расчищена в 1919 г.

Уточнение датировки иконы стало возможным благодаря публикации еще одного образа «Богоматери Донской» из Троицкого собрания, ныне хранящегося в Церковном археологическом кабинете МДА [Нерсесян, Суховерков, 2017. С. 73. Ил. с. 77]. Сведения об этой монастырской и явно вкладной, пядничной иконе отсутствуют. Опубликовавшие ее Л.В. Нерсесян и Д.Н. Суховерков датируют это произведение 1570–1580-ми гг. по аналогии с вкладом образа «Богоматери Донской» по дьяку и воеводе Борису Ивановичу Сукину, похороненному в обители в 1578 г. [Нерсесян, Суховерков, 2017. С. 73. Ил. 79, 80; см. также: Николаева, 1968. №181. С. 115–116] [ил.4]. Такое сближение не обязательно, тем более, что последний памятник остается нераскрытым от поздних записей. Сходство же образа из Церковно-археологического кабинета МДА и иконы, представленной на выставке в Женеве, можно признать безусловным. Оно распространяется не только на стиль, но и саму манеру исполнения произведений. При некоторых разнотечениях в рисунке, их исполнение, система мазков практически идентичны. Не будет преувеличением предположить, что та и другая иконы принадлежат одному художнику.

Как известно, на протяжении второй половины XVI в. в Троице-Сергиевом монастыре работало несколько иконописцев. Часть их имен известна по записям в Синодике. Произведения других сохранились. Среди них по крайней мере две иконы монастырского художника Евстафия Головкина. В это время иконописным трудом занимались не только иноски, но и лица светские, селившиеся на посаде в особой Иконной слободе. О художественном уровне работ местных художников свидетельствует тот факт, что монастырский образ «Явление Богоматери преподобному Сергию» был взят Иваном IV в Казанский поход. Позднее по распоряжению царя Федора Ивановича иконы троицкой работы были преподнесены константинопольскому патриарху Иеремии II [Николаева, 1968. С. 26–27. №236–238; С. 137–139].

Таким образом, можно полагать, что обе интересующие нас иконы «Богоматери Донской» принадлежат мастеру Троице-Сергиева монастыря, не исключено — круга Евстафия Головкина.

Не менее значительный интерес представляет другая икона — поясной «Спас Вседержитель», отнесенная составителями женевского каталога к XVII в. О ее происхождении из ризницы Троице-Сергиевой лавры известно с 1920 г. по опубликованной Ю.А. Олсуфьевым описи [Олсуфьев, 1920. С. 88–89, 74.75.2/14, 20/3]. «Спас Вседержитель» здесь помещен в разделе «Ризница. Икона до XV века». Указанный размер образа (29,5 × 24) практически точно соответствует параметрам швейцарского каталога. По мнению Ю.А. Олсуфьева, икона была реставрирована. Далее он пишет, выявляя свой неизменный интерес к построению и организации форм: «Параболы контура склонны к круглению; довольно мягкие линии складок; обратная перспектива в трактовке Евангелия; расчленность лица, шеи, правой руки; вохрение светлое с оттенком красниной; тени зеленоватые; мягкие оживки; краски яркие, скорее холодного тона.

Оклад и выпуклый венчик — сканные; на полях восемь чеканных репьев, рисунок которых — плетение (двух из них недостает)».

Стилевая характеристика оклада отсутствует.

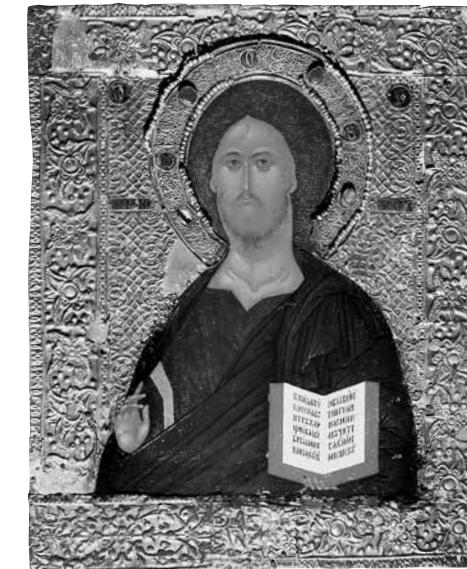
В 1924 г. А.И. Некрасов в работе, посвященной древнерусскому декоративному искусству, охарактеризовал икону как принадлежащую «школе Андрея Рублева», датируя ее при этом рубежом XIV–XV вв. [Некрасов, 1924. С. 63]. Современную иконе «настоящую сканную басмью» исследователь относит к тому же времени, сравнивая ее с рукописным орнаментом, что неверно.

Давая оценку этому памятнику, следует внести некоторые поправки, прежде всего хронологического характера. Корректирующим моментом здесь (при некоторой неясности уровня реставрационного раскрытия живописи иконы от поздних поновлений) должны явиться наблюдения над окладом.

В статье А.В. Рындина «Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля (к вопросу о ювелирной мастерской митрополита Фотия)» [Рындина, 1983. С. 143–167] сказано следующее: «Говоря об известной актуальности византийских традиций и в середине XV в., следует вспомнить серебряный сканный оклад миниатюрной иконы «Христос Пантократор» из Троице-Сергиева монастыря, выполненный, по-видимому, русским мастером, учившимся на Афоне. Несмотря на типологическую схему, единую с греческими окладами, памятник явно обнаруживает руку местного мастера. Во-первых, тут использована цветная мастика, характерная именно для русских сканных изделий (ее применение заметно на окладе Евангелия Федора Кошки и на складне Амвросия), во-вторых, мастер вводит немудреный мотив четырехлепестковой розетки, смотрящейся как скромный полевой цветок среди традиционных сканных завитков и плетеных крестов «фотиевского» типа» [Рындина, 1983. С. 167]³.

При всем локальном характере «импульсов», полученных в период работы в Москве южнославянских и греческих мастеров-ювелиров времени митрополитов Киприана (1376–1406) и Фотия (1408/1410–1431), следует признать, что из митрополичьей мастерской вышли наиболее яркие фундаментальные произведения конца XIV – первой трети XV в. При этом следует подчеркнуть, что указанная мастерская работала и во время междоусобной войны князей московского дома за велиkokняжеский престол с 1425 до 1450–1451 гг. [Постникова-Лосева, Протасьева, 1963. С. 154–171; Стерлигова, 2002. С. 137–138; Византийские древности, 2013. Оклад Евангелия. С. 150–156 (авт. А.Г. Барков, И.А. Стерлигова); Кат. 16, 17. Оклад иконы «Богоматерь Владимирская». С. 157–168 (авт. И.А. Стерлигова, Л.А. Щенникова)]. Последующий период ее деятельности подлежит дополнительному изучению. Учитывая высочайший уровень созданных в ее стенах изделий ювелирного и пластического искусства, их отчетливую стилистическую цельность, у нас нет оснований недооценивать роль мастерской в последующем развитии московского ювелирного искусства. Оклад образа «Спас Вседержитель», пусть в обедненном варианте, продолжает линию развития произведений фотиевского круга.

³ Автор неправ, утверждая, что использование цветных мастик являлось исключительным признаком русского происхождения подобных изделий; см.: [Grabar, 1975. Pl. C, D, 74, 79, 80].



ил.5 Христос Вседержитель
Третья четверть XV в. Из ризницы
Троице-Сергиевой лавры. ГТГ

fig.5 Christ Pantocrator. Third quarter of the 15th century. From the sacristy of the Trinity Lavra of St. Sergius. Tretyakov Gallery

Иконографически икона из швейцарского собрания принадлежит к широко распространенному типу поясных изображений Спасителя с благославляющей (именословно) правой рукой и раскрытым Евангелием в левой. Как правило, это текст из апостола Матфея (11:28): «Приидете ко Мне все труждающиеся и обремененные...» Аналогию такому варианту можно найти в иконе поясного Спасителя с басменным серебряным окладом, также из ризницы Троице-Сергиевой лавры, второй половины XV в., ныне хранящейся в ГТГ [Антонова, Мнёва, 1963. Кат. 236. С. 256–297; Лазарев, 1966. Табл. 186. Коммент. с. 147 (автор приписывает произведение «последователю Рублева» и датирует 1430–1450-ми гг.)]⁴[ил.5]. В монастырь эта столичная икона была вложена относительно поздно, в 1575 г., управляющим монастырскими земельными владениями Фомой Симоновым. По предположению В.О. Антоновой, этот образ имеет безусловное иконографическое сходство со средником приписываемого Андрею Рублеву Звенигородского чина около 1400 г. (ГТГ). Трехчетвертной разворот полуфигуры Спаса в соединении со строго прямолиничным изображением головы сообщал иконе Рублева пластическую остроту,ирующую, несмотря на сильные утраты звенигородской иконы.

«Спас Вседержитель» Фомы Симонова следует той же традиции. Икона с женевской выставки имеет иное решение. Полуфигура Христа как бы распластана по поверхности, изгиб плеч почти симметричен. Гиматий, эффектно

⁴ В последней работе: [Лифшиц, Полов, 2006. Ил. 4. С. 11] – икона датирована с излишней прямолинейностью, хотя и предположительно приписывается Дионисию. Предложенная дата (конец 1460-х – 1470-е гг.) ставит икону в ряд произведений, скорее, «преддионисиевского» этапа, подобно основной части миниатюр Четвероевангелия ГИМ. Увар. 484, in folio, того же времени. О тексте на раскрытом Евангелии см. также: [Плугин, 1974. С. 91–95].

окутывающий Христа в иконе Фомы Симонова, в рассматриваемом изображении, свисая с левого плеча, менее проработан, пластическая «разыгранность» сменяется статикой. Вместе с тем женевскую икону отличает символическая многозначительность жеста благословляющей (именословной) руки и укрупненного Евангелия. Соответственно текст из больших, как бы прописных, букв — скорее всего, они повторяют начальную надпись — существенно короче цитаты из Евангелия в иконе Фомы Симонова.

Лик иконы зарубежного собрания соразмерен торсу, строго прорисован, с подчеркнутым тонким удлиненным носом и сомкнутыми устами. Спокойное, сдержанное выражение сочетается с подчеркнутой строгостью, аскетичностью, вызывающей архаические ассоциации. Духовное начало акцентируется сухощавостью черт. При всей сдержанности в лице присутствует напряженность. Это образ страстного проповедника. Руки Христа, особенно правая, благословляющая, подчеркнуто проработаны. Жест благословения особо выделен.

Стилистические особенности иконы требуют дополнительного знакомства с оригиналом. В сочетании с окладом, который, несомненно, был специально сделан для интересующей нас иконы, следует признать ее произведением первой половины XV столетия и, несомненно, столичным — московской работы. Создание оклада в силу его безусловной преемственности от произведений мастерской из окружения Фотия делает также наиболее вероятной датой создания иконы вторую четверть XV в.

Колорит иконы построен на контрасте лика и облачения, с сочетанием коричнево-вишневого хитона и синего, с оттенком зелени гиматия, характерных именно для цветового решения подобных полуфигур Спасителя. Выражение Ю.А. Олсуфьева для характеристики карнации лица — «вдохновение светлое с оттенком красниной» — можно рассматривать в качестве типичных для московской иконописи золотисто-розовых вариантов проработки. При этом выражение лица Христа сохраняет, как отмечалось, оттенки одухотворенной напряженности, отличающие образ от царственного спокойствия и величия вложенного Фомой Симоновым образа отражающего новые стилистические импульсы уже преддионисиевской и раннедионисиевской эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII века. Опыт историко-художественной классификации. М.: Искусство, 1963. Т.1. 394 с.
- Византийские древности: произведения искусства IV—XV веков в собрании Музеев Московского Кремля. М.: Пинакотека, 2013. 608 с.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т.1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. 272 с.
- [Олсуфьев Ю.] Искусство XIV и XV веков. Выставка при музее бывшей Троице-Сергиевой лавры. 1924 год. [Сергиев: Типография Иванова. 1924].

- [Олсуфьев Ю.] Опись икон Троице-Сергиевой лавры. До XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев: Типография Иванова, 1920.
- Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М.: Искусство, 1966. 386 с.
- Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М.: Искусство, 1961. 133 с.
- Лифшиц Л., Попов Г. Дионисий. М.: Северный паломник, 2006. 165 с.
- Некрасов А.И. Очерки декоративного искусства Древней Руси. М.: Заря коммунизма, 1924. 119 с.
- Нерсесян Л., Суховерков Д. Богоматерь Донская. История одного шедевра. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. 84 с.
- Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. Л.: Аврора, 1968. 256 с.
- Плугин В.А. Мировоззрение Андрея Рублева (Некоторые проблемы): Древнерусская живопись как исторический источник. М.: Изд-во МГУ, 1974. 164 с.
- Постникова-Лосеева М.М., Протасьев Т.Н. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века // ДРИ. XV — начало XVI века. М.: Наука, 1963. С.133–172.
- Рындина А.В. Оклад Евангелия Успенского собора Московского Кремля (К вопросу о ювелирной мастерской митрополита Фотия) // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб.3. М.: Наука, 1983. С.143–167.
- Стерлигова И.А. К вопросу о месте создания оклада // Евангелие Успенского собора Московского Кремля: Исследование и реставрация одного памятника. М.: ВХНРЦ им. акад. И.Э. Грабаря, 2002. С.137–138.
- Щенникова Л.А. Икона «Богоматерь Умиление Донская» — святыня эпохи Куликовской битвы // Московский Кремль XIV столетия: Древние святыни и исторические памятники. М.: Северный паломник, 2009. С. 252–283.
- Chatziakis M., Djuric V. (ed.) Les icônes dans les collections Suisses. Catalogue. Geneve 14 Juin — 29 septembre 1968. Musee Rath. Genève: Musée d'Art et d'Histoire, 1968. 103 p.
- Grabar A. Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge. Venise, 1975. 91 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Заметка о двух иконах из ризницы Троице-Сергиевой лавры в частной коллекции в Швейцарии

СВЕДЕНИЯ О АВТОРЕ

Попов Геннадий Викторович — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры РФ, заместитель директора по научной работе. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР). 105120, Москва, Андроньевская пл., 10.

Аннотация

Заметка посвящена выяснению происхождения, атрибуции и уточнению датировки двух икон из ризницы Троице-Сергиевой лавры, попавших в частное собрание в Швейцарии. Одна из них — икона «Спас Вседержитель», датируется второй четвертью — серединой XV в., ее серебряный чеканный оклад сохраняет традиции столичных мастеров круга митрополита-грека Фотия. Вторая, также небольшая, пядничная икона, «Богоматерь Донская», второй половины XVI в., возможно, создана в стенах Троице-Сергиева монастыря местным иконописцем. Иконография «Донской» была популярна в стенах монастыря соответственно преданиям о присутствии иконы сходной иконографической редакции в битве на Куликовом поле 1380 г.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Древнерусская иконопись, частное собрание в Швейцарии, ризница Троице-Сергиевой лавры, проблемы атрибуции.

TITLE

A Note on Two Icons from the Sacristy of the Trinity Lavra of St. Sergius in a Private Collection in Switzerland

AUTHOR

Popov, Gennadii Viktorovich – Full Doctor, professor, deputy director, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, 10 Andronyevskaya Ploshad, Moscow 105120, Russian Federation.

ABSTRACT

The article is devoted to ascertaining the origin, authentication and clarification of the dating of two icons from the sacristy of the Trinity-Sergius Lavra, which is found in a private collection in Switzerland. One of them is the Icon of the Savior the Almighty, dated the second quarter to the middle of the 15th century. Its silver embossed cover preserves the traditions of the capital's masters of the circle of the Greek Metropolitan Photius. The second, also small "pyadnitsa" icon, Our Lady of the Don, of the second half of the 16th century, may have been created within the walls of the Trinity Lavra of St. Sergius Monastery by a local icon painter. The Don iconography was popular within the walls of the monastery according to the legends about the presence of an icon of a similar iconography in the Battle of Kulikovo in 1380.

KEY WORDS

Old Russian icon painting, private collection in Switzerland, sacristy of the Trinity Lavra of St. Sergius, authentication problems.

REFERENCES

- Antonova V.I., Mneva N.E. *Gosudarstvennaia Tret'jakovskaiia galereia: Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI – nachala XVIII veka. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii (State Tretyakov Gallery: Catalogue of Old Russian Painting of the 11th – Early 18th Centuries. An Attempt of Historical and Artistic Classification)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963, vol. 1. 394 p. (in Russian).
- Bruk Ia.V. (ed.) *Gosudarstvennaia Tret'jakovskaiia galereia. Katalog sobraniia. T.1: Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka (State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Collection. Old Russian Art of the 10th – early 15th Century, vol. 1)*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 1995. 272 p. (in Russian).
- Chatziakis M., Djuric V. (ed.) *Les icônes dans les collections Suisses. Catalogue. Geneve 14 Juin – 29 septembre 1968. Musée Rath*. Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1968. 103 p.
- Grabar A. *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*. Venise, 1975. 91 p. (in French).
- Lazarev V.N. *Andrej Rublev i ego shkola (Andrei Rublev and his School)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 386 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. *Feofan Grek i ego shkola (Theophanes the Greek and his School)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961. 133 p. (in Russian).
- Lifshits L., Popov G. *Dionisii (Dionysius)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006. 165 p. (in Russian).
- Nekrasov A.I. *Ocherki dekorativnogo iskusstva Drevnei Rusi (Essays on the Decorative Art of Ancient Russia)*. Moscow, Zaria kommunizma Publ., 1924. 119 p. (in Russian).
- Nersesian L., Sukhoverkov D. *Bogomater' Donskaia. Istorija odnogo shedevra (Our Lady of the Don. The History of One Masterpiece)*. Moscow, Gosudarstvennaia Tret'jakovskaiia galereia Publ., 2017. 84 p. (in Russian).
- Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaiia zhivopis' Zagorskogo muzeia (Old Russian Painting of the Zagorsk Museum)*. Leningrad, Avrora Publ., 1968. 256 p. (in Russian).
- Olsuf'ev Iu. *Iskusstvo XIV i XV vekov. Vystavka pri muzee b[yvshei] Troitse-Sergievoi lavry. 1924 god (Art of the 14th and 15th centuries. Exhibition at the Museum of the [Former] Trinity Lavra of St. Sergius. 1924)*. Sergiev, Tipografia Ivanova Publ., 1924 (in Russian).
- Olsuf'ev Iu. *Opis' ikon Troitse-Sergievoi lavry. Do XVIII veka i naibolee tipichnykh XVIII i XIX vekov (List of Icons of the Trinity Lavra of St. Sergius. Until the 18th century and the Most Typical Icons of the 18th and 19th Centuries)*. Sergiev, Tipografia Ivanova Publ., 1920 (in Russian).
- Plugin V.A. *Mirovozzrenie Andreia Rubleva (Nekotorye problemy): Drevnerusskaiia zhivopis' kak istoricheskii istochnik (The Worldview of Andrei Rublev (Some Problems): Old Russian Painting as a Historical Source)*. Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 1974. 164 p. (in Russian).
- Postnikova-Loseva M.M., Protas'eva T.N. *Illuminated Gospel of the Assumption Cathedral as a Monument of Old Russian Art of the First Third of the 15th Century. Drevnerusskoe iskusstvo. XV – nachalo XVI veka (Old Russian Art. 15th – Early 16th Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1963, pp.133–172 (in Russian).
- Ryndina A.V. *Cover of the Gospel of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin (On the Issue of the Jewelry Workshop of Metropolitan Photius). Drevnerusskoe iskusstvo. Rukopisnaiia kniga (Old Russian Art. Manuscripts), vol. 3*. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp.143–167 (in Russian).
- Shchennikova L.A. *The Icon "Our Lady Eleusa of the Don" as a Relic of the Era of the Kulikovo Battle. Moskovskii Kreml' XIV stoletiia: Drevnie sviatyni i istoricheskie pamiatniki (Moscow Kremlin of the 14th Century: Ancient Relics and Historical Monuments)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2003, pp.252–283 (in Russian).
- Sterligova I.A. (ed.) *Vizantiiskie drevnosti: proizvedeniia iskusstva IV–XV vekov v sobraniii Muzeev Moskovskogo Kremlia (Byzantine Antiquities: Works of Art of the 4th–15th Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2013. 608 p. (in Russian).
- Sterligova I.A. To the Question of the Place of Creation of the Cover. *Evangelie Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlia: Issledovanie i restavratsiia odnogo pamiatnika (The Gospel of the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin: Research and Restoration of One Monument)*. Moscow, 2002, pp.137–138 (in Russian).

Спolia из церкви Благовещения в селе Степановское и датировка храма в вотчине Н.Р. Захарьина-Юрьева

© 2019

УДК 271.2-523+726.03"156"
ББК 85.11

Поступила в редакцию 2.11.2019

*Посвящается светлой памяти архитектора-
реставратора М.Б. Чернышева*

Церковь Благовещения села Степановского Коломенского уезда редко привлекала специальное внимание исследователей. Первое описание храма содержится в известном труде Н.Д. Иванчина-Писарева, первого описателя храмов и их святынь Коломенского уезда. Он впервые указал на принадлежность села Степановского, как и Никитского, Никите Романовичу Юрьеву и отнес белокаменный храм к XVI столетию [Иванчин-Писарев, 1844. С. 26–27]. После воцарения Романовых село было отдано на обиход государыни инокини Марфы Ивановны и оставалось дворцовым до 7192 г., когда его передали окольничему М.Ф. Лихачеву.

Видимо, в этот период храм пережил кардинальную перестройку. Были сломаны первоначальные своды, надстроена верхняя часть четверика, над которым появился восьмерик с главой на граненом барабане. С запада к четверику пристроили обширную трапезнюю [ил. 1]. Завершения и частично своды приделов были разобраны и надстроены миниатюрными четверичками с восьмериками, восьмигранными барабанами и главами. Центральная апсида была увеличена к востоку и получила граневые очертания. В апсидах приделов пробили новые проемы с кирпичными наличниками с «корунами». В целом храм приобрел облик, типичный для зодчества XVII–XVIII вв.

В 1706 г. село куплено князем М.П. Гагариным, и затем оно неоднократно меняло своих владельцев. Истории Степановского и его храмов преимущественно в XVIII столетии был посвящен очерк А.А. Мартынова. Здесь перечислены эпитафии на вкладных досках и реликвии церкви Благовещения [Мартынов, 1895. С. 534–535].

Важным этапом в изучении храма стало его натурное обследование в 1960-х гг. Первый отчет был составлен 1964 г. после исследований Е. Куницкой¹. В 1964–1965 гг. М.Б. Чернышевым были проведены консервационные работы, а в 1970 г. им подготовлен отчет, в котором изложены основные выводы по результатам натурных исследований 1960-х гг.² Он пришел к заключению о единовременности приделов и центрального четверика. Выяснилось, что сохранились апсиды приделов. Четверики храма и его приделов и их апсиды были выстроены в технике полубутовой белокаменной кладки, своды же были сложены из маломерного кирпича. Уцелела и кладка трифориев, указывающая на первоначальное завершение четверика храма [ил. 2]. На западной стене под кровлей трапезной сохранился карниз в основании трифория и ниша киота с щипцовым завершением в его венчающей части³ [ил. 3]. У северного придела уцелел свод апсиды из кирпича и белокаменный постамент под кокошники. В южном приделе сохранилась конха апсиды и фрагменты кладки сводов, имеющих «ступенчатую конструкцию». По характеру завершения стен центрального четверика исследователь заключил, что первоначально он был перекрыт крещатым сводом. Были обнаружены и следы трех оконных проемов, расположенных высоко над уровнем пола. Барабаны приделов, судя по расположению белокаменных арок, были, по мнению исследователя, световыми. Выяснилось, что белокаменные порталы разобраны, но их детали использованы при кладке порталов конца XVII в. Чертежи, приложенные к отчету, включают и реконструированный первоначальный план всего храма [ил. 4]. К одноапсидному центральному храму примыкали с севера и юга приделы,ставленные несимметрично. Северный был смещен к западу и имел небольшую палатку, западная стена которой находилась на одной линии с западной стеной центрального четверика. Южный придел был, напротив, выдвинут к востоку. М.Б. Чернышев предположил, что храм был построен в 1547–1550 гг., когда родственники царицы Анастасии ждали рождения наследника, о чем говорит посвящение главного престола Благовещению Пресвятой Богородицы.

Видимо, на основе этих исследований была написана статья в путеводителе 1975 г. Здесь было опубликовано первое профессиональное описание храма, включающее сведения о двух строительных периодах в формировании его облика – XVI в. и конца XVII столетия, когда храм был перестроен при М.Ф. Лихачеве. Статья сопровождалась планом с периодизацией [ил. 5]. Датировка древнейшей части храма была установлена «до 1578 года», времени его первого упоминания в Писцовых книгах Коломенского уезда: «За боярином Никитою Романовичем Юрьева: село Степаново... а в селе церк. Благовещения

- 1 Церковь Благовещения в с. Степановское. Памятник архитектуры XVI – начала XVIII в. Материалы обследования. М., 1964. 11 л., ил. // Архив ГНИМА.
- 2 Научный отчет о проведенных в процессе консервационных работ исследованиях на памятнике – церкви Благовещения в с. Степановское Раменского района Московской области. М., 1970. 32 л., ил. // Архив ГНИМА.
- 3 Там же. Л. 13, фото 3.



1



2

А.Л. Баталов
Сполия из церкви Благовещения в селе Степановское...

100



3

ил.1 Церковь Благовещения в Степановском. Вид с юго-запада. Фото автора. 1989

fig.1 Church of the Annunciation in Stepanovskoe. View from the southwest. Photo by the author. 1989

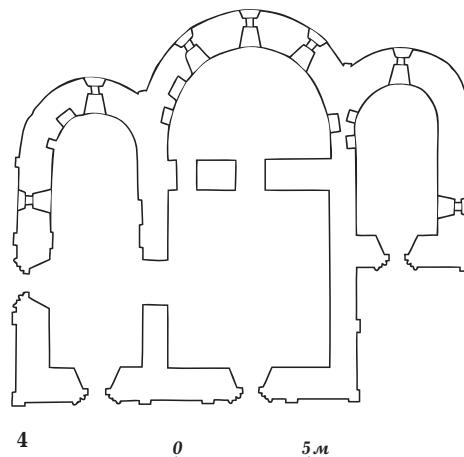
ил.2 Церковь Благовещения в Степановском. Вид с церкви-колокольни Исаакия Далматского на западный фасад. Фото автора. 1989

fig.2 Church of the Annunciation in Stepanovskoe. View from the bell tower of St. Isaac of Dalmatia on the western facade. Photo by the author. 1989

ил.3 Церковь Благовещения в Степановском. Вид с церкви-колокольни Исаакия Далматского на западный фасад с разобранной крышей трапезной. Фото 1970 [Научный отчет о проведенных в процессе консервационных работ исследованиях на памятнике – церкви Благовещения в с. Степановское Раменского района Московской области. М., 1970. Л. 13, фото 3]

fig.3 Church of the Annunciation in Stepanovskoe. View from the bell tower of St. Isaac of Dalmatia on the western facade with a disassembled refectory roof. Photo 1970 [Scientific report on the research conducted during the conservation work on the Church of the Annunciation in the village of Stepanovskoe, Ramensky District, Moscow Region. Moscow, 1970. L.13, photo 3]

101



ил.4 Церковь Благовещения в селе Степановское. План. Реконструкция М.Б. Чернышева

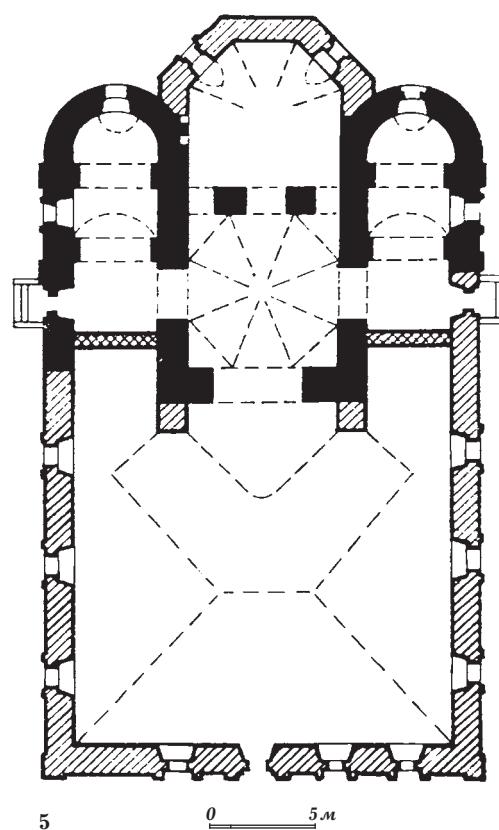
fig.4 Church of the Annunciation in the village of Stepanovskoe. Plan Reconstruction by M.B. Chernyshev

ил.5 Церковь Благовещения в селе Степановское. План. 1975. [Памятники архитектуры, 1975. Т. II. С.179]

fig.5 Church of the Annunciation in the village of Stepanovskoe. Plan 1975. [Monuments of architecture, 1975. Vol. 2. P.179]

Пречистые Богородицы, камена, да 2 предела — Николы чудотворца и Егоргия Страстотерпца... » [Писцовые книги, 1872. С.378]. Так была установлена верхняя граница его датировки [Памятники архитектуры, 1975. Т.II. С.179]. Следующей публикацией должна была стать статья М.Б. Чернышева, написанная на основании материалов исследования храма в 1960-х гг.⁴ К сожалению, эта статья остается неопубликованной. По сравнению с отчетом автор добавил в нее несколько существенных положений. Он определил, что если центральный четверик был перекрыт крестчатым сводом, то своды приделов принадлежали к типологии коробовых сводов с распалубкой, но не с поперечной, а продольной. Он также нашел подтверждение своей первоначальной идеи о датировке, обратив внимание, что в Писцовой книге 1578 г. не сообщается о вотчинниках, владевших Степановским до Н.Р. Романова. Это означало, как считал автор, что село было дано ему в вотчинное владение государем после свадьбы с Анастасией Романовной.

4 Чернышев М.Б. Древняя Благовещенская церковь в с. Степановском. Рукопись.



5 0 5 м

При обследовании стен храма в 1960-е гг. на северном фасаде храма был обнаружен белокаменный блок с намеченным резцом, но незаконченным изображением флорального мотива [ил.6]. Обмер этого блока был приложен к отчету 1970 г. Никаких комментариев по его поводу сделано не было ни в отчете, ни в неопубликованной статье.

На наш взгляд, именно существование этого блока в кладке предоставляет больше аргументов для датировки храма, нежели попытки реконструировать исторический контекст, благоприятный для его сооружения.

На резной поверхности блока ясно читается контурное изображение флорального мотива [ил.7]. Вертикальный стебель имеет основание, зрительно отделенное от него перетяжкой и листом под ней. Справа от основного стебля отходят два боковых — нижний с намеченными двумя расходящимися пластинами листов, а верхний с четко прорисованным трилистником. Завершается вертикальный стебель намеченным овальным плодом с раскрывшимися лепестками. Под плодом помещен небольшой трилистник. В пространство между листом в основании растения и его нижним боковым стеблем вписан восьмилепестковый цветок-розетка с крупным средником.

Блок, на котором частично прорезано изображение этого растения, помещен в кладку во время строительства и идентичен по размерам соседним блокам. Несмотря на фрагментарность, это изображение вписывается в хронологически четко очерченный круг грозденской белокаменной резьбы с растительными мотивами.

Наиболее близкой оказывается белокаменная декорация, условно, южных помещений Благовещенского собора. Речь идет о южной паперти собора, примыкающей к ней с юга палатке и южном крыльце, а также деталях декорации т.н. восточной паперти собора, или сеней Большой Казенной палаты. Особенность топографического положения этого домового велиокняжеского храма заключается в том, что он был связан как с дворцом, так и с Государевым казенным двором. Поэтому архитектурный облик самого собора и его паперей претерпевал изменения в связи с работами в этих велиокняжеских, а затем царских комплексах. Эта декорация долгое время датировалась концом XV в., поскольку отличалась от гротескной резьбы итальянских порталов Архангельского и Благовещенского соборов и других образцов деятельности итальянских резчиков в Москве. По своей иконографии и пластической проработке она не находила также аналогов среди ренессансной орнаментации эпохи кватроченто и за пределами Московской Руси. Анализ иконографии показал, что источником для резьбы послужила немецко-голландская книжная гравюра, что объясняет ее внеположенность к образцам итальянской ренессансной орнаментации [Баталов, 2008.С.335–354]. Декор южных помещений Благовещенского собора радикально отличается и от итальянских импостов и порталов, появившихся в этом храме в связи со строительством Велиокняжеского дворца в 1499–1508 гг. и уже поэтому относится к другому периоду работ в этом храме. Подобные мотивы были широко распространены в русской книжной печатной гравюре середины — второй половины XVI столетия, а также



ил.6 Трифолий северного фасада со сполией в кладке. Фото Е.А. Буровацкого. 2019
fig.6 The trefoil of the northern facade with a spolia in the masonry
Photo by E.A. Bulovatsky. 2019

ил.7 Сполия из церкви Благовещения в Степановском. Фото Е.А. Буровацкого. 2019
fig.7 Spolia from the Church of the Annunciation in Stepanovskoe
Photo by E.A. Bulovatsky. 2019



8



9

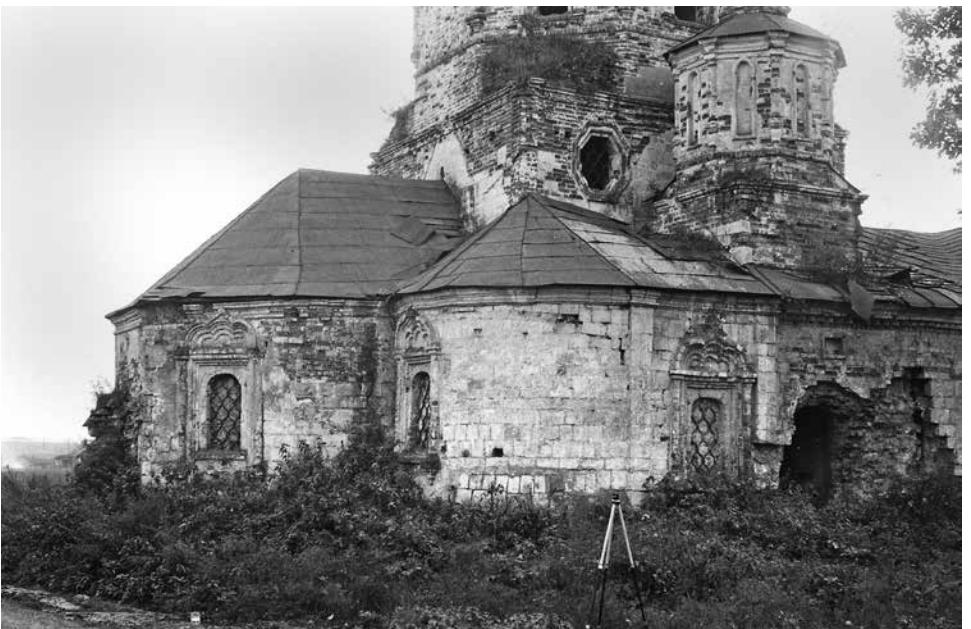


10

ил.8 «Корун» над капителью пилона южной галереи Благовещенского собора. Фото автора. 2018
fig.8 “Crown” (“Korun”) over the capital of the pylon of the southern gallery in the Annunciation Cathedral. Photo by the author. 2018

ил.9 Капитель пилasters южного крыльца Благовещенского собора. Фото автора. 2018
fig.9 The capital of the pilasters of the southern porch of the Annunciation Cathedral
Photo by the author. 2018

ил.10 Полуколонна на южной паперти Благовещенского собора. Фото автора. 2017
fig.10 Half-column on the south porch of the Annunciation Cathedral. Photo by the author. 2017



ил.11 Церковь Благовещения в Степановском. Южный придел. Фото автора. 1989

fig.11 Church of the Annunciation in Stepanovskoe. South chapel. Photo by the author. 1989

ил.12 Церковь Благовещения в Степановском. Вид с северо-востока. Фото автора. 1989

fig.12 Church of the Annunciation in Stepanovskoe. View from the northeast

Photo by the author. 1989

в деревянной резьбе и басме [Там же. С.340–349]. Все это позволяло датировать белокаменную резьбу южных помещений Благовещенского собора между 1551 и 1564 гг. и связать ее с работами по восстановлению Государева Казенного двора после пожара 1547 г. и с его Большой Казенной палатой, примыкавшей к апсидам Благовещенского собора, а также с «передвижениями» придела Василия Кессарийского после 1551 г. из дьяконника собора на южную галерею, а затем в 1564-м на ее своды [Баталов, 2008. С.352]. Эта датировка, сложившаяся на основе иконографического и стилистического анализа, была подтверждена натурными исследованиями кладки [Евдокимов, 2008. С.351].

На близость к резьбе из Благовещенского собора указывает и общая композиция рисунка на блоке из кладки церкви Благовещения в Степановском, и отдельные детали. В соборе подобные по рисунку стилизованные изображения растений с коротким стеблем и плодом присутствуют и на фусте колонны, ее капители, капителях пиластры на южном крыльце и в подобных им импостах в пятаках сводов восточной паперти, открытых на восточном фасаде, а также в белокаменных тимпанах в виде «корун» над капителью пилона. Фриз на южном крыльце также состоит из раппорта, образованного переплетением лозы с плодами [ил.8]. Все плоды в резной декорации Благовещенского собора по форме делятся только на две группы — овальные и пирамidalные. Каждый плод обрамлен раскрывшимися лепестками. Это обрамление имеет трехчастную структуру с двумя боковыми изгибающимися лепестками и средником, разделенным на пластины. Структура и рисунок энергично изгибающихся боковых лепестков полностью повторены на блоке из села Степановского. Боковые стебли, завершающиеся трилистниками, из которых произрастают другие листья, или стебли с разделенными пластинами листьев другой формы также присутствуют у растений, украшающих поверхности капителей из Благовещенского собора. Форма трилистников из Степановского полностью повторяет аналогичную деталь на капители пиластры южного крыльца [ил.9]. В резьбе Благовещенского собора присутствуют и такие элементы, как раскрывшийся цветок в форме розетки. Он присутствует в орнаментации полуколонны (на фусте и на абаке капители) и на поверхности пилона на южной галерее. Как выглядел бы растительный мотив из Степановского после завершения работы, можно увидеть на фусте полуколонки на южной галерее Благовещенского собора [ил.10]. Часть орнамента намечена, так же как и в Степановском, характер линии двух разных по композиции мотивов совпадает. Рядом с прочерченными абрисом стебля мы видим законченные элементы и можем оценить очевидное различие между намеченным флоральным мотивом и его воплощением. Следует отметить, что иконография и характер резьбы Благовещенского собора не повторяются полностью в элементах декора, связанных, видимо, с другими комплексами, как, например, белокаменные фрагменты, найденные в Кремле в 1887 г. и хранящиеся в коллекции ГИМ [Баталов, 2015]. Поэтому нет оснований сомневаться, что блок из Степановского связан именно с Благовещенским собором

и является либо неудачным опытом по обработке одного из блоков для декорации южной галереи и Большой Казенной палаты, либо незаконченной заготовкой. Мы не можем угадывать, каким образом он попал в Степановское. Можно лишь предполагать, что работы по Благовещенскому собору должны были предшествовать теске блоков в Степановском.

Посмотрим теперь, к какому периоду в истории грозненского зодчества тяготеют особенности архитектурного облика этого храма. Несмотря на его перестройку в конце XVII столетия, он в целом благодаря исследованиям М.Б. Чернышева может быть достаточно точно реконструирован. Это бесстолпный одноглавый храм с крестчатым сводом, стены которого завершались трифориями, к которому с юга и севера примыкали приделы^[ил. 11, 12]. Прежде всего несомненной особенностью этого сооружения является технология его строительства. Возвращение к белому камню как основному кладочному материалу происходит в середине-второй половине XVI столетия. Для первой половины XVI столетия возврат к раннемосковской технике строительства в полубутовой кладке является исключительным явлением. Из приблизительно датированных сооружений можно назвать только Успенский собор старицкого Успенского монастыря, построенный полностью из белого камня. Выбор материала строительства мог быть связан с его местоположением, рядом с богатейшими старицкими каменоломнями.

В середине-второй половине XVI столетия появляются храмы, выстроенные до пят сводов в технике полубутовой кладки со сводами из маломерного кирпича. М.Б. Чернышев не случайно назвал в качестве одного из наиболее близких аналогов церкви Благовещения в Степановском храм Зачатия Святой Анны что в Углу⁵. Это один из немногих полностью сохранившихся храмов с крестчатым сводом в Москве со стенами, завершенными трифориями, построенный до пят сводов в полубутовой кладке, со сводами и трифориями из маломерного кирпича [Из научного наследия Л.А. Давида, 2001. С. 67]. Церковь Святой Анны в Углу точно может датироваться после пожара 1547 г., но более узкая датировка возможна в пределах 1560-х гг. [Баталов, 2006. С. 56–62]. К церкви Благовещения в Степановском ближе всего оказывается церковь Трифона в Напрудном, где стены также выстроены в полубутовой кладке, трифории облицованы белым камнем, а своды и барабан сложены из маломерного кирпича. Размеры использованного здесь «классического маломерного кирпича», не выходящего за пределы второй половины 1550–1560-х гг., размер блоков белого камня, а также особенности композиции фасадов определяют место этого храма в пределах 1550–1560-х гг. [Подъяпольский, 2001. С. 58–60; Баталов, 2006. С. 50, 63–64]. К 1560-м гг. нами была отнесена церковь Преображения в селе

Острове, единственный шатровый храм, полностью выстроенный из белого камня. Эта церковь может считаться апофеозом белокаменного грозненского строительства.

Известна твердо датированная по летописи 1565/1566 г. церковь Жен Мироносиц у Устюжского двора в Китай-городе [Дополнения к Никоновской летописи. С. 404]. Этот бесстолпный храм с северным приделом, перекрытый вероятно крестчатым сводом, был сложен из маломерного кирпича, но подклеты его и придела были возведены в полубутовой кладке из белого камня и перекрыты белокаменным сводом [Дубынин, 1960. С. 76, 77].

Таким образом, по технологии строительного производства и выборе основного строительного материала, определяющего в том числе и облик постройки, церковь Благовещения соответствует тенденциям в зодчестве 1550–1560-х гг. Это касается и использования для кладки сводов, арочных перемычек маломерного кирпича. Кирпич, который использовался при строительстве церкви Благовещения в Степановском ($5 \times 13 \times 27$ – 28 ⁶), немного толще, незначительно шире и заметно длиннее московского маломера середины-второй половины столетия ($4,25 \times 10,5 \times 22$ [церковь Троицы в Полях]; $4,5 \times 11 \times 22$ [церковь Гребневской иконы Божией Матери]; $4,5$ – 4×10 – 11×21 – 22 [Церковь Жен Мироносиц в Китай-городе]; 22 – $22,5 \times 11$ – $11,6 \times 4,5$ – $4,7$ [приделы Благовещенского собора] и т.д. Эти особенности кирпича можно назвать региональными, свойственными кирпично-му производству в определенный период в Коломне и Коломенском уезде, что говорит о происхождении кирпичников, работавших в Степановском. Из подобного кирпича сложены другие коломенские церковные постройки — церковь Николы Гостиного ($5,5$ – 5×12 – 13×27 – 28) [Михайловский, 1963. С. 59] и возведены новые своды церкви Зачатия Иоанна Предтечи на Городище (5 – $5,5 \times 11$ – $12 \times 26,5$ – 27). Оба храма, как и церковь в Степановском, бесстолпные, перекрыты крестчатым сводом. Каждый из них обладает своими особенностями и вместе с тем общими чертами. К последним можно отнести композицию завершения в виде трифория. Общая композиция плана церкви Зачатия Иоанна Предтечи определена в конце XIV столетия (сохранился четверик и трехчастная апсида). У церкви Николы Гостиного одна граненая апсида, что составляет определенную, с оговорками, параллель церкви в Степановском. Крестчатый свод двух сохранившихся церквей обладает наклонными сводиками распалубки — особенность, свойственная постройкам середины второй половины столетия. Датировка церкви Николы Гостиного, по нашему мнению, должна быть смешена к 1560-м гг. [Баталов, 2001. С. 36]. Церковь Зачатия Иоанна Предтечи, связанная с патрональным святым царя Иоанна IV, по особенностям конструкции крестчатого свода может также быть включена в круг грозненских построек. Таким образом, мы видим сложившуюся в определенный период в Коломенском уезде группу построек с крестчатым сводом с завершением стен в виде трифориев. Подобная форма завершения становится наиболее распространенной для бесстолпных храмов с крестчатым сводом в середине — второй половине столетия.

⁵ «По внешнему облику здание Благовещенской церкви XVI века было очень близко к церкви Зачатия Анны в Китай-городе в Москве и к церкви в селе Хорошеве, отличаясь от нее меньшими размерами». — Научный отчет о проведенных в процессе консервационных работ исследованиях на памятнике — церкви Благовещения в с. Степановское Раменского района Московской области. М., 1970. Л. 89.

⁶ Чернышев М.Б. Древняя Благовещенская церковь в с. Степановском. Рукопись. Л. 4.

По композиции плана церковь в Степановском также находит параллели среди московских храмов, построенных в 1560-е гг. Бесстолпный четверик с одной апсидой мы видим в храмах, датированных 1560-ми гг. — церкви Троицы в Полях 1565/1566 г. [Продолжение Александро-Невской летописи, 1965. С.352], Николы Красный звон 1560/1561 г. [Лебедевская летопись, 1965. С.292], Жен Мироносиц у Устюжского двора 1565/1566 г. Подобную структуру плана имеет и церковь Зачатия Анны в Углу, которая также может относиться ко времени грозненского храмостроительства 1560-х гг. в Китай-городе. Компромиссный вариант представляет композиция апсиды церкви Трифона в Напрудном, которая имеет лишь декоративное разделение ее поверхности лопatkами, имитирующими трехчастную внутреннюю структуру.

Исключительной особенностью храма в Степановском является его общая композиция с двумя приделами. Подобная композиционная структура характерна для бесстолпных храмов с крещатым сводом конца XVI столетия, когда наиболее традиционная форма завершения стен четверика трифолиями уступит место многорядным (церкви Донского монастыря, Троицы в Хорошове, Происхождения древ Честного Креста Господня на Святых воротах Симонова монастыря, Николы Явленного на Арбате) и однорядным кокошникам (церкви Никиты за Яузой, Спасо-Преображения в Михнево, Троицы в Троице-Лобанове, Покрова Божией Матери в Покровском). В тот период в Коломенском уезде складывается и своя типологическая группа бесстолпных храмов с крещатым сводом и двумя симметричными приделами, а также с одним приделом, построенных в усадьбах Ивана Васильевича и Ивана Ивановича Годуновых. Но эти церкви обладают своими характеристиками и своей общностью. Как и в храмах, построенных в усадьбах Бориса Годунова (церкви Святой Троицы в Хорошове, Святой Троицы в Больших Вяземах, Богоявления в Красном), а также в Троице-Болдином монастыре, их приделы абсолютно симметричны, что является одним из характерных явлений той эпохи.

В Благовещенской церкви в Степановском мы видим более раннюю стадию развития данного композиционного типа. Принципы воплощения обетных программ через сооружение придельных храмов, освященных во имя значимых для донаторов праздников и святых нашли воплощение не только в центрических многопридельных постройках круга собора Покрова на Рву, но также в различных вариантах традиционных типов храма с приделами. Среди них известны такие храмы, как Никиты Мученика в Великом Новгороде, где один из приделов помещен в церкви «под колоколы» на юго-востоке четырехстолпного храма, а второй в бесстолпной церкви, примыкающей к западной части его северной стены. В Троицком соборе Клопского монастыря группы приделов сосредоточены у западных участков боковых стен собора. В 1561–1564 гг. в Переславле-Залесском возводят обетный царский храм в Никитском монастыре во имя Никиты Мученика с приделами Всех Святых и преподобного Никиты. Последний представляет вероятно наиболее ранний пример придела, перекрытого крещатым сводом. Эти приделы относятся к разным типологическим группам, и вопрос реконструкции первоначального облика придела Всех

Святых является по-прежнему нерешенным. Согласно С.С. Подьяпольскому, в близких временных границах (1560–1570-е гг.) была построена и Покровская церковь Александровой слободы, долгое время ошибочно датированная 1513 г. [Подьяпольский, 2002. С.176–180; см. также: Яганов, 2018]. Четырехстолпный одноглавый храм с северо- и юго-востока был фланкирован двумя сходными по типологии приделами. При этом по объемному построению они не являются идентичными, поскольку южный придел «слит» с южной апсидой собора и имеет поэтому редуцированные по отношению к северному приделу размеры. Геометрическая упорядоченность в соотношении приделов и основного объема достигается в церкви Преображения Господня в Острове — шатровом храме с двумя симметричными идентичными приделами. Мы предполагали, что строительство этого царского усадебного храма осуществлялось между 1560–1562 и 1565 гг. [Баталов, 2008/2. С.378]. В 1560-х гг. общая тенденция коснулась и бесстолпных храмов. В этот ряд надо поставить собор Сретения Господня на Сенях на дворе царевичей в Кремле. Каменный собор, вероятно, был возведен вскоре после известия о его строительстве и освящении деревянного предшественника в 1560 г. [Дополнения к Никоновской летописи. С.328–329]. Судя по плану кремлевского дворца, составленного Д. В. Ухтомским в середине XVIII в., каменный Сретенский собор был бесстолпным с тремя апсидами⁷. В боковых апсиде размещались приделы Никиты Переяславского и Николая Чудотворца⁸. Изображения храма на миниатюрах «Книги избрания на царство» 1672 г. и более поздних иконографических источниках показывают четверик, завершенный не трифолием или кокошниками, а щипцами, как и у близкого ему по времени строительства храма Николы «Красный звон» в Китай-городе⁹. Над кровлей восточной паперти возвышается центральная апсида собора, по бокам которой расположены четверики приделов со своими апсидами [Книга об избрании, 2012. Кн.1. Л.43 об.–44 кд]. Эти приделы завершаются кокошниками в форме щипцов¹⁰. Определенная самостоятельность боковых апсид показана и на чертеже Ухтомского, показывающего комплекс Набережных палат с юга. Вероятно, на месте боковых апсид были устроены небольшие приделы, состоящие из кубического объема, перекрытого отдельным сводом (например, вариант коробового) со световым барабаном, к которому уже примыкала апсида.

⁷ Опубликовано в кн.: [Памятники архитектуры Москвы, 1982. С.281, рис.26].

⁸ Посвящения этих приделов известны по источникам. Если в летописи, в которой сообщается о соборе, видимо, деревянном, назван один теплый придел во имя Никиты Переяславского [Дополнения к Никоновской летописи С.328–329], то в Ладанных книгах конца XVI в. указаны приделы Св. Никиты и Свт. Николая Чудотворца. Упоминаются в первой дошедшей до нас Книге расходной 7093 (1584/1585) г. и других, более поздних [Павлович, 1998. С.155–156].

⁹ Эти же щипцы есть и на чертеже XVIII в., показывающем церковь, Набережные палаты и палаты царевичей с юга. Опубликовано в кн.: [Михайлов, 1954. С.64–65].

¹⁰ На миниатюре с шествием в Золотую палату [Книга об избрании, 2012. Кн.1. Л.39 об.–40] можно увидеть более традиционную композиционную схему — над боковыми апсидами поставлены барабаны с главами.

Подобное совмещение боковых апсид с приделами, имеющими завершение, создающее иллюзию самостоятельного объема, известно в конце XVI в. в усадебной церкви Симеона Бекбулатовича, Кушалине. Поэтому нельзя исключить, что в Сретенском соборе было аналогичное композиционное решение. Уже упоминавшаяся церковь Жен Мироносиц у Устюжского двора 1565/1566 г. была построена с одним северным приделом. Четверик церкви обладал примерно теми же размерами, что и в церкви в Степановском. Есть и еще одна ниточка, связывающая церковь в Степановском с храмом Жен Мироносиц. При ее раскопках был обнаружен сноповидный элемент, который явно относился к порталу церкви 1565/1566 г. (о существовании более раннего каменного храма ничего не известно). Это не единственный памятник второй половины столетия с использованием подобных белокаменных деталей в порталах. Можно назвать и церковь Воскресения в Городне, построенную не ранее конца 1550-х гг. Таким образом, и столь заметный элемент портала, сохранивший-



ил.13 Церковь Благовещения в Степановском. Южный портал трапезной. Фото автора. 1989
fig.13 Church of the Annunciation in Stepanovskoe South portal of the refectory Photo by the author. 1989

ся во вторичном использовании в Степановском, можно относить и к концу 1550-х, и к 1560-м гг. [ил.13]

Итак, мы видим, что храм в Степановском относится к храмостроительству из белого камня условно конца 1550-х – 1560-х гг. Она дополняет известный круг бесстолпных храмов с крестчатым сводом, сложенным из маломерного кирпича, датированных по летописям или по косвенным данным в основном второй половиной XVI столетия. Церковь принадлежит к типу храмов, стены которых завершены трифолиями. В отличие от церквей того же времени с фронтонами (церковь Николы в Мясниках, Сретенской собор на дворе царевичей в Кремле, церковь Николы Красный звон), это завершение является доминирующим и распространенным за пределами Москвы. В Коломне образуется своя группа храмов с трифолиями и крестчатыми сводами, сложенными из укрупненного маломера. В эту «коломенскую» группу входит и церковь в вотчине Никиты Романовича Захарьина-Юрева. И наконец, она корреспондируется с царским строительством второй половины столетия, где формируется композиция храмов с двумя приделами, которая достигнет своей кристаллизации уже в следующую, годуновскую, эпоху. С царским строительством церковь в Степановском связана и спoliей, относящейся к реконструкции Благовещенского собора Московского Кремля, закончившейся в середине 1560-х гг. Тот архитектурный контекст, в который вписывается церковь Благовещения в Степановском, позволяет датировать ее 1560-ми гг., возможно, их первой половиной.

ЛИТЕРАТУРА

- Баталов А.Л. К вопросу о строительстве московских гостей в Коломне // Архитектурное наследство. Вып. 44. М.: УРСС, 2001. С. 32–37.
 Баталов А.Л. О датировке белокаменной резьбы на южной паперти и крыльце Благовещенского собора // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры / Материалы и исследования ГММК. Вып. XIX. М.: ИПП «Куна», 2008. С. 335–354.
 Баталов А.Л. Церковь Преображения Господня в селе Остров: вопросы датировки и происхождения мастеров // ДРИ: Художественная жизнь Пскова и искусство Позднеизантийской эпохи. К 600-летию со дня основания города. М.: Северный паломник, 2008. С. 353–382.
 Баталов А.Л. К вопросу о происхождении крестчатого свода в русской архитектуре XVI века // Сб. ст. по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 47–66.
 Баталов А.Л. Ренессансная орнаментация в архитектуре эпохи Ивана Грозного // Московский Кремль XVI столетия: Древние святыни и исторические памятники. Сб. ст. В 2 кн. Кн.1. М.: БуксМАрт, 2015. С. 219–236.
 Дополнения к Никоновской летописи: Так называемая царственная книга // Полное собрание русских летописей (репр. воспр. текста изд. 1906). Т.13, 2-я пол. М.: Языки русской культуры, 2000. I–VIII, 303–532 с.

- Дубынин А.Ф.** Археологические раскопки в Зарядье (Москва) в 1956 году // Краткие сообщения Института материальной культуры. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. Вып. 79. С. 64–79.
- Евдокимов Г.С.** К истории построек Казенного двора в Московском Кремле // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры / Материалы и исследования ГММК. Вып. XIX. М.: ИПП «Куна», 2008. С. 355–376.
- Иванчин-Писарев Н.Д.** Прогулка по древнему Коломенскому уезду. М.: В типографии А. Семена, 1844. 166 с., ил.
- Из научного наследия Л.А. Давида // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. IV. М.: Стройиздат, 2001. С. 5–33.
- Калачов Н.В.** Писцовые книги Московского государства. Писцовые книги XVI века. СПб.: Изд. ИРАО, 1872. Ч. I, отд. I. 924 с.
- Книга об избрании на превысочайший престол великого Российского царствия великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича, всея Великия России самодержца. Из собрания Музеев Московского Кремля. Исследования. Комментарии. Текст / Отв. ред. А.Л. Баталов, И.А. Воротникова. М.: Арткитчен, 2012. Кн. 12. 125+124 с.
- Лебедевская летопись // ПСРЛ. Т.29.М.: Наука, 1965. 391 с.
- Мартынов А.А.** Село Степановское (из археологических поездок) // Русский архив. 1895 (год тридцать третий). №4. С. 534–535.
- Михайлов А.И.** Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1954. 368 с.
- Михайловский Е.В.** Церковь Николы Гостиного в Коломне // АН. №15. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1963. С. 51–62.
- Павлович Г.А.** Храмы средневековой Москвы по записям ладанных книг (опыт справочника-указателя) // Сакральная топография Средневекового города / Известия Института христианской культуры Средневековья / Сост. А.Л. Баталов, Л.А. Беляев. Т.1. М.: ИХКС, 1998. С. 143–179.
- Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М.: Искусство, 1982. 503 с.
- Памятники архитектуры Московской области. Каталог. В 2 т. / Авт. кол. под рук. Б.Л. Альтшулера; под общ. ред. Е.Н. Подъяпольской. М.: Искусство, 1975. Т. II. 376 с., ил.
- Подъяпольский С.С.** О древней церкви Сретенского монастыря в Москве // Российская археология, 2000. №1. С. 47–62.
- Подъяпольский С.С.** О датировке памятников Александровой слободы // Труды Центра древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. II: Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV – начала XX веков. Сб. ст. в честь Г.В. Попова. М.: ЦМИАР, 2002. С. 161–184.
- Продолжение Александро-Невской летописи // ПСРЛ. Т. 29. М.: Наука, 1965. 391 с.
- Яганов А.В.** «Новое село Александровское», «Новая слобода» или «село слобода Александровская»? Постановка вопросов для историко-топографического исследования // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху Средневековья. Вып. 11. Тверь: ИА РАН, 2018. С. 190–202.

Название статьи
Сполия из церкви Благовещения в селе Степановское и датировка храма в вотчине Н.Р. Захарьина-Юрева

Сведения об авторе
Баталов Андрей Леонидович – профессор, доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ, заместитель Генерального директора Музеев Московского Кремля, ведущий научный сотрудник ГИИ. batal-bei@yandex.ru

Аннотация
В белокаменную кладку трифолия на северном фасаде церкви Благовещения в Степановском включен блок с флоральным мотивом. Анализ его иконографии показал, что он предназначался для белокаменной резной декорации южной галереи Благовещенского собора и связанной с ним Большой Казенной палаты Государева Казенного двора. Работы в Кремле могут датироваться между 1551 и 1564 гг. После их завершения эта спolia была использована вместе с другим строительным материалом при строительстве храма в вотчине царского шурина, Н.Р. Захарьина-Юрева. Анализ композиционных особенностей этого храма, технологии производства, а также идентификация спolia позволяют отнести его строительство к 1560-м гг.

Ключевые слова
Зодчество эпохи Ивана Грозного, Никита Романович Захарьин-Юрев, белый камень, крестчатый свод, бесстолпные храмы, вотчинное строительство.

TITLE
Spolia from the Church of the Annunciation in the Village of Stepanovskoe and Dating of the Church in the Estate of N.R. Zakharyin-Yuriev

AUTHOR
Batalov, Andrei Leonidovich – Full Doctor, leading researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. batal-bei@yandex.ru

ABSTRACT
A block with a floral motif is included in the white-stone masonry of the trefoil on the northern facade of the Church of the Annunciation in Stepanovskoe. An analysis of its iconography showed that it was intended for a white-stone carved decoration of the southern gallery of the Annunciation Cathedral and the Treasury Chamber at the Sovereign's Court associated with it. Works in the Kremlin can be dated between 1551 and 1564. After their completion, this spolia was used together with other building materials during the construction of the church in the estate of Tsar's brother-in-law, N.R. Zakharyin-Yuriev. An analysis of the compositional features of this church, its production technology, as well as identification of the spolia, allows its construction to be attributed to the 1560s.

KEYWORDS
Architecture of the era of Ivan the Terrible, Nikita Romanovich Zakharyin-Yuriev, white stone, groin vault, pillarless churches, patrimonial construction.

REFERENCES

- Al'tshuller B.L. (ed.) *Pamiatniki arkitektury Moskovskoi oblasti. Katalog (Monuments of architecture of the Moscow region. Catalogue)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. Vol. 2. 376 p. (in Russian).
- Arenkova Iu.I. (ed.) *Pamiatniki arkitektury Moskvy. Kreml'. Kitai-gorod. Tsentral'nye ploshchadi (Monuments of Architecture in Moscow. The Kremlin. Kitai-gorod. Central squares)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 503 p. (in Russian).
- Batalov A.L. Church of the Transfiguration of the Lord in the Village of Ostrov: Dating and Origin of Masters. *Drevnerusskoe iskusstvo: Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo Pozdevizantiiiskoi epokhi. K 600-letiiu so dnia osnovaniia goroda (Medieval Russian Art: Art Life of Pskov and the Art of the Byzantine Era. To the 600th Anniversary of the Founding of the City)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2008, pp. 353–382 (in Russian).
- Batalov A.L. On the Dating of White Stone Carvings on the South Porch of the Annunciation Cathedral. *Tsarskii khram. Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremlia v istorii russkoi kul'tury. Materialy i issledovaniia GMMK. (A Royal Church. Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in the History of Russian Culture. Materials and Research of the Moscow Kremlin Museum)*. Vol. 19. Moscow, IPP "Kuna" Publ., 2008, pp. 335–354 (in Russian).
- Batalov A.L. Renaissance Ornamentation in the Architecture of the Era of Ivan the Terrible. *Moskovskii Kreml' XVI stoletii: Drevnie svyatiny i istoricheskie pamiatniki (Moscow Kremlin in the 16th Century: Ancient Shrines and Historical Monuments. Collection of Articles in 2 books. Book 1)*. Moscow, BuksMArt Publ., 2015, pp. 219–236 (in Russian).
- Batalov A.L. To the Question of the Construction of Moscow Guests in Kolomna. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*, vol. 44. Moscow, URSS Publ., 2001, pp. 32–37 (in Russian).
- Batalov A.L. To the Question of the Origin of the Groin Vault in Russian Architecture of the 16th century. *Sbornik statei po iskusstvu Vizantii i Drevnei Rusi v chest' A.I. Komecha (Collection of Articles on the Art of Byzantium and Ancient Russia in Honor of A.I. Komech)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006, pp. 47–66 (in Russian).
- Batalov A.L., Vorotnikova I.A. (ed.) *Kniga ob izbranii na prevysochaishii prestol velikogo Rossiiskogo tsarstvija velikogo gosudarya tsaria i velikogo kniazia Mikhaila Fedorovicha, vseia Velikiia Rossii samoderztsa. Iz sobrania Muzeev Moskovskogo Kremlia. Issledovaniia. Kommentarii (The book about the Election to the Highest Throne of the Great Russian Kingdom of the Great Sovereign Tsar and Grand Duke Mikhail Fedorovich, the Monarch of all Great Russia. From the Collection of the Moscow Kremlin Museums. Research. Comments)*. Moscow, Arktichen Publ., 2012. book 12. 125+124 p. (in Russian).
- David L.A. From the scientific heritage of David. L.A. *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury (Restoration and Research of Cultural Monuments)*, vol. 4. Moscow, Stroizdat Publ., 2001, pp. 5–33 (in Russian).
- Dubynin A.F. Archaeological Site in Zaryadye (Moscow) in 1956. *Kratkie soobshcheniya Instituta material'noi kul'tury (Brief Communications of the Institute of Material Culture)*. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1960, issue 79, pp. 64–79 (in Russian).
- Evdokimov G.S. On the History of the Buildings of the Courtyard in the Moscow Kremlin. *Tsarskii khram. Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremlia v istorii russkoi kul'tury. Materialy i issledovaniia GMMK. (A Royal Church. Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin in the History of Russian Culture. Materials and Research of the Moscow Kremlin Museum)*. Vol. 19. Moscow, IPP Kuna Publ., 2008, pp. 355–376 (in Russian).
- Iaganov A.V. "The new village of Oleksandrovskoye", "New settlement" or "the village of the Alexandrovsky Kremlin"? Formulation of questions for historical and topographical research. *Tver', Tverskaia zemlia i sopredel'nye territorii v epokhu Srednevekov'ia (Tver, Tver Land and Adjacent Territories in the Middle Ages)*. No. 11. Tver', IA RAN Publ., 2018, pp. 190–202 (in Russian).
- Ivanchin-Pisarev N.D. *Progulka po drevnemu Kolomenskomu uezdu (Walk along the Old Kolomensky County)*. Moscow, V tipografi A. Semena Publ., 1844. 166 p. (in Russian).
- Kalachov N.V. *Pistsovye knigi Moskovskogo gosudarstva. Pistsovye knigi XVI veka (Cadastrs of the Moscow State. Cadastres of the 16th century)*. Saint-Petersburg, IRAO Publ., 1872. part 1, dep. 1. 924 p. (in Russian).
- Lebedev Chronicle. *Polnoe sobranie russkikh letopisei (The Complete Collection of Russian Chronicles)*, vol. 29. Moscow, Nauka Publ., 1965. 390 p. (in Russian).
- Martynov A.A. Village Stepanovskoe (from Archaeological Trips). *Russkii arkhiv (Russian Archive)*, 1895 (thirty-third year), no 4, pp. 534–535 (in Russian).
- Mikhailov A.I. *Arkhitektor D.V. Ukhтомskii i ego shkola (Architect D.V. Ukhтомsky and his school)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkitekture Publ., 1954. 368 p. (in Russian).
- Mikhailovskii E.V. Church of St. Nicholas Gostiny in Kolomna. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, №15. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkitekture Publ., 1963, pp. 51–62 (in Russian).
- Pavlovich G.A. Churches of Medieval Moscow According to the Church Records (a Reference Guide). *Sakral'naia topografija Srednevekovogo goroda. Izvestia Instituta khristianskoi kul'tury Srednevekov'ja (Sacred Topography of the Medieval City. Bulletin of the Institute of Christian Culture of the Middle Ages)*, vol. 1. Moscow, IKhKS Publ., 1998, pp. 143–179 (in Russian).
- Platonov S.F. (ed.) Additions to the Nikon Chronicles: The So-called Royal Book. *Polnoe sobranie russkikh letopisei (Complete Collection of Russian Chronicles)*. Reprint 1906, vol. 13, part 2. Moscow, Languages of Russian Culture Publ., 2000. 1–8, 303–532 p. (in Russian).
- Pod'iapol'skii S.S. On the Ancient Church of the Sretensky Monastery in Moscow. *Rossiiskaia arkheologija (Russian Archaeology)*, 2000, no 1, pp. 47–62 (in Russian).
- Pod'iapol'skii S.S. On the Dating of the Monuments of the Alexandrovsky Kremlin. *Trudy Tsentral'nogo drevnerusskogo kul'tury i iskusstva imeni Andreia Rubleva. T. II: Khudozhestvennaia kul'tura Moskvy i Podmoskv'ja XIV – nachala XX vekov. Sbornik statei v chest' G. V. Popova (Publications of the Andrei Rublev Center for Old Russian Culture and Art. Vol. 2: The Artistic Culture of Moscow and Moscow Region in 14th – early 20th centuries. Collection of Articles in Honor of G. V. Popov)*. Moscow, TsMiAR Publ., 2002, pp. 161–184 (in Russian).
- Tikhomirov M.N. (ed.) The Extension of the Alexander Nevsky Chronicle. *Polnoe sobranie russkikh letopisei (Complete Collection of Russian Chronicles)*. Vol. 29. Moscow, Nauka Publ., 1965. 390 p. (in Russian).

Русская икона XVI столетия с фигурой св. Трифона в образе воина

© 2019

УДК 27-526.62"15"
ББК 85.14

Поступила в редакцию 24.10.2019

В русской средневековой живописи встречаются произведения, редкие и необычные по своей иконографии. Они свидетельствуют не только об особенностях русской культуры, но и о богатстве культуры широкого византийского и поствизантийского мира в целом, о многообразии ее вариантов, необычности некоторых дошедших до нас изображений. В недавние годы автору настоящей заметки уже пришлось иметь дело с миниатюрой русского (новгородского по происхождению) рукописного Пролога XIV в., РНБ, Погод. 59, где св. мученик Трифон представлен в образе вооруженного воина. Выяснилось, что изображения Трифона как воина отсутствуют среди сохранившихся византийских произведений, хотя встречаются в некоторых дошедших до нас поздних памятниках западноевропейской традиции и в русских изображениях XVII–XVIII вв. [Smirnova, 2014; Смирнова, 2018]. Можно предположить, что почитание св. Трифона не только как юного мученика, но и как воина существовало в мире византийской культуры, но было вытеснено развитием других аспектов его культа, а именно почитанием святого как покровителя аграрных работ и как целителя. Следует вспомнить, что связанный с купцами из славянских земель храм в Венеции под названием Сан Джорджо дельи Скьявони был связан со *Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone*.

Поводом для написания этой статьи стала обнаруженная в Интернете реальная небольшой русской иконы с фигурой св. мученика Трифона¹ [ил. 1]. Икона опубликована на сайте сербского монастыря Хиландар на Афоне, ее инвентарный номер в монастырском хранилище – R068. Это небольшая «пядница», размером 25 × 20,5 см. Доска иконы кажется довольно толстой. Грунт, красочный слой и отчасти сама доска оббиты по краям иконы, особенно на

углах. В выбоинах грунта видно, что доска сильно изъедена жучком-шашелом (особенность, характерная для тех русских икон, которые попали в теплый климат Балкан, где эти насекомые оказываются более прожорливыми, чем в России).

На иконе представлен св. мученик Трифон, в рост, фронтально, с приподнятой правой рукой и опущенной левой. У него юный лик, который по чертам напоминает лицо св. Димитрия Солунского. Сходство касается и коротких волос, отличающихся, например, от более пышной шевелюры другого юного воина-мученика – св. Георгия. Святой одет как воин: на нем короткий плащ, эффектно развевающиеся складки которого изображены в левой части композиции, а под плащом – светлая розоватая туника. Под нею, в свою очередь, просматриваются золоченые доспехи, которые видны в разрезе туники на груди, а особенно хорошо различимы на правом плече Трифона. Воинскому облачению Трифона соответствует и обувь: с золочеными обмотками, высотой немного ниже колен. На фоне, по сторонам нимба, чуть ниже лузги, располагается красная именующая надпись: СТЫИ МНКЪ ТРИФОНЪ («Святой мученик Трифон»).

Удлиненные пропорции и плавные очертания фигуры, тонкость и некрупность черт лица (что подчеркнуто и широким нимбом), изысканный ритм сложного рисунка деталей, особенно драпировок плаща, – все это указывает на принадлежность иконы к московскому художественному кругу и на ее создание приблизительно в середине – второй половине XVI в., причем поздняя граница этого периода нам кажется менее предпочтительной.

Некоторые особенности иконы требуют специального рассмотрения. Кисть правой руки святого сложена так, как будто он что-то держит. Между словами «СТЫИ» и «МНКЪ» – большой интервал, оставленный для некоего изображения, контуры которого должны были занимать пространство между двумя словами надписи. Но никакого предмета здесь не показано. Кисть левой, опущенной руки Трифона тоже сложена так, будто и в ней был изображен какой-то предмет. Представляется, что каких-то деталей изображения здесь не хватает.

Разгадку этих особенностей удается найти в других русских изображениях св. Трифона. Обратимся сначала к более поздним памятникам, воспроизводящим ранние образцы. Это прежде всего его фигура в некоторых иконах-минеях на месяц февраль, а среди них, например, русский памятник конца XVII – XVIII в. в собрании Я. Морсинка в Амстердаме² [ил. 3]. Здесь, под 1 февраля, то есть в верхнем ряду слева, св. Трифон также показан как юный воин, в позе, аналогичной нашей иконе из Хиландара. Опущенной левой рукой Трифон придерживает меч, а в поднятой правой руке держит предмет, очень похожий на белый цветок. Такой уникальный вариант, цветок в руке святого, кажущийся

1 [Дигитална ризница Хиландара (Электронный ресурс). URL: [https://rznica.hilandar.org/икона/свети-мученик-трифун/](https://rznica.hilandar.org/ikona/свети-мученик-трифун/)]. Благодарю А.С. Преображенского, обратившего моё внимание на эту публикацию.

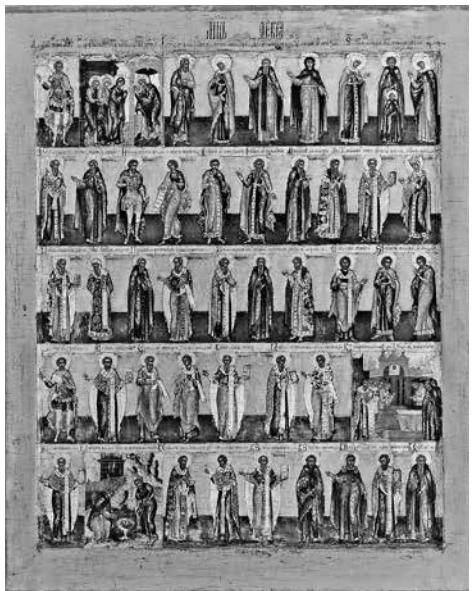
2 [Morsink Icon Gallery (Электронный ресурс). URL: <https://www.morsink.com/russian-icons/early-icons-of-holy-russia-part-i>].



1



2



3

ил.1 Св. Трифон. Икона-пядница
Середина — вторая половина XVI в. Монастырь
Хиландар на Афоне

fig.1 Saint Tryphon. “Pyadnitsa” icon
Middle — second half of 16th century
Hilandar Monastery on Mount Athos

ил.2 Св. Трифон. Миниатюра Погодинского
Пролога. Конец XIV в. РНБ. Погод. 59. Л. 280

fig.2 Saint Tryphon. Illumination
of Pogodinsky Prologue. Late 16th century
NLR. Pogod. 59. L. 280

ил.3 Минея на февраль. Конец XVII — XVIII в.
Амстердам, собрание Я. Морсинка

fig.3 Menaion for February. Late 17th —
18th c. Amsterdam, collection of J. Morsink

почти неправдоподобным в кругу наиболее известных памятников русской православной культуры, имеет тем не менее свои корни и аналогии в культуре христианского мира, откуда был, по всей видимости, воспринят на Руси. Как известно, почитание св. Трифона было широко распространено на восточном берегу Адриатического моря, в славянском мире теперешней Черногории, где св. Трифон рассматривался как покровитель города Котора. Культ св. Трифона был очень активным также и в Италии, на побережье Адриатического моря напротив Котора, в области Апулия, где святой почитался и как спаситель от эпидемии чумы. Именно там, в селении Адельфи, находится картина XVIII в. (неизвестного нам мастера)³ [ил.3], а также статуя 1783 г., скульптора Риккардо Брудальо. В обоих случаях св. Трифон представлен в образе юного воина, в золоченом шлеме; в левой руке святого — копье, а в правой — ветвь какого-то растения. Вряд ли можно сомневаться в том, что оба атрибута этих апулийских изображений, пусть и поздних, отражают две важные грани почитания св. Трифона в христианском мире. С одной стороны, он почитался как св. воин (что было известно в русской традиции, но не отразилось, насколько нам известно, в сохранившихся византийских произведениях), а с другой — как покровитель аграрных занятий. Есть основания предположить, что цветок у Трифона на русской иконе-минее из собрания Морсинка — это атрибут, довольно поздно попавший в собственно русскую иконографическую традицию, но отражающий древнее почитание св. Трифона в православном мире как покровителя аграрных, крестьянских занятий, что особенно ярко сказалось в культуре южных славян⁴, но было известно и на Руси. Поэтому нельзя полностью исключить предположение, что в поднятой руке Трифона на русской иконе из Хиландара было представлено растение, цветок.

Но существуют и иные иконографические варианты, которые можно привлечь в качестве параллелей для реконструкции утраченных деталей в русской иконе из Хиландара. Эти варианты кажутся нам более предпочтительными. Во-первых, в поднятой, правой руке Трифона мог быть меч; в таком случае предмет в опущенной руке св. Трифона, в настоящее время в изображении отсутствующий, следует трактовать как ножны. Именно так, с мечом и ножнами, представлен св. Трифон в уже упоминавшемся новгородском иллюстрированном Прологе конца XIV в., из собрания М.П. Погодина в Санкт-Петербурге, РНБ, Погод. 59, л. 280, под 1 февраля [Смирнова, 2018] [ил.2]. В Погодинском Прологе Трифон облачен как воин, но он представлен не в длинных и изысканных по силуэту одеяниях, как в хиландарской иконе, а в коротких одеждах. В поднятой правой руке у него меч (рисунок которого плохо сохранился), а в опущенной левой — ножны. При всем различии художественной структуры между новгородской

3 [enrosadira.it (Электронный ресурс). URL: <http://www.enrosadira.it/santi/t/trifone.htm>]

4 Одна из наиболее полных работ: [Габелин, 2004].



4



5



6

ил.4 Св. Трифон. Картина XVIII в.
Храм в селении Адельфи, Апулия
(Италия)

fig.4 Saint Tryphon. 18th century
Painting. Church in Adelfi village,
Apulia (Italy)

ил.5 Св. Димитрий Солунский. Икона-пядница. Вторая половина XVI в.
Из собрания А.В. Морозова. ГИМ,
инв. И VIII 4420/58270

fig.5 Saint Demetrios of Thessaloniki. "Pyadnitsa" Icon. Second half
of 16th century. From the collection
of A. V. Morozov. State Historical
Museum. inv. И VIII 4420/58270

ил.6 Св. Димитрий Солунский. 1701
Живопись Кирилла Уланова на доске
конца XII в. от храмовой иконы Дмитриевского собора во Владимире. Успенский собор Московского Кремля

fig.6 Saint Demetrios of Thessaloniki. 1701. Kirill Ulanov's painting
on a 12th century board from the
temple icon of the Cathedral of Saint
Demetrius in Vladimir. Dormition
Cathedral, the Moscow Kremlin

миниатюрой XIV в. — памятником русской провинции палеологовского периода, с одной стороны, и утонченным московским образом XVI в. (возможно, грозненского периода) — оба эти произведения принадлежат, надо полагать, к единой иконографической традиции, укрепившейся на русской почве.

Еще один вариант реконструкции деталей иконы из Хиландара состоит в том, что в поднятой правой руке у святого был крест, тогда как в опущенной левой мы должны, в таком случае, предположить изображение не ножен, а меча в ножнах. Такой вариант был чрезвычайно распространен в композициях со св. воинами-мучениками, пострадавшими за христианскую веру, в частности, в изображениях св. Георгия и св. Димитрия. Среди аналогичных композиций со св. Трифоном можно указать на фигуру в гравированных Святцах Григория Тепчегорского, 1722 г., Минея на февраль (РГБ, Отдел изоизданий) [Смирнова, 2018. Ил. 12].

Композиция русской иконы из Хиландара, в том виде, в котором она дошла до нашего времени, требует объяснений. Как случилось, что кисти рук св. Трифона сложены так, как если бы он держал ими какие-то предметы (варианты которых мы только что обсудили), а сами же эти предметы не изображены? Можно предположить, что эти детали были изначально представлены (допустим, в правой руке святого был поднятый меч, а в левой — ножны, как в упомянутом новгородском Погодинском Прологе XIV в.). Выскажем осторожную гипотезу, что после попадания иконы из Руси в сербский монастырь Хиландар изображения этих аксессуаров были удалены, поскольку они оказались чуждыми, непонятными для сербской (и — шире — балканской) культурной традиции, где почитание св. Трифона носило совсем другой, преимущественно аграрный характер. Так или иначе, изображение св. мученика Трифона в воинских одеждах, то есть в образе именно воина, которое мы видим на русской иконе из Хиландара, является в культуре православных стран южнославянского мира большой редкостью, но оно было хорошо известно на Руси.

Надо полагать, что икона «Св. Трифон» попала в монастырь Хиландар в качестве русского вклада. Как известно, в православных монастырях за пределами Руси обнаруживается значительное количество русских икон-пядниц с воспроизведениями особо чтимых на Руси образов. Это такие сюжеты, как «Богоматерь Владимирская», «Богоматерь Тихвинская», фигуры русских святых и ряд других композиций. Так, например, в том же Хиландарском монастыре на Афоне хранятся русские иконы-пядницы «Св. Алексей чудотворец» (митрополит Московский), «Св. Леонтий епископ Ростовский чудотворец», «Спас Нерукотворный», «Богоматерь Феодоровская» [Иконе монастыря Хиландара, 1997. Илл. с.167, 168, 169, 172]. Это фигуры особо чтимых на Руси святых и воспроизведения русских чудотворных икон. Еще больше таких пядниц, повторяющих прославленные крупные иконы, можно найти в российских хранилищах. Так, ныне находящаяся в ГИМ икона-пядница XVI в., из собрания А.В. Морозова, с фигурой прославленного святого воина Димитрия Солунского [Русская икона XIV–XVI веков. Государственный Исторический музей, 1988. Ил. 53] [ил.5], по всей вероятности, восходит по своей композиции к выдающемуся византийскому

образу XII в., хранившемуся в Дмитриевском соборе во Владимире, попавшему оттуда в Успенский собор Московского Кремля и поновленному самим Кириллом Улановым в 1701 г. (Успенский собор Московского Кремля) [Иконы Успенского собора, 2016. Ил. с. 35] [ил. 6].

Между тем изображения св. Трифона вовсе не так уж часто встречаются в русском искусстве. Интересующий нас случай — вклад иконы с его фигурой в один из выдающихся монастырей Афона — должен иметь свое объяснение. Нельзя не вспомнить, что именно во второй половине XVI в. в Москве появляется церковь Св. Трифона в Напрудном, которая, согласно исследованиям А.Л. Баталова, представляет собой вотчинный храм, отражающий важные особенности московской придворной архитектуры времени Ивана Грозного [Баталов, 2006. С. 63–64]. Надо полагать, что и внутреннее убранство этого храма, включая иконы, соответствовало значительности его архитектурного облика. Редкое для более ранних русских храмов посвящение свидетельствует об особой роли этого сооружения в московской культуре грозненской эпохи.

Мы считаем возможным выдвинуть предположение, что русская иконописница «Св. Трифон» в монастыре Хиландар на Афоне является миниатюрным повторением какого-то важного московского образа, а наиболее вероятно — репликой несохранившейся храмовой иконы церкви Св. Трифона в Напрудном, то есть здания, игравшего значительную роль в придворной культуре Москвы второй половины XVI в. Воинская тема, звучащая в русской иконе из Хиландара, а также аристократизм этого образа, вписываются в нормы названного культурного круга. Что касается дошедшей до нас фрески из этой церкви, с совсем другой иконографией, а именно с изображением св. Трифона на коне, с птицей (ГТГ) [Антонова, Мнёва, 1963. Кат. 514], а также что касается иконы из того же храма, с аналогичным изображением, то они не имеют никакого отношения к высоким слоям московского искусства второй половины XVI в. и принадлежат, по всей вероятности, к более позднему убранству церкви Св. Трифона. Их происхождение, иконография и соотношение с первоначальным убранством храма нуждаются в специальной штудии, основанной на известных к настоящему времени сведениях.

В изложенном материале нам кажется интересным не только факт обнаружения еще одного изображения св. Трифона — святого, сравнительно редко фигурировавшего в русском искусстве, и не только воинский облик этого святого, что отвечает русской иконографической традиции. Существенна и тема икон-пядниц как повторений тех монументальных изображений, которые, сами по себе, во многих случаях не сохранились до нашего времени. Не менее важна и возможность гипотетической реконструкции значительного элемента внутреннего убранства видного московского храма Св. Трифона в Напрудном.

ЛITERATURA

- Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т.2. XVI — начало XVIII века. М.: Искусство, 1963. 570 с., 179 ил.
- Баталов А.Л. К вопросу о происхождении крещатого свода в русской архитектуре XVI века // Σοφία. Сб. ст. по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 47–66.
- Габелић С. О иконографији св. Трифуна // Културно наследство. XXVIII–XXIX (2002/2003). Скопје, 2004. С. 107–120. Ил. 112.
- Иконе манастира Хиландара / Текст С. Петковић, фотографија С. Матејић. Манастир Хиландар, 1997. 182 с.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XV — XVI век / Отв. ред.-сост. Т.В. Толстая. М.: Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2016. 327 с.
- Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1937. 395 с.
- Русская икона XIV–XVI веков. Государственный Исторический музей, Москва / Авт.-сост. И.Л. Кызласова. Л.: Аврора, 1988. 22 с., 113 ил.
- Смирнова Э.С. Св. мученик Трифон в образе воина. Редкая иконография новгородского Погодинского Пролога и ее истоки // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Вып. 6 (ХХХVII). Материалы науч. конф. М.: ООО «КДУ», 2018. С. 136–153.
- Smirnova E. The Martyr Saint Tryphon in the image of a warrior and other rare depictions of the saint in Russian art // Ниши и Византија. Дванаести научни скуп. Ниш, 36. јун 2013. Зборник радова. Т. XII / Ed. M. Ракоџија. Ниш, 2014, pp. 311–322.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Русская икона XVI столетия с фигурой св. Трифона в образе воина

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Смирнова Энгелина Сергеевна — доктор искусствоведения, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д.1, Москва, 119991; главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва, 125009, Козицкий переулок, д.5, engelina32@mail.ru

Аннотация

Почитание св. мученика Трифона в регионах православного мира было особенно распространено в землях южных славян и чаще всего ассоциировалось с образом юного мученика, покровителя крестьянских занятий. Между тем в русском искусстве известны его изображения как юного воина (самое древнее из сохранившихся, в Погодинском Прологе, относится к XIV в.). Образ св. Трифона как воина содержится и в небольшой иконе-пяднице XVI в. в сербском монастыре Хиландар на Афоне. Поскольку иконы этого особого формата обычно являлись миниатюрными репликами прославленных крупных икон, то следует предположить, что хиландарская икона повторяет храмовый образ XVI в. (не дошедший до нашего времени) из церкви Св. Трифона в Напрудном, на территории современной Москвы. Этот храм был связан с царским двором. Публикуемая хиландарская икона расширяет представление о придворной московской культуре того времени.

Ключевые слова

Монастырь Хиландар, русская икона, святые воины, иконы-пядницы, московское зодчество, храм Св. Трифона в Напрудном.

TITLE

Russian 16th century Icon of Saint Tryphon as a Warrior

AUTHOR

Smirnova, Engelina Sergeevna – Full Doctor, leading researcher, The State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation; professor, Lomonosov Moscow State University, Lomonosovskii Prospekt, 27, korpus 4, Faculty of history, 119192 Moscow, Russian Federation. engelina32@mail.ru

ABSTRACT

Veneration of saint martyr Tryphon in the regions of the Orthodox world was especially prevalent in the lands of the southern Slavs and was most often associated with the image of a young martyr, the patron saint of peasant occupations. Meanwhile, in Russian art, his images are known as a young warrior (the oldest surviving in the Pogodinsky Prologue dates back to the 14th century). The image of St. Tryphon as a warrior is also found in a small icon — the “pyadnitsa” of the 16th century in the Serbian monastery of Hilandar on Mount Athos. Since the icons of this special format were usually miniature replicas of famous large icons, it should be assumed that the Hilandar icon copies the church image of the 16th century (not survived to our time) from the church of St. Tryphon in Naprudny on the territory of modern Moscow. This temple was connected with the royal court. The published Hilandar icon expands the idea of the court Moscow culture of that time.

KEY WORDS

Hilandar Monastery, Russian icon, warrior saints, small “pyadnitsa” icons, Moscow architecture, St. Tryphon Church in Naprudny.

REFERENCES

- Antonova V.I., Mneva N.E. *Gosudarstvennaya Tret'jakovskaya galereia. Katalog drevnerusskoi zhivopisi. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii. T. 2. XVI – nachalo XVIII veka* (State Tretyakov Gallery. Catalogue of Old Russian Painting. An Attempt of Historical and Artistic Classification. Vol. 2. 16th – early 18th century). Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 570 p. (in Russian).
- Batalov L.A. On the Origins of the Cross Vault in Russian Architecture in 16th century. *ΣΟΘΙΑ. Sbornik statei po iskusstvu Vizantii i Drevnei Rusi v chest' A.I. Komecha* (Sofia. Collection of Articles on Byzantine and Old Russian Art in Memory of A.I. Komech). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006, pp. 47–66 (in Russian).
- Gabelić S. On the Iconography of Saint Tryphon. *Kulturno nasledstvo* (Cultural Heritage). XXVIII–XXIX (2002/2003). Skopje, 2004, pp. 107–120, Ill. 112.
- Kyzlasova I.L. (ed.) *Russkaia ikona XIV–XVI vekov. Gosudarstvennyi Istoricheskii muzei, Moskva* (Russian Icon of 14th–16th centuries. Russian State Historical Museum, Moscow). Leningrad, Avrora Publ., 1988. 22 p. (in Russian).
- Nekrasov A.I. *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo* (Old Russian Fine Arts). Moscow, OGIZ, IZOGIZ Publ., 1937. 395 p. (in Russian).
- Smirnova E.S. Saint Martyr Tryphon as a Warrior. A Rare Iconography of the Novgorod Pogodinsky Prologue and its Origins. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy. Materialy nauchnoi konferentsii, vyp. 6 (XXXVII)* (Lazarev Readings. The Art of Byzantium, Early Rus', Western Europe. Materials of the scholarly conference, 2008. No 6 (37). Moscow, OOO «KDU» Publ., 2018, pp. 136–153 (in Russian).

Smirnova E. The Martyr Saint Tryphon in the Image of a Warrior and Other Rare Depictions of the Saint in Russian Art. *Niš i Vizantija. Dvanaesti naučni skup, Niš, 3–6. jun 2013.*

Zbornik radova. 12 (Nis and Byzantium. Twelfth Scientific Conference. Niš, 36 June, 2013 Proceedings). Nish, 2014, pp. 311–322.

Tolstaia T.V. (ed.) *Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlia. Vtoraia polovina XV–XVI veka (Icons of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. Second half of 15th – 16th century)*. Moscow, Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik «Moskovskii Kreml'» Publ., 2016. 327 p. (in Russian).

Резное изображение Николая Чудотворца («Можайского») из собрания Русского музея

© 2019

УДК 27-526.64
ББК 85.13

Поступила в редакцию 15.10.2019

Древнерусская скульптура, или «икона на рези», как явление уникальное, со своими художественными законами развития и своей историей бытования, неизменно привлекает особое внимание исследователей. По сравнению с живописью, круг этих произведений невелик, и поэтому так важно сегодня внимательное отношение к каждому сохранившемуся памятнику древнерусской пластики. Именно этим обусловлено наше обращение к скульптуре Николая Чудотворца из собрания Русского музея.

В 1897 г. в составе коллекции Императорской Академии художеств в Русский музей поступил резной образ Николая Чудотворца (ДРД 491) [ил. 1–4]. На скульптуре сохранился коллекционный номер «18», под которым она и значилась в каталоге музея Академии художеств среди «резных из дерева изображений разных святых, привезенных из Новгорода» [Прохоров, 1879. С. 12]. Отметим, что в инвентарной книге Русского музея за 1928 г. скульптура и была записана с пометкой «из Новгорода», однако при составлении нового инвентаря в 1956 г. указание на ее происхождение было утрачено.

Известно, что основная коллекция новгородских древностей поступила в Академию художеств в 1860 г. из Новгородского Софийского собора. В документах Российского государственного исторического архива сохранилось подробное описание «резных древних работ», которые были перевезены из Софийского собора в Петербург И.И. Горностаевым, но среди них нет упоминания о большой скульптуре Николая Чудотворца [Пивоварова, 2003. С. 460–466]. Не отмечена она и среди описи «неправильных икон», «кои хранятся в главе Софийского собора и кои собраны при Петре Великом из разных мест епархии»: «Икона св. Параскевы Пятницы, на коей мученица изображена с распростертыми в молении руками... неизвестная фигура в царском облачении в зубчатой короне на голове и с скипетром в руке; другая, подобная св. Параскеве, фигура

с венцом вокруг головы; неизвестная фигура с распростертыми руками, в мантии, застегнутой на груди тремя застежками; всадник (неполная фигура) в броне, вероятно, св. Георгий Победоносец или Димитрий Солунский...» [Макарий, 1960. Примеч. 233. С. 124–125]. Можно предположить, что большой скульптуры Николы не было среди древностей Софийского собора, и в музей Академии художеств она поступила не из Софийского собора после 1860 г.

В 1965 г. памятник впервые вошел в состав выставки «Русская деревянная скульптура и резьба по дереву» и был опубликован в каталоге как произведение новгородского искусства XVI в. [Мальцев, 1965. С. 6]. Позднее И.И. Плещанова предложила датировать скульптуру серединой XVI в., основываясь на стилистическом анализе росписи: «Роспись построена на утонченных цветовых сочетаниях и свидетельствует о происхождении памятника из первоклассных мастерских Новгорода середины XVI в.» [Плещанова, 1985. С. 20]. Э.А. Гордиенко включила памятник в круг произведений новгородской резьбы третьей четверти XVI в., сопоставив живопись скульптуры с иконой «Никола Можайский с житием» из Боровичей: «Мощная фигура, хорошо проработанная моделировка лика, иконографические признаки, тонкий живописный орнамент, покрывающий одежды святителя, аналогичны его изображению на иконе «Никола с житием» из Боровичей, ок. 1561 г.» [Гордиенко, 2009. С. 409]. Этими краткими замечаниями, к сожалению, и ограничиваются упоминания о нашей скульптуре в научной литературе. Отметим, что и датировка памятника только на основании стилистического анализа живописи, сегодняшнее состояние сохранности которой печальное, вызывает сомнения.

Первое, что надо отметить, это большой размер резного изображения (183,5 × 114,0 × 21,5). Фигура святого исполнена из цельного массива дерева (липа), голова, руки и крылья фелони резаны отдельно (приставные). Паволока положена по всей поверхности, особенно плотно в местах наиболее сложного рельефа (голова, плечи, руки, сапожки), поверх нее нанесен левкас, по которому уже исполнена роспись. На тыльной стороне сохранились отверстия для крепления рельефа к фону-киоту.

Пользуясь нехитрыми техническими приемами, мастер создал строгий, аскетически сдержаный и вместе с тем пластически убедительный образ. По традиции, голова исполнена в круглом рельефе. Характерна форма лица с высоким лбом, тонким прямым носом, удлиненной бородой, большими миндалевидными глазами, рисунок которых лишь намечен прорезной линией, подробно проработанными большими ушами. Анатомически точно и пластически убедительно показаны руки. Вместе с тем доличная резьба остается плоскостной, сохраняющей прочную связь с материальной основой, в ней преобладают прямые линии-врезы простого рисунка, который не подчеркивает телесность, не стремится к объемности, но лишь скользит по форме, устраивая ее по иконописным законам. В сочетании мягкого контура и строгой графики рельефной разделки проявилось эстетически осмыщенное понимание пластического целого. Отметим и правильные, строгие пропорции фигуры, весомость и значительность каждой, выявленной в резьбе детали, и подчеркнутую



1

ил.1 Свт. Николай Чудотворец. Резная икона Новгород. 1540–1542 (?). ГРМ

fig.1 Nicholas the Wonderworker. Carved icon Novgorod. 1540–1542 (?). State Russian Museum

ил.2 Свт. Николай Чудотворец. Резная икона Новгород. 1540–1542 (?). ГРМ. Тыльная сторона

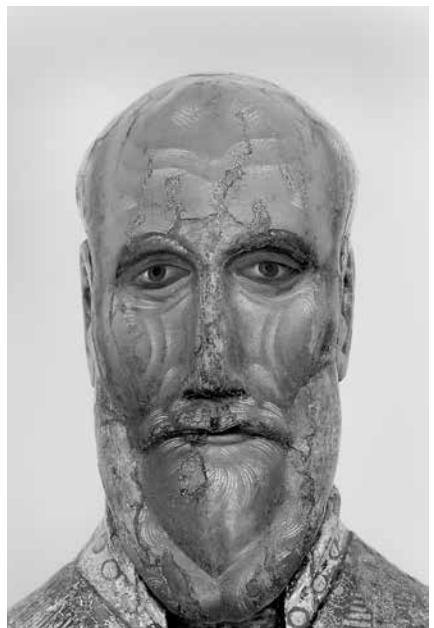
fig.2 Nicholas the Wonderworker. Carved icon Novgorod. 1540–1542 (?). State Russian Museum Backside

ил.3 Свт. Николай Чудотворец. Резная икона Новгород. 1540–1542 (?). ГРМ. Личная резьба

fig.3 Nicholas the Wonderworker. Carved icon Novgorod. 1540–1542 (?). State Russian Museum Execution of the face



2



3

материальность основы, монументальную выразительность целого. Широкий разлет полей фелони лишь дополнительно усиливает иконность пластического замысла резчика, подчинявшего рельефную разделку росписи.

Лучше всего сохранилась орнаментальная живопись скульптуры, в рисунке которой объединились цветочные и геометрические мотивы. Испод фелони украшает узор из розеток в круге и ромбиков, а на лицевой стороне по охристому фону пущены большие золотые кресты, между которыми разместились медальоны, заполненные тончайшим лиственным орнаментом, и цветы. Дополнительную декоративность росписи сообщают белильные точки, «жемчужинки», в изобилии разбросанные по орнаментальной поверхности. Кресты на омофоре были исполнены с ювелирной точностью, в их первоначальном рисунке преобладает геометрическая линия.

Уже в 1940 г. были начаты исследования росписи скульптуры, и под записью была обнаружена живопись XVII в., тогда же было проведено первое kleевое укрепление красочного слоя «посредством припарки». Работы, начатые в сентябре 1940 г., продолжились только в 1964 г., когда была выполнена первая пробная расчистка (художник-реставратор И.П. Ярославцев). В 1971 г. памятник вновь был передан в мастерскую, где проводилось его дальнейшее изучение и раскрытие. Поскольку последняя запись была выполнена масляными красками, включающими в свой состав свинцовую сурок и окись хрома, использование съемки в рентгеновских и инфракрасных лучах оказалось невозможным. В 1976–1978 гг. расчистка была продолжена (И.М. Дубовик), отслоившаяся паволока с левкасом и старым kleем были укреплены, проведено послойное раскрытие под бинокулярным микроскопом. Согласно реставрационному протоколу, живопись дважды поновлялась. Окись хрома в качестве красочного пигмента, известного с конца XVIII в., и масляные краски свидетельствуют о том, что последний раз изображение поновлялось в начале XIX в. Возможно, в это время скульптура Николы могла находиться в одном из действующих храмов или монастырей Новгорода, откуда и была вывезена в Императорскую Академию художеств, а позднее в Русский музей.

Изображение святителя Николая в рост с мечом и храмом в руках известно с XIV в. Происхождение скульптуры (появление иконографии «Никола Можайский») объясняется прежде всего традицией почитания Николая Чудотворца в Можайске [Рындина, 1991. С.13]. Популярность образа была связана с его особой градозащитной функцией, «при этом пластичность образа еще усиливала силу действия запечатленной в нем мысли» [Вознесенский, Гусев, 1899. С.204]. Вопрос о его происхождении сегодня остается спорным. Однако, несомненно, появление такого изображения в конце XIV в. и его широкое распространение в XVI–XVII вв. было обусловлено и конкретными историческими задачами. Резной образ стал наделяться важными функциями – покровителя ратного дела, защитника возвышающегося Московского государства, духовного идеала великорусской, затем и царской власти. Известно, что особым почитанием пользовался образ Николая Чудотворца у Ивана IV. [Вознесенский, Гусев, 1899. С.276; Рындина, 1991.С.17–18]. Начиная с древней иконы в Можайске



ил.4 Свт. Николай Чудотворец. Резная икона. Новгород. 1540–1542 (?). ГРМ. Доличная резьба. Роспись. В процессе укрепления

fig.4 Nicholas the Wonderworker. Carved icon. Novgorod. 1540–1542 (?)
State Russian Museum. Execution of the clothes. Painting. In the process of restoration

ил.5 Свт. Николай Чудотворец. Резная икона. 1540. ПГИХАМЗ

fig.5 Nicholas the Wonderworker. Carved icon. 1540. Pskov Museum-Reserve

деревянная скульптура получает особое место в системе храмового пространства, и именно Москва в XVI в. становится главным центром для воспроизведения и тиражирования киотной скульптуры, включая новгородско-псковские земли [Рындина, 1991. С.13]. В Псковской летописи под 7048 (1540) г. читаем: «И того же лета ко Успеньеву дни привезоша старцы, переходцы с иныя земли, образ святаго Николы да святую Пятницу на рези в храмцахъ; и бысть Псковичам въ неведение, что во Пскове такие иконы на рези не бывали, и многие невежливые люди поставиша то за болванное поклонение, и бысть в людехъ молва велика и смятение; ... и техъ старцовъ съ теми иконами святыми изымати послаша, и те иконы святые ко архиепископу послаша въ Великий Новгородъ; и владыка Макарей самъ знаменовался темъ святымъ иконамъ, и молебень имъ соборне пель, и честь имъ воздаль и проводиль ихъ самъ до судна, и велель псковичамъ у техъ старцовъ те иконы выменити, и велель Псковичамъ святые иконы стречати соборне всемъ, и в который день те иконы было стречать, съ завтреною» [ПСРЛ, 1848. С.303–304]. Упоминание «переходцев с иныя земли» послужило поводом к новому диспуту. Появление резных икон во Пскове,

подобно как и явление резного образа в Можайске, исследователи связывали с «воздействием средневекового западного искусства, в котором важное место занимала деревянная скульптура» [Покровский, 1914. С.14–15], работой белорусских [Соболев, 1934. С.384] или романских [Некрасов, 1937. С.204; Померанцев, 1967. С.19] мастеров.

Однако за летописным рассказом можно видеть прежде всего факт признания и освящения новгородским архиепископом Макарием резных изображений и собственно творчества резчиков-скульпторов. Отметим, что Макарий, выходец из Лужецкого Можайского монастыря, был, по всей видимости, очень хорошо знаком с резной скульптурой. Поэтому резные образы во Пскове и Новгороде были восприняты им именно как новая идеальная и художественная программа для Новгорода и Пскова: «... и владыка Макарей самъ знаменовался темъ святымъ иконамъ, и молебнь имъ соборне пель, и честь имъ воздаль... и велель Псковичамъ святые иконы стречати соборне всемъ» [ПСРЛ, 1848. С.304]. Под 1542 г. в Псковской летописи содержится еще одно очень важное известие. Речь идет о поставлении новых резных икон в храмы «на утверждение гражаном»: «И поставиша святого Николу у святого Николы на Гребле, а другую икону поставиша у святого Николы в Песках, а святую Пятницу на резе же поставиша у святые Пятницы в Бродях» [ПСРЛ, 1848. С.304]. Во Пскове резная скульптура получает место храмового образа и осмысливается как «икона». И важным знаком почитания этого образа было помещение его в киот, «в храмцы».

В собрании Псковского музея хранится резной образ Николая Чудотворца (ПГИАХМЗ КП-2794) [ил.5], который датируется сегодня 1540 г., а его происхождение связывается с летописной легендой. На тыльной стороне памятника сохранилась надпись: «В лето 7048(2?)(1540) привезен сей образ во Псков повелением новгородского архиепископа Макария; в лето 7204 (1696) августа в 8-й день починен сей образ повелением по обещанию псковских стрельцов полонинского приказу слобочника Гаврила Иванова сына Пахомова (ста) с таварищи и всей братией» [Васильева, 1984. С. 260]. Примечательно, что уже в XVII в. было утрачено упоминание о «переходцах», и появление резной иконы во Пскове соотносилось именно с деятельностью, «повелением» архиепископа Макария.

Псковская скульптура (высота 174 см) исполнена из липы в невысоком рельефе: пластически выделены большая голова и руки, подчеркнуто непропорциональные массивные плечи. По определению Н.Е.Мнёвой, «эта фигура не имеет ничего общего с круглой, объемной скульптурой... совершенно не предназначена для рассматривания в профиль и почти лишена выпуклостей, свойственных пластическим формам тела...» [Мнёва, 1959. С.626]. Именно такие не «пластические» формы находятся в рамках традиции «иконописного рельефа», основным признаком которого было повышенное внимание к сохранению «иконной» формы. Иконографические, стилистические и технические особенности сближают псковскую резную икону со скульптурой Русского музея. Оба произведения объединяет общее понимание художественной задачи. Очевидно

и точное (почти дословное) воспроизведение в резьбе отдельных деталей. Лики решены по определенной схеме: вытянутые пропорции, крупные черты, большие (высоко посаженные) глаза, удлиненная форма бороды. Характерной особенностю является и редкое положение омофора, при котором длинная полоса ткани полагается не традиционно под воротом, а поверх ворота. Эта деталь будет встречаться в ряде произведений XVI–XVII вв., явно ориентированных на образец, которым, возможно, стала почитаемая резная икона Николы из Можайска. Повторяется и рисунок складок фелони. Края этих облачений получают мягкий, скругленный контур, устроенный по подолу рельефной складкой внутрь, а на груди уложенный крупной волнообразной складкой наружу. Крылья фелони на псковской скульптуре были переделаны в XVII в., но, по-видимому, «реставраторы» повторяли первоначальную схему. Графически точная складка по низу подrizника, скромная, незамысловатая, но от этого не менее выразительная, повторявшая вертикальное движение омофора, также становится знаком, отличительной чертой иконографии. Цитируются и совсем малозначимые детали, такие как четыре рельефные полосы, отметившие зарукавья одежд.

Вместе с тем при типологической, иконографической, даже детальной схожести, пластическое и художественное решение этих произведений различно. Если в псковской скульптуре сохраняется ощущение прямого высказывания мастера, то новгородский резчик работает более аккуратно,тише, словно устраивает, организует и украшает форму «по образцу». Иконографические признаки и отдельные детали рисунка (характерная складка по подолу и рельефная разделка зарукавьев), монументальная выразительность и «силуэтность» сближают резное изображение Николая Чудотворца Русского музея с образом Параскевы Пятницы из Новгородского музея (НГОМЗ, ДРД 129), который датируется серединой XVI в. По мнению А.Н. Трифоновой, эти парные фигуры могли находиться в храме Похвалы Богородицы в Кремле, построенном архиепископом Макарием в 1537 г., и именно они могли быть упомянуты в описи Новгорода 1617 г. как «2 образа резаны на дереве в киоте» [Трифонова, 2010. С.62–64]. Очень заманчиво было бы предположить, что архиепископ Макарий заказал «копии» резных икон Параскевы и Николы, привезенных во Псков в 1540 г. и присланных в Новгород для «косвидетельствования». Такое решение пластической задачи стало бы блестящим завершением многогранной преобразовательной и художественной деятельности владыки Макария в Новгороде. «Неприятие» же резных икон во Пскове и их последующее «косвящение», помещение в «храмцы» и в храмы, изготовление их копий в Новгороде, может пониматься как факт установления нового, московского культа скульптуры. Уже в 1582 г. папский легат Антонио Поссевино отмечал особое почитание святого Николы в Новгороде и упомянул «почти полное изваяние» этого святого «недалеко от Новгорода»: «Между прочим, более всего они чтут святого Николая, епископа Мирликийского. Мы видели его изображение не только на иконах, но почти полное изваяние недалеко от Новгорода Великого (в этом месте для религиозного почитания было выставлено его изображение, т.е. статуя)» [Поссевино, 1983. С.29].

Следует вспомнить, что Новгород и в XV в., и в первой половине XVI в. был важным художественным центром резьбы по дереву. Новое развитие рельефа во второй четверти XVI в. было связано с именем архиепископа Макария (1526–1542 гг.), пришедшего в Новгород из московского Лужецкого монастыря, поддерживавшего политику усиления Москвы в Новгородских землях при Василии III и Иване IV. При Макарии в Новгороде открывается скрипторий, в 1539 г. составляются владычный свод и свод Евфимия, записываются жития святых, в 1541 г. Великие Минеи Четыни, при Доме Святой Софии создается иконописная мастерская [Шалина, 2016. С.11–57]. Логично было бы предположить, что именно Макарий, хорошо знакомый с московской традицией и практикой резных изображений, устанавливает культ скульптуры в новгородско-псковских землях. И скорее всего, резная икона Николы, ныне хранящаяся в Русском музее, «повелением Макария» была построена для Новгорода в 1540–1542 гг., что стало важной вехой нового расцвета новгородской пластики во второй половине XVI в.

ЛИТЕРАТУРА

- Вагнер Г.К. От символизма к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М.: Искусство, 1980. 266 с.
- Васильева О.А. Деревянная скульптура из собрания Псковского музея // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. Л.: Наука, 1984. С. 258–262.
- Вознесенский А., Гусев Ф. Житие и чудеса святителя Николая Чудотворца, архиепископа Мирликийского и слава его в России. СПб.: Синодальная типография, 1899. 723 с.
- Гордиенко Э.А. Новгород в XVI в. и его духовная жизнь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 466 с.
- Гордиенко Э.А. Резное дерево // Великий Новгород. История и культура IX–XVII вв. Энциклопедический словарь. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 409.
- Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.) // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М.: Наука, 1978. С. 227–296.
- Мальцев Н.В. Каталог произведений русской деревянной скульптуры и резьбы по дереву из фондов Государственного Русского музея. Приложение к каталогу выставки «Русская деревянная скульптура и резьба по дереву». Л., 1965. 19 с.
- Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М.: Ника, 2003. Ч. 2. 358 с.
- Мнёва Н.Е. Скульптура и резьба XVI века // История русского искусства. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. Т. 3. С. 625–634.
- Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: Изогис, 1937. 395 с.
- Петров Н.И. Резные изображения св. Николая Можайского и историческая судьба их // Труды XI Археологического съезда в Киеве 1899 г. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1902. Т. II. С. 137–145.
- Пивоварова Н.В. О трех церковно-археологических открытиях в Новгородском Софийском соборе в середине XIX в. (по документам Священного Правительствующего Синода) // Новгородский исторический сборник. СПб., 2003. Вып. 9(19). С. 460–466.
- Плещанова И.И., Лихачева Л.Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л.: Искусство, 1985. 223 с.

- Покровский Н.В.* Заметки о памятниках псковской церковной старины // Светильник. 1914. № 5–6. С. 14–15.
- Полное собрание русских летописей, изданное по Высочайшему повелению Археографическою комиссию. СПб.: В типографии Эдуарда Праца, 1848. Т. IV. С. 303–304.
- Поссевино А.* Исторические сочинения о России XVI в./Пер. Л.Н. Годовиковой. М.: Изд-во московского университета, 1983. 270 с.
- Прохоров В.А.* Каталог музея древнерусского искусства. СПб.: Типография Императорской академии художеств, 1879. 69 с.
- Рындина А.В.* Иконный образ и русская пластика XIV–XV вв. // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 1991. Вып. 1. С. 13–19.
- Рындина А.В.* К проблеме изучения древнерусской пластики. Русь, Византия, Запад // Древнерусская скульптура. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 1991. Вып. 1. С. 102–123.
- Рындина А.В.* Балканские аспекты в исследовании статуи Николы Можайского XIV в. // Искусство Византии и Древней Руси. К 100-летию со дня рождения А.Н. Грабара: тез. докл. конф. Москва, 24–26 сентября 1996 г. СПб., 1996. С. 53–54.
- Рындина А.В.* Скульптурная икона Николы Можайского XIV в. О месте образа в символическом пространстве храма // Иконостас. Происхождение — Развитие — Символика. Междунар. симп. 4–6 июня 1996 г. в Москве. Тез. докл. М., 1996. С. 48.
- Рындина А.В.* Основы типологии русской деревянной скульптуры «Никола Можайский». Икона и святые мощи // Искусство христианского мира. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 2002. Вып. 6. С. 99–114.
- Рындина А.В.* Святая двоица — Никола и Параскева в древнерусском искусстве. Символический аспект темы // Искусствознание. 1/02. М., 2002. С. 199.
- Рындина А.В.* Барийские мотивы в интерпретации образа Николы Чудотворца в России // Искусствознание. 2/02. М., 2002. С. 117–133.
- Рындина А.В.* Юго-западные контакты Руси в XVI веке и деревянные киотные статуи Николая Чудотворца // Искусство христианского мира. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 2004. Вып. 8. С. 127–143.
- Рындина А.В.* Символические и иконографические аспекты древней статуи Николы Можайского // Искусство христианского мира. Сб. ст. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 2005. Вып. 9. С. 133–150.
- Сидоренко Г.В.* Скульптура, прикладное искусство X–XIV веков // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М.: Красная площадь, 1995. Т. 1. С. 189, 196–198.
- Соболев Н.Н.* Русская народная резьба по дереву. М.: Сварог, 2000. 477 с.
- Трифонова А.Н.* Деревянная пластика Великого Новгорода XIV–XVII веков. М.: Северный Паломник, 2010. С. 61–64.
- Шалина И.А.* Сцена «Перенесение мощей свт. Николая» в древнерусской иконографии // Искусство христианского мира. Сб. ст. М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 2002. Вып. 6. С. 89–98.
- Шалина И.А.* Новгородские иконописцы и «хитрецы» эпохи владыки Макария // Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария. СПб: Palace Editions, 2016. С. 51–57.

Название статьи
Резное изображение Николая Чудотворца («Можайского») из собрания Русского музея

Сведения об авторе
Клюканова Ольга Витальевна — старший научный сотрудник музея, ответственный хранитель, Государственный Русский музей, ул. Инженерная, д. 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. kljukanova@mail.ru

Аннотация
Статья посвящена изучению большой резной иконы Николая Чудотворца из собрания Русского музея. Используется иконографический и стилистический метод исследования. Учитываются материальные данные памятника и данные реставрационных исследований, проводившихся в Русском музее в 1940–1978 гг. Принимая во внимание известие о происхождении памятника из Новгорода, предлагается рассматривать его в контексте истории распространения и развития скульптуры в новгородско-псковских землях в середине XVI в. Проводится сравнительный анализ со скульптурой Николы Можайского 1540 г. из собрания Псковского музея и резным образом Параскевы Пятницы из Новгорода. Выдвигается версия, что резная икона Николы, ныне хранящаяся в Русском музее, была создана в 1540–1542 гг. по заказу владыки Макария для Новгорода по образцу псковской скульптуры.

Ключевые слова
Русский музей, история коллекций, древнерусская скульптура, новгородская пластика, резьба по дереву.

TITLE
Carved Icon of Nicholas the Wonderworker from the Collection of the Russian Museum

AUTHOR
Kliukanova, Ol'ga Vital'evna — senior researcher, curator, State Russian Museum, Inzhe-nernaia st, 4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. kljukanova@mail.ru

ABSTRACT
The purpose of the article is to study the large carved icon of St. Nicholas the Wonderworker from the collection of the Russian Museum. The research uses iconographic and stylistic methods and includes the material data of the monument and the data of restoration studies, carried out in the Russian Museum in 1940–1978. Taking into account the information that the monument originates from Novgorod, it is proposed to consider the icon in the context of the history of the spread and development of sculpture in the Novgorod-Pskov lands in the middle of the 16th century. A comparative analysis is carried out with the sculpture of Nikola from Mozhaisk, 1540, from the collection of the Pskov Museum and the carvings of Paraskeva Pyatnitsa from Novgorod. The suggested hypothesis is that the carved icon of St. Nicholas, now in the Russian Museum, was created in 1540–1542 commissioned by St. Makarius for Novgorod and based on the Pskov sculpture as a model.

KEY WORDS
Russian Museum, history of collections, Old Russian sculpture, Novgorod plastic arts, wood carving.

REFERENCES

- Gordienko E.A. *Novgorod v XVI v. i ego duchovnaia zhizn'* (*Novgorod in the 16th century and its Spiritual Life*). Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, 466 p. (in Russian).
- Gordienko E.A. Carved wood. *Velikii Novgorod. Istoryia i kul'tura IX–XVII vv. Entsiklopedicheskii slovar'* (*Novgorod the Great. History and Culture of the 9th – 17th centuries. Encyclopedic Dictionary*). Saint Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2009, p. 409 (in Russian).
- Lazarev V.N. The Art of Medieval Russia and the West (11th – 15th centuries). *Lazarev V.N. Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo* (*Lazarev V.N. Byzantine and Old Russian art*). Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 227–296 (in Russian).
- Mal'tsev N.V. (ed.) *Katalog proizvedenii russkoi dereviannoi skul'ptury i rez'by po derevu iz fondov Gosudarstvennogo Russkogo muzeia. Prilozhenie k katalogu vystavki "Russkaia dereviannaia skul'ptura i rez'ba po derevu"* (*The Catalogue of Russian Wooden Sculptures and Wood Carvings from the Collections of the State Russian Museum. Appendix to the Catalogue of the Exhibition "Russian Wooden Sculpture and Wood Carving"*). Leningrad, 1965, 19 p. (in Russian).
- Makarius, arkhimandrite. *Arkeologicheskoe opisanie tserkovnykh drevnostei v Novgorode i ego okrestnostiakh* (*Archaeological Description of Church Antiquities in Novgorod and its Environs*). Moscow, Nika Publ., 2003, no. 2, 358 p. (in Russian).
- Mneva N.E. 16th century Sculpture and Wooden Carving. *Istoriia russkogo iskusstva* (*The History of Russian art*). Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1955, vol. 3, pp. 625–634 (in Russian).
- Nekrasov A.I. *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo* (*Old Russian Art*). Moscow, Izogis Publ., 1937, 395 p. (in Russian).
- Petrov N.I. Carved Icons of St. Nikolay Mozhaysky and their History. *Trudy XI Arkheologicheskogo s"ezda v Kieve 1899 goda* (*Proceedings of the 11th Archaeological Congress in Kiev in 1899*). Moscow, Pechatnia A.I. Snegirevoi Publ, 1902, vol. 2, pp. 137–145 (in Russian).
- Pivovarova N.V. On Three Church-Archaeological Discoveries in St. Sophia Cathedral in Novgorod the Great in the Middle of the 19th century (According to the Documents of the Holy Governing Synod). *Novgorodskii istoricheskii sbornik* (*Novgorod Historical Digest*). Saint Petersburg, 2003, vol. 9(19), pp. 460–466 (in Russian).
- Pleshanova I.I., Likhacheva L.D. *Drevnerusskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo v sobranii Gosudarstvennogo Russkogo muzeia* (*Old Russian Decorative Art in the Collection of the State Russian Museum*). Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985, 223 p. (in Russian).
- Pokrovskii N.V. Notes on the Monuments of Pskov Church Antiquities. *Svetil'nik* ("Illuminator"). 1914, no. 5–6. pp. 14–15 (in Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei, izdannee po Vysochaishemu poveleniiu Arkheograficheskoi komissiei* (*The Complete Collection of Russian Annals Published by the Highest Command by the Archaeographic Commission*). Saint Petersburg, V tipografiia Eduarda Pratsa Publ., 1848, vol. 4, pp. 303–304 (in Russian).
- Possevino A., Godovikovaya L.N. (transl.). *Istoricheskie sochineniya o Rossii XVI veka* (*Historical Works on Russia of the 16th century*). Moscow, Izdatel'stvo moskovskogo universiteta Publ., 1983, 29 p. (in Russian).
- Prokhorov V.A. *Katalog muzeia drevnerusskogo iskusstva* (*The Catalogue of the Museum of Old Russian Art*). Saint Petersburg, Tipografia Imperatorskoi akademii Khudozhestv Publ., 1879, 69 p. (in Russian).
- Ryndina A.V. Iconic Image and Russian Plastic Art in the 14th – 15th centuries. *Drevnerusskai skul'ptura. Problemy i atributsii* (*Old Russian Sculpture. Issues and Authentication*). Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Rossiiskoi akademii khudozhestv Publ., 1991. vol. 1, pp. 13–19 (in Russian).
- Ryndina A.V. The Problem of Studying Old Russian Plastic Art. Russia, Byzantium, West. *Drevnerusskai skul'ptura* (*Old Russian Sculpture*). Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Rossiiskoi akademii khudozhestv Publ., 1991, vol. 1, pp. 102–123 (in Russian).
- Ryndina A.V. Balkan Aspects in the Study of the 14th century Statue of St. Nicholas of Mozhaisk. *Iskusstvo Vizantii i Drevnei Rusi. K 100-letiiu so dnia rozhdeniiia A.N. Grabara: tezisy dokladov konferentsii*. M., 24–26 sentiabria 1996 g. (*The Art of Byzantium and Ancient Russia. On the Centenary of the Birth of A.N. Grabar: Abstracts of Conference Reports*). Moscow, September 24–26, 1996. Saint Petersburg, 1996, pp. 53–54 (in Russian).
- Ryndina A.V. Sculptural Icon of St. Nicholas of Mozhaisk from 14th century. On the Place of the Image in the Symbolic Space of the Temple. *Ikonostas. Proiskhozhdenie – Razvitiye – Simvolika. Mezhdunarodnyi simpozium 4–6 iunia 1996 g. v Moskve. Tezisy dokladov* (*Iconostasis. Origins – Development – Symbolism. International Symposium, June 4–6, 1996 in Moscow. Abstracts of Reports*). Moscow, 1996, 48 p. (in Russian).
- Ryndina A.V. The Basics of the Typology of Russian Wooden Sculpture "Nikola Mozhaisky". The Icon and the Holy Relics. *Iskusstvo khristianskogo mira* (*The Art of Christian World*). Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Bogoslovskogo Instituta Publ., 2002, vol. 6, pp. 99–114 (in Russian).
- Ryndina A.V. The Holy Double Nikola and Paraskeva in Old Russian Art. The Symbolic Aspect of the Topic. *Iskusstvoznanie* (*Art Studies Magazine*). Moscow, 2002, vol. 1/02, 199 p. (in Russian).
- Ryndina A.V. Bari Motifs in the Interpretation of the Image of St. Nicholas the Wonderworker in Russia. *Iskusstvoznanie* (*Art Studies Magazine*). Moscow, 2002, vol. 12/02, pp. 117–133 (in Russian).
- Ryndina A.V. Southwestern Contacts of Russia in the 16th century and Wooden Icon Statues of St. Nicholas the Wonderworker. *Iskusstvo khristianskogo mira* (*Art of the Christian World*). Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Bogoslovskogo Instituta Publ., 2004, vol. 8, pp. 127–143 (in Russian).
- Ryndina A.V. Symbolic and Iconographic Aspects of the Ancient Statue of St. Nicholas of Mozhaisk. *Iskusstvo khristianskogo mira* (*Art of the Christian World*). Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Bogoslovskogo Instituta Publ., 2005, vol. 9, pp. 133–150 (in Russian).
- Shalina I.A. Scene *The Transfer of the Relics of St. Nicholas* in Old Russian Iconography. *Iskusstvo khristianskogo mira* (*Art of the Christian World*). Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Bogoslovskogo Instituta Publ., 2002, vol. 6, pp. 89–98 (in Russian).
- Shalina I.A. Novgorod Icon Painters and Masters in the Age of St. Macarius. *Iskusstvo Velikogo Novgoroda. Epokha sviatitelia Makaria* (*The Art of Novgorod the Great. The Age of St. Macarius*). Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2016, pp. 51–57 (in Russian).
- Sidorenko G.V. Sculpture and Applied arts of the 10th – 14th centuries. *Gosudarstvennaia Tret'jakovskai galereia. Katalog sobraniia* (*State Tretyakov Gallery. Collection Catalogue*). Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 1995, vol. 1, 189 p, pp. 196–198 (in Russian).
- Sobolev N.N. *Russkaia narodnaia rez'ba po derevu* (*Russian Folk Wood Carvings*). Moscow, Svarog Publ., 2000, 477 p. (in Russian).
- Trifonova A.N. *Dereviannai plastika Velikogo Novgoroda XIV–XVII vekov* (*Wooden Sculpture of Novgorod the Great in 14th – 17th centuries*). Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2010, pp. 61–64 (in Russian).
- Vagner G.K. *O simvolizme k real'nosti. Razvitie plasticheskogo obraza v russkom iskusstve XIV–XV vekov*. (*From Symbolism to Reality. The Development of the Plastic Image in Russian Art of the 14th – 15th centuries*). Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 266 p. (in Russian).
- Vasil'eva O.A. Wooden Sculpture from the Collection of the Pskov Museum. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia*. 1982 (*Monuments of Culture. New Discoveries. 1982*). Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 258–262 (in Russian).
- Voznesenskii A., Gusev F. *Zhitie i chudesya sviatitelia Nikolaia Chudotvortsia, arkhiereiskopa Mirliiiskogo i slava ego v Rossii* (*The Life and Miracles of St. Nicholas the Wonderworker, Archbishop of Myra and His Fame in Russia*). Saint Petersburg, Sinodal'naiia Tipografia Publ., 1899, 723 p. (in Russian).

Воскресенские ворота Китай-города: реконструкция 1680 года и место памятника в контексте зодчества Московского государства

© 2019

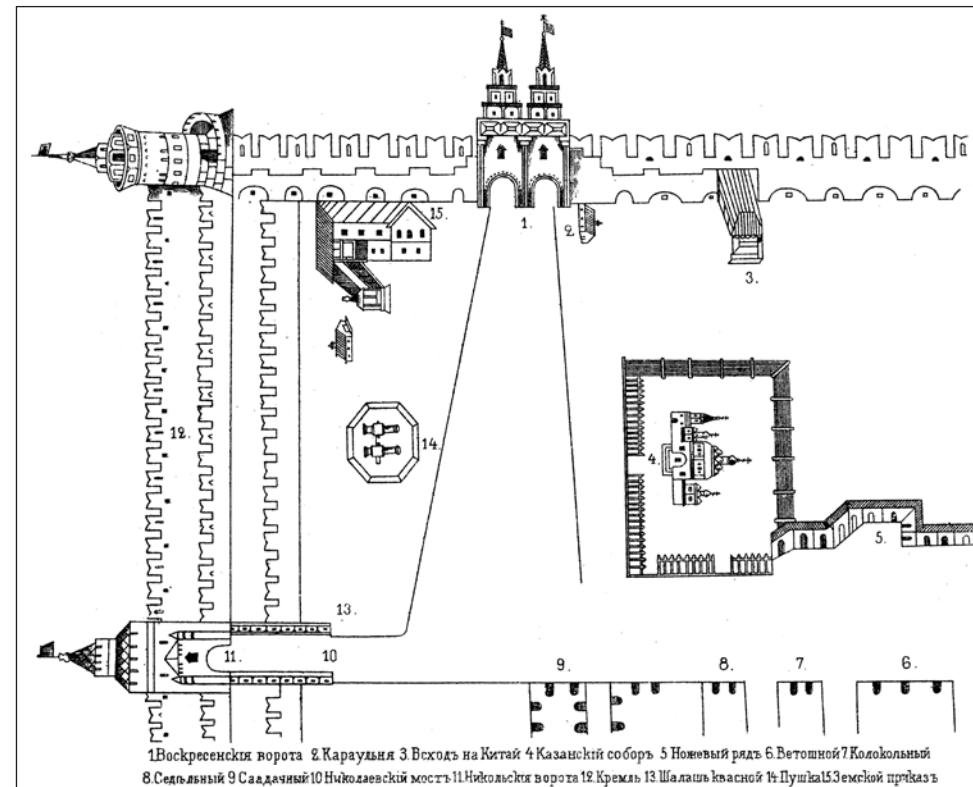
УДК 725.96 "1680"
ББК 85.11

Поступила в редакцию 12.10.2019

Воскресенские ворота возникли как проездные арки в башне стены Китай-города, созданной в 1530-е гг. итальянским зодчим Петроком Малым. В 1852 г. им посвятил очерк И.М. Снегирев, позднее дополнявшийся и переиздававшийся. Он полагал, что памятник, возникший одновременно с Китайгородской стеной, «сохранился в первобытном виде», но в то же время заявил, что «в царствование Феодора Алексеевича порухи и ветхости... ворот увеличились до того, что он принужденным нашелся их разобрать и вновь построить в 1680 г.». Историк обращает внимание на упоминание ворот в описях 1629 и 1646 гг. и их фиксацию на чертеже Афанасия Фомина XVII в. [ил. 1] И.М. Снегирев обратил внимание на разные бытовавшие названия сооружения, на то, что в 1680 г. ворота были переименованы в Воскресенские по находившейся на них иконе, назвал и иные иконы, украшавшие его фасады, и указал на сохранившиеся на здании «восемь впадин с наличниками». Он дает ссылку на книгу Пушкарского приказа 1680 г., однако не цитирует ее; указывает на фиксацию ворот в описи 1701 г. Историк указал на наличие у ворот опускной железной решетки (герс), прорези для которой оставались в сводах, а также на толстые железные крючья для навешивания петель воротных створов. И.М. Снегирев также указал на использование ворот в триумфальных мероприятиях и привел описание их состояния на середину XIX в. [ил. 4] [Снегирев, 1852. С. 3–6, 9].

Ворота реставрировали в 1925 г., а в 1930-е гг. разобрали, и интерес к ним затих. В 1988 г. началось их археологическое изучение, продолженное 1994 г. В 1995 г. их восстановили.

А.В. Лаврентьев указал, что через них иностранные дипломаты входили на Красную площадь. Царь, находясь над воротами, скрытно наблюдал за въездом послов, ибо официально он мог их видеть только в Грановитой палате. Нахож-



ил. 1 Воскресенские ворота и прилегающая территория на чертеже А. Фомина
Ок. 1687/1688. По публикации: [Снегирев, 1881. Вкл. между с. 4 и 5]

fig. 1 The Resurrection Gate and the adjacent territory on the drawing of A. Fomin
Ca. 1687/1688. From the publication: [Snegirev, 1881. Insert between pp. 4 and 5]

дение царя, по мнению исследователя, предполагало наличие архитектурных объемов-помещений над площадкой проездной башни. По А.В. Лаврентьеву, ворота в 1680 г. «были разобраны до основания и сложены заново» [Лаврентьев, 1997. С. 153–157].

В 1999 г. была опубликована статья Н.А. Кренке и С.З. Чернова с описанием и фиксационными изображениями нижних частей (пилонов) ворот, выявленных при археологических работах 1988 и 1994 гг.

Протяженность каждого из трех выявленных пилонов с севера на юг (т.е. перпендикулярно руслу Неглинной) составляет около 12,5 м (здесь и далее размеры даны приблизительно в том числе и ввиду отсутствия четких контуров. – Д.Д.). Ширина восточного проезда сужалась в сторону Красной площади и в среднем составляла около 4,5 м, а ширина западного проезда составляла 5,2 м.

Восточный пylon. Протяженность основной части с севера на юг – 8 м, с запада на восток по фасаду со стороны р. Неглинной – 6,4 м, а по фасаду со стороны Красной площади – 3 м.

Центральный пylon. Протяженность основной части с севера на юг — 8,75 м, с запада на восток 5,25 м.

Западный пylon. Раскопан не полностью, поскольку его западная продольная часть перекрыта зданием ГИМ. Протяженность основной части с севера на юг — 8 м, с запада на восток по фасаду со стороны р. Неглинной — 4,5 м, а по фасаду со стороны Красной площади около 3 м.

Таким образом, протяженность южных основных частей пилонов, расположенных ближе к Красной площади с севера на юг составляла примерно 8–8,5 м. Мощность их фундамента, покоявшегося на деревянных сваях, составляла 2–2,5 м. Кладки состояли из квадратных белокаменных блоков, местами замененных на прямоугольные, обработанных по фасаду. Они были заполнены мелкой крошкой белого камня на известковом растворе. Выше найдены остатки кирпичной кладки на два ряда. Кладка и строительный материал близки к выявленным в 1987 г. нижним частям Китайгородской стены, что и явилось основанием для их датировки 1530 гг.

На углах пилонов обнаружены следы выступов в сторону проездов — воротных четвертей, на которых крепились полотна ворот.

К первоначальной кладке фасадов всех трех пилонов со стороны р. Неглинной примыкает другая кладка из крупных обломков белого камня, кирпичного боя, архитектурных деталей из белого камня вторичного использования. Лицевые кладки камней и четкие контуры фасадов на приложенной кладке не выявлены. Ее протяженность с севера на юг — 3,5–4 м, а с запада на восток соответствует фасадам ранней кладки. Мощность фундамента — 2,2 м. Прикладка датируется исследователями 1680 г.

Между пилонами была выявлена вымостка из двух ярусов лещадей, в начале XIX в. смененных брускаткой Красной площади. С севера к прикладке к центральному пилону выявлены остатки фундамента XVIII в., отнесенного к часовне Иверской иконы Божией Матери [Кренке, Чернов, 1999. С.138–166; вкладыш].

В том же сборнике вышла статья В.В. Кавельмахера, посвященная историко-архитектурной интерпретации здания, в том числе и археологических находок.

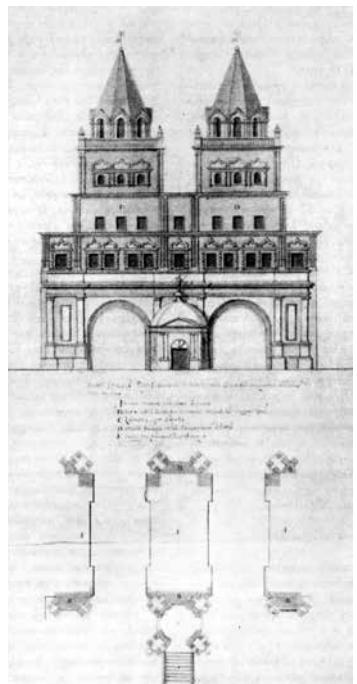
Внешний (приречный) фасад ворот, по мнению исследователя, шел в одну линию со стеной Китай-города, а сами они были «как бы «задвинуты» внутрь города»; боковые пилоны были «влиты в прясло стены» [Кавельмахер, 1999. С. 173]. Автор отмечал, что «ширина торцовых выступов каждого из пилонов (с южной стороны. — Д.Д.) приблизительно равняется 2,5 или 2,75 м и составляет половину ширины центрального пилона». На этом основании он пишет, «что в отношении ворот Петрова Малого допустимо говорить о «пилоне и двух полулулуонах». Размеры древних пилонов» выводятся следующим образом: длина — 8,15 м, «ширина центрального пилона с четвертями — 6,15 м, ширина боковых пилонов с четвертями же — около 3 м, ширина проездов — около 5 м... При перестройке ворот в 1680-е гг. боковые пилоны были наращены в ширину до размера центрального. Прикладки из полубута на глине снаружи ворот имеют искомую пятиметровую ширину по подошве». В.В. Кавельмахер категорически отрицает

возможность устройства «в пилонах ворот Петрова Малого... внутристенной лестницы на верхнюю боевую площадку, как это мы находим в сменившем их позднее сооружении» [Кавельмахер, 1999. С.174]. По мнению автора, в отличие от других ворот Китай-города, Воскресенские были полностью перестроены [Кавельмахер, 1999. С.172–178]. Вот его основные аргументы:

1. Фундаменты первоначальных пилонов с севера были расширены на 4 м; прикладки экспертиза датированы 1680 г. Поставленные на воротах палаты с башнями, судя по планам, были смешены к северу. Вероятнее, что они давили на единый массив, а не на первоначальную основу и прикладку [Кавельмахер, 1999. С.176], расширявшую площадь для устройства этих палат. Иначе усиливался риск неравномерной усадки фундамента, и «сползания» конструкции, установленной на арках.
2. При совмещении планов ворот, снесенных в 1934 г. (ссылок на места хранения этих планов нет), и планов раскопанных фрагментов выяснилось, что внутренние края боковых пилонов находятся в полном соответствии. Поперечник центрального пилона на плане снесенных ворот примерно на 1 м уже раскопанного пилона. В.В. Кавельмахер исключил возможность расширения проездов при сохранении основной конструкции ворот, а единственным возможным объяснением предполагал полный снос центрального пилона с арками и, как неизбежное следствие, снос двух других пилонов. Разобранный пилон выступил в роли фундамента для вновь построенного; при перестройке ворот «центральный пилон был сужен, а боковые уширены до одного приблизительно размера. Общая длина новых пилонов — приблизительно 11,5 м» [Кавельмахер, 1999. С. 176].
3. В западном пилоне ворот, снесенных в 1934 г., имелась внутристенная лестница, расположенная «на месте древней воротной четверти, в самом начале ворот...», пользоваться которой «могло быть только при закрытых воротах, поскольку сюда приходило открытое настежь воротное полотно. Чтобы заложить эту лестницу, пилон необходимо было хотя бы до половины разобрать. Устроена лестница была уже во всю ширину нового пилона. Присутствие в западном пилоне изначально выложенной лестницы заставляет признать, что и этот пилон (как и центральный) был скорее всего разобран» [Кавельмахер, 1999. С. 176–177].
4. Чертежи снесенных в 1934 г. ворот наводят на мысль что прикладка к пилонам с поля была «сделана в точности под новые воротные четверти огромной ширины — 2,5 м с подставами и выносом четвертей до 90 см». Такая мера была бы бессмысленной, ибо под тяжестью воротных полотен прикладка скоро начала бы отходить [Кавельмахер, 1999. С.177].

Для нас принципиально важными представляются следующие вопросы:

- в какой степени реконструкция 1680 г. затронула нижние части ворот;
- чем была предопределена объемно-пространственная структура здания в редакции 1680 г.;
- какое влияние оказали надстроенные ворота на развитие русского зодчества.



2

ил.2 Д.В. Ухтомский. Фасад Воскресенских ворот со стороны р. Неглинной 1754. По публикации: [Михайлов, 1954. С.119]

fig.2 D.V. Ukhtomsky. Facade of the Resurrection Gate from Neglinnaya river. 1754. From the publication: [Mikhailov, 1954. P. 119]

ил.3 Ф.Я. Алексеев. Вид на Воскресенские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве. 1811. ГТГ

fig.3 F.Ya. Alekseev. View of the Resurrection Gate and the Neglinny Bridge from Tverskaya Street in Moscow. 1811. State Tretyakov Gallery

ил.4 Воскресенские ворота. Фотография из альбома Н.А. Найденова. 1884

fig.4 The Resurrection Gate Photo from the album of N.A. Naydenov. 1884



3



4

Есть источник, отражающий работы по перестройке сооружения в 1680 г. Это Записная книга Пушкарского (Рейтарского) приказа 1679/1680 г., хранящаяся в ОР ГИМ, на которую ссылался еще И.М. Снегирев, но не цитировал ее [Систематическое описание. Ч. 3, 1894. С.238. №1593]. Опубликованная в XIX в. выписка из нее от 10 июля 1680 г. о переименовании ворот, однако, не подтолкнула исследователей к непосредственному обращению к документу.

В Записной книге содержится подрядная запись. Приведем ее текст.

«Мая в 6 день... Уговорился столника Ондрея Колычова Костромского уезду полусела Деевы Горы крестьянин Емелка Дементьев с товарыщи зделат Китая города Неглиненские ворота *розобрат и внов зделат* (здесь и далее курсив наш. – Д.Д.). И на тех воротех зделат четыре светлицы, длинаю меж стен полторы сажени, поперег *в шесть и полсема*¹ аршина, толщина дву стенам по полусажен. Над светлицами два шатра вышиною по пяти сажен и болши. На шатрах вышки, под шатрами пятстенок толщиною по два аршина. А башни *розобрат до пят и перететиша и пронят та башня сквоз своды и в пятах увязать железнными связями*, и делат ворота окошки против того, как зделано на Николских воротех. Вышина шатром до башни по шти сажен или как доведетца. А около шатров и светлиц зделат ходы, а шатры покрыт черепицю и выслат лещедми, и залить смолою, и спустит жолобы железные от Неглиненской башни зделат х Китаю городу на аршин. А из города наделат стенка х Кремлю городу до застенка, а в тои стенке зделат окна. А ворота а ворота² зделат против ворот, что на Посольском дворе. Под ширинками вал четвертной с ростесками ширина в аршин. Круг ширинок вал з жолобом, а на них оловяники с репьями, меж оловениками большие каменьевые³ длинаю четырех аршин, поперег аршин. А около окна большие валы в воротех перемыкат в лым⁴ каменьем. Над вороты зделат ширинки с оловянички и репьями меж ими ростес⁵ и перила против же ворот. *Длинаю те ворота зделат десят сажен с полусаженю, поперег четыре сажени бес поларшина. А вновь прикопат полторы сажени. И своды розобрат от Николаевского застенка и своды свести осмнатац сажен. Меж зубцов зделат под сводами зделат*⁶ для житеи переградок и зделат окошки где доведетца. А в полатех вышина по две сажени с полусаженю. Да от Николаевского застенка сверх сводов до Неглиненских ворот покрыт лещедми тритцат шесть сажен, шириною меж зубцов две сажени... А зделать им то каменое дело самым добрым мастерством на срок октября к первому числу сто восмьдесят девятою году. А за дело взят тысячу четыреста рублей. И тех денег наперед четыреста рублей⁷ с роспискою, а досталные деньги взят в ту пору как пондбитца»⁸.

1 Чтение предположительное. М.б.: в жите полсема.

2 Слово с предлогом в документе написано дважды.

3 Чтение предположительное. М.б.: каменье.

4 Так в документе. Вероятно, имеется в виду: белым

5 Чтение слова предположительное. М.б.: рустек.

6 Слово в документе повторено.

7 Оставлено место для слова.

8 ОР ГИМ, Увар., 337. Л. 402 об.–404.

Предусматривались работы как собственно по воротам, так и по участку стены Китай-города от них до Никольского застенка Кремлевской стены. Понимаем текст так, что разборка сводов предусматривалась на участке в 18 сажен Китайгородской стены от Никольского застенка до западного пилона ворот, а не на конструкции воротной башни. Во всяком случае в описи 1701 г. расстояние «от Кремля города от круглой наугольной башни по стене Китая-города» до Воскресенской башни определено в 18 сажен [Кирилов, 1977. С.120].

25 мая каменных дел подмастерья Федка Григорев да Емелка Дементьев запросили «Китая города к Неглиненской проезжей башне на связи связново брускатого... да... полосного железа». В тот же день они попросили «Китая города к Неглиненским проезжим воротам х каменному делу... каменеи белых ступенных... да... лещедеи»⁹. О поступлении железа говорят записи от 28 мая, 16 июня, 14–15 июля, 22 и 23 июля, 27 и 31 августа¹⁰. Белый камень поступал в июне¹¹; песок – в июне и 27 августа¹².

Из 1400 руб., причитавшихся подрядчикам, задаток им полагался в 400 руб., 19 июня они получили еще 400 руб.; 24 июля – 200 руб.; а 17 августа – еще 200 руб.¹³

10 июля Неглиненские ворота были переименованы в Воскресенские по украшавшему их образу, о чем сохранилась запись, опубликованная еще в XIX в. [Дополнения. Т. 9, 1875. С.148. №69]: «В нынешнем во 188-м году... по Китаю городу Неглиненские двои проезжие ворота разобраны и делают те ворота вновь». Далее перечисляются иконы, которые «на тех проезжих Неглинских воротах написаны были на каменной стене по левкасу» с указанием их местоположения. Затем воспроизвился вопрос: «И ныне на тех Неглиненских воротах против прежняго л тे образы на каменной стене по левкасу писать, или те образы поставит, написав на деревяных дцках, и впред тे ворота по прежнему л Неглиненскими или иным каким прозванием писать?» В ответ на это «188-го июля в 10 день великий государь... указал. По Китаю городу проезжие двои ворота, которые делают вновь, что наперед сего писаны прозванием Неглиненские, писать впред Воскресенскими вороты, а Неглиненскими не писать для того, что на тех воротах на стене по левкасу написан был настоящий образ Воскресение Христово, и ныне тот образ Воскресение Христово и досталные образы тех же святых, которые на тех воротах написаны были, написать на дцках самым добрым письмом и поставить в киотах»¹⁴. Прямо указано, что ворота были разобраны, но до основания или же только в верхних частях, сказать сложно.

9 ОР ГИМ, Увар., 337. Л.202–203, 415.

10 Там же. Л. 56 об., 61 об., 65 об.–66, 81 об., 82 об.–83, 209 об.–210, 225 об., 230 об.

11 Там же. Л. 207 об.

12 Там же. Л. 78–78 об., 208 об., 462.

13 Там же. Л. 427, 440 об., 455.

14 Там же. Л. 237–238.

Новое название утвердилось не сразу. Ворота по старой памяти называли Неглиненскими в записях от 22 и 23 июля¹⁵.

26 июля следовало «перевесть Китая города к Воскресенским воротам сто тысяч кирпичю зжоново»¹⁶. Ворота в соответствии с указом названы «Воскресенскими», хотя именование «Неглиненские» продолжало быть в ходу.

Тогда уже думали об отделке здания. 27 июля «по скаске каменных дел подмастереи Федки Григорева да Артюшки Каши надобно им к Китая города к Неглининской башне к левкасному делу четыре пуда льну самово доброво трепаново»¹⁷.

11 августа было «взято... пятдесят ушатов левкасу... В дело пошло Китая города в Воскресенские ворота в каменные полатки»¹⁸. То есть помещения над воротами к тому времени уже были, по крайней мере, частично выстроены.

В записи от 12 августа говорится о выдаче денег на покупку металлического крепежа «для переделки окончин Китая города на Воскресенские проезжие ворота в полаты». В тот же день «по кормовои работником» предполагалось выдать корм за то, что они «от Воскресенских ворот для очищенья носили лещеди»¹⁹. На следующий день 13 августа были выписаны деньги людям, носившим «из Воскресенской башни для очищенья землю»²⁰. Понимаем так, что тогда велись уже уборочные работы.

22 августа было выделено «за росной ладон шесть денег. Куплен на Воскресенские ворота в новые полаты... Тово ж числа пел молебен и воду святил церкви Пречистые Богородицы Казанские поп Аверкеи на Воскресенских воротех...»²¹. Не исключено, что к тому времени были завершены основные работы не только по строительству, но и по отделке ворот. 24 августа было выделено 12 рублей «за четыре окончины длиною по два аршина шириню по аршину с четю... Куплены те окончины Китая-города на Воскресенскую проезжую башню»²². К концу августа относится запись о выдаче денег за покупку решеток драницых, которые «куплены на Неглиненские ворота в окошка»²³. Записи о поставке песка «к делу Китая города к Воскресенским воротам» и железа имеются и от самого конца августа. Время полного окончания работ назвать трудно; записной книги за следующий 1680/1681 г. у нас нет; подрядная запись предписывала их завершить к 1 октября 1680 г.

Нам теперь известны имена зодчих – Емельки Дементьева и Федьки Григорьева. Он был земляком Е. Дементьева и в качестве основного мастера

15 ОР ГИМ, Увар., 337. Л.65 об.–66, 230 об.

16 Там же. Л. 440–440 об.

17 Там же. Л. 231.

18 Там же. Л. 446 об.–447.

19 Там же. Л. 449–450.

20 Там же. Л. 453 об.

21 Там же. Л. 456 об.–457.

22 Там же. Л. 457 об.

23 Там же. Л. 463 об.

отмечен в подрядной записи на реконструкцию средней части комплекса Соборных Звонниц Московского Кремля от 28 мая 1681 г. [Свод памятников. 2015. С.186–188, 196–198].

Воскресенские ворота с шатровыми верхами зафиксированы на чертеже, подписанном Афанасием Фоминым, известном по публикации^[ил. 1] [Снегирев, 1881. Вкл. между с. 4 и 5]. Л.А. Беляев и Г.А. Павлович связали составление чертежа с описанием местности в 1687/1688 г. [Беляев, Павлович, 1993. С.53–54].

Опись 1701 г. среди ворот Китай-города первыми отмечает «Воскресенские на Тверскую улицу, над которыми полаты з двумя башнями». Отмечена и башня «Воскресенская, в ней двои проезжие ворота». Их длинна 11 сажен, ширина – 4, а высота 12 сажен. Расстояние до Кремлевской «круглой наугольной башни» определено в 18 сажен, а до следующей «полубашни» – 86 сажен [Кирилов, 1977. С.117, 120]. Судя по археологическим данным, габариты ворот



ил.5 Боровицкая башня
Фото В. Серегина

fig.5 Borovitskaya tower
Photo by V. Seregin

после их уширения с севера на юг составили 12,5 м, что отлично от цифры, отмеченной в описи 1701 г. В.В. Кавельмахер заметил арифметическую ошибку [Кавельмахер, 1999. С.172], но не пытался ее объяснить. Она могла быть связана с приблизительностью подсчетов или с отсутствием при составлении описи 1701 г. специального замера и использованием устаревших данных. Напомним, что подрядная запись от 6 мая 1680 г. предписывала «длинаю те ворота зделат десят сажен с полусаженю, поперег четыре сажени бес поларшина. А вновь прикопат полторы сажени».

На каменной прикладке к пylonам с севера, толщиной 4 м, выявленной археологически, очевидно, были возведены стены, утолстившие первоначальную кладку с севера на юг. На дореволюционных фотографиях Иверская часовня вплотную примыкает к северному фасаду ворот^[ил.4]. На плане фундаментов также заметно примыкание квадратного основания часовни к прикладке фундамента. Очевидно, эта прикладка была возведена на всю высоту до площадки, занятой светлицами. Возможно, она явилась результатом исполнения предписания подрядной записи от 6 мая 1680 г. «вновь прикопать полторы сажени».

Предписывающая фраза подрядной записи («ворота розобрать и вновь зделать»), а также констатирующее указание записи от 10 июля («проезжие ворота розобраны и делают те ворота вновь»), на наш взгляд, не обязательно указывают на полную их разборку до подошвы, и вполне допускают частичное сохранение имевшейся кладки. Фраза подрядной записи «А башня розобрат до пят и перететива и пронят та башня сквоз своды и в пятах увязать железными связями» подсказывает, что была установка на сохранение конструкции первоначальной кладки хотя бы до пят сводов. В пользу того, что при реконструкции Воскресенских ворот в 1680 г. не были разобраны образующие их пylonы, и, возможно, соединяющие эти пylonы арки («перететива») сводов, может свидетельствовать, помимо отсутствия указания на необходимость разборки сооружения до подошвы, сравнительно короткий период строительства. В мае заключили подряд, а в августе были уборочные работы, и, вероятно, освящение обновленной постройки.

Попытаемся ответить на доводы В.В. Кавельмахера, предполагавшего полную перестройку пylonов.

1. Устройство каменных палаток с шатровыми завершениями с опорой на разновременные нижние части действительно представляло технический риск, но не столь большой, чтобы полностью разбирать устои. При допущении, что пylonы XVI в. сохранились до пят сводов, а сами своды были переложены, этот риск существенно снижался.

2. Зауженность центрального пylonа на планах снесенных в 1934 г. ворот по сравнению с планом архитектурных остатков может быть объяснена уширением проезда, зауженностью наземной части стены центрального пylonа относительно его фундамента, а также неточностью съемки. Даже возможность сноса центрального пylonа в 1680 г., технологически не обязывала разбирать существовавшие к тому времени боковые.

3. Возможность существования внутристенной лестницы в сооружении 1530-х гг., как нам представляется, доказательно не исключена, поскольку та-ковые известны в предшествующих памятниках русского зодчества. Устройство ее при переделке 1680 г., как нам представляется, не обязательно требовало полной разборки имеющейся конструкции.

4. Мы не знаем реальную тяжесть полотен ворот и возможность (или невозможность) прикладки их выдерживать.

При надстройке башен Кремля и Китай-города в конце XVII в. их нижняя часть была сохранена. По-видимому, при перемещении Большого Успенского колокола 1655 г. на Соборные Звонницы Кремля в 1670–1680-е гг., их здание было реконструировано только в верхней части [Свод памятников. 2015. С. 62–73, 192–193]. Заметим, что средняя часть комплекса Соборных Звонниц Кремля в своих нижних ярусах принадлежит тому же зодчему, что и Китайгородская стена, частью которой выступали Воскресенские ворота — Петроку Малому. Реконструкцию Соборных Звонниц в 1680-е гг. осуществляли Федор Григорьев и Артюшко Дмитриев [Свод памятников, 2015. С. 186–187, 196–197]. Первый из названных мастеров был задействован и на Воскресенских воротах. Заметим, что и Звонницы первоначально предполагалось увенчать каменными шатрами. Поэтому перекладка проездных арок Воскресенских ворот выглядела бы не вполне типичным мероприятием.

В свете письменных источников, отражающих условия и динамику строительства, а также традиционной практики реконструкции функционально, типологически и географически близких объектов в 1680-е гг., вероятной представляется частичная перестройка Воскресенских ворот с сохранением от сооружения 1530-х гг. нижних устоев, и, возможно, соединявших их подпружных арок.

В.В. Кавельмакер, обратив внимание на эстетическую несовместимость фасада верхних частей ворот с типичными для Средневековья машикулями, расположенными над их арками, пришел к выводу о декоративном характере машинулей [Кавельмакер, 1999. С. 179]. Однако на чертеже Афанасия Фомина, где ворота показаны уже двухшатровыми, машикули на карнизе не видны [ил. 1] [Снегирев, 1881. Вкл. между с. 4 и 5]. На чертеже фасада ворот со стороны р. Неглинной Д. В. Ухтомского 1754 г., их нижняя арочная часть увенчана не машинулями, а классическим антаблементом, в то время как палаты, устроенные над арками, показаны с типичной для XVII в. декорацией из наличников и полуколонок [ил. 2] [Михайлов, 1954. С. 119–120 и др.]. Не просматриваются машинули и на картине Ф. Я. Алексеева 1811 г., изображающей ворота со стороны р. Неглинной [ил. 3] [Федор Алексеев, 2004. С. 72–73, 112–115, 154, 155, 156, 178. Там показан лишний ярус]. Зато они видны на некоторых изображениях первой половины XIX в. [Бондаренко, 1991. С. 123, 128, 149, 153 и др.]. По-видимому, в начале XIX в. рассматривался вопрос реконструкции ворот. К этому времени относится сохранившийся нереализованный проект И. В. Еготова [Бондаренко, 1991. С. 125]. Н. Д. Виноградов отмечал, что на стене Китай-города «в 1822 году взамен обветшальных мерлонов» было велено «сделать зубцы „на манер Кремлевских“» [Китайгородская стена. 2015.

С. 30, 37]. Не исключено, что машикули над арками ворот были докомпаниованы в результате романтической реставрации в послепожарные годы.

Шатровая колокольня над входом — типичное явление древнерусского храмового зодчества. Устройство единичного шатра над парадным въездом светских сооружений для Москвы второй половины XVII в. тоже не было уникальным: оно было реализовано на Фроловской башне в 1620-е гг., над воротами Печатного двора (1640-е гг.), на Мостовой башне в Измайлово, Передних вратах в Коломенском (1670-е гг.). Шатры названных сооружений венчались государственным гербом [Кириллов, 2000. С. 24–25]; многие из них имели под собой открытые восьмерики. Двухшатровые композиции тоже встречаются в церковном зодчестве XVII в., в частности, в надвратном храме Ферапонтова монастыря (1649 г.) [Сарабьянов, 2014. С. 129]. Но там восьмерик под шатрами глухой. Устройство парной надвратной композиции с открытыми восьмериками под шатрами, к тому же в светском сооружении, для допетровской Москвы было нетипичным, хотя и имело историко-архитектурные предпосылки. Конкретным образцом для Воскресенских ворот в подрядной записи названы ворота Посольского двора. Они же были указаны в качестве образца для надстройки Боровицкой (Предтеченской) башни Кремля в подрядной записи от 11 апреля 1685 г. («против того, каковы ворота и вышка зделаны на новом Посольском дворе»)²⁴. Заметим, что объемно-пространственная структура каждой из половин Воскресенских ворот и Боровицкой башни аналогична: это расположенные друг над другом убывающие четверики, прорезанные окнами, украшенными наличниками, над которыми поставлен открытый для звона восьмерик, увенчанный, в свою очередь, шатром [ил. 4, 5].

В документах до 1680 г. помещения над воротами определялись избами²⁵, а после этого времени — палатами²⁶. Смена термина, вероятно, связана с их перестройкой в камне.

Надстроенные Воскресенские ворота, как и архитектурно и функционально близкие им сооружения (воротные башни Кремля в редакции XVII в.; ворота в государевых селах Коломенском и Измайлово) выступили в каком-то смысле предшественниками светских триумфальных арок Нового времени, и, со временем, отчасти, приняли их функции. Во всяком случае, ворота у Всехсвятского моста в Замоскворечье 1696 г. имели завершение в виде двух шатровых башенок, подобное завершению Воскресенских ворот [Кириллов, 2000. С. 19–20, 24, 75 и др.]. В 1727 г. к коронации Петра II была попытка временно декорировать Воскресенские ворота для придания им образа триумфальных [Тюхменева, 2005. С. 133–137]. В 1753–1755 гг. Д. В. Ухтомский разработал проект высокой четырехярусной триумфальной арки, которую предполагалось воздвигнуть на месте Воскресенских ворот, однако он не был осуществлен [Михайлов, 1954. С. 120–125].

24 ОПИ ГИМ. Ф. 113. Оп. 1. Д. 40. Л. 162–163.

25 РГАДА. Ф. 1470. Оп. 1. Д. 254 (1671 г.); Ф. 396. Оп. 1. Д. 15373 (1675 г.).

26 РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Д. 21890; 21893 (1683 г.); Оп. 2. Д. 393. Л. 23 об.–24 (1692 г.).

Воскресенские ворота были светским зданием, хотя его фасады по старой традиции украшались иконами, одна из которых обусловила его именование. В отличие от триумфальных врат, обычно представлявших собой деревянные отдельно стоящие и, зачастую, временные постройки [Ильин, Выголов, 1956. С.106], Воскресенские ворота царственной Москвы XVII в. были каменными, составляли часть архитектурного комплекса, и создавались на века.

ЛИТЕРАТУРА

- Беляев Л.А., Павлович Г.А. Казанский собор на Красной площади. М.: Бизнес МН, 1993. 93 с.
- Бондаренко И.А. Красная площадь Москвы. М.: Стройздат, 1991. 291 с.
- Дополнения к актам историческим, собранные и изданные археографическою комиссиою. Т. 9. СПб.: Типография II Отделения собственной Е.И.В. канцелярии, 1875. 359 с.
- Ильин М.А., Выголов В.П. Московские Триумфальные ворота рубежа XVII–XVIII вв. // Материалы по теории и истории искусства / Под ред. проф. А.А.Федорова-Давыдова. М.: Изд-во Московского университета, 1956. С.106–117.
- Кавельмахер В.В. Воскресенские ворота Китай-города по данным археологических раскопок 1988 и 1994 гг. Архитектурный комментарий // Культура средневековой Москвы. XVII век / Авт.-сост. Л.А. Беляев, Т.И. Макарова, С.З. Черов. М.: Наука, 1999. С.167–180.
- Кириллов В.В. Архитектура Москвы на путях европеизации. От обновлений последней четверти XVII в. к петровским преобразованиям. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 120 с.
- Кирилов И.К. Цветущее состояние Всероссийского государства. М.: Наука, 1977. 443 с.
- Китайгородская стена. Реставрация перед сносом. Статьи, дневники чертежи и форографии из архива Н.Д. Виноградова / Авт.-сост. Е. Овсянникова. М.: Москва которой нет, 2015. 199 с.
- Кренке Н.А., Чернов С.З. Воскресенские (Ивервские) ворота Китай-города по данным археологических раскопок 1988 и 1994 гг. // Культура средневековой Москвы. XVII век. / Авт.-сост. Л.А. Беляев, Т.И. Макарова, С.З. Черов. М.: Наука, 1999. С.138–166.
- Лаврентьев А.В. Люди и вещи. Памятники русской истории и культуры XVI–XVIII вв. Их создатели и владельцы. М.: Археографический центр, 1997. 253 с.
- Михайлов А.И. Архитектор Д.В. Ухтомский и его школа. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1954. 372 с.
- Сарабьянов В.Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря. М.: Индрик, 2014. 152 с.
- Свод памятников архитектуры Московского Кремля. Колокольня «Иван Великий» и соборные звонницы / Под общ. ред. А.Л. Баталова. М.: ФБУК «Гос. ист.-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2015. 503 с.
- Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А.С. Уварова / Сост. архим. Леонид. Ч. З. М.: Товарищество типографии А.И. Мамонтова, 1894. 364 с.
- Снегирев И.М. Воскресенские ворота в Москве. М.: Типография Ведомства Московской городской полиции, 1852. 12 с.
- Снегирев И.М. Воскресенские ворота в Москве. М.: Типография Т.Рис, 1881. 16 с.
- Тюхменева Е.А. Искусство Триумфальных врат в России первой половины XVIII в.: проблемы панегирического направления. М.: ПрогрессТрадиция 2005. 327 с.
- Федор Алексеев и его школа / Отв. ред. Л.А.Маркина. М.: Сканрус, 2004. 200 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Воскресенские ворота Китай-города: реконструкция 1680 г. и место памятника в контексте зодчества Московского государства

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Давиденко Дмитрий Григорьевич – кандидат исторических наук. dgd975@yandex.ru

Аннотация

Воскресенские ворота (разобраны в 1930-е гг.; восстановлены в 1995 г.) возникли как проездные арки в башне стены Китай-города, сооруженной в 1530-е гг. В 1680 г. они получили надстройку, существенно изменившую их архитектурный облик. Обнаруженная подрядная запись и иные сведения, отражающие процесс их реконструкции, а также традиционная для конца XVII в. практика подсказывает, что перестройка 1680 г., скорее всего, не затронула пилоны ворот, а возможно, и связывавшие их арки. Рассматриваются архитектурно-художественные предпосылки их архитектурной композиции, выясняются непосредственный архитектурный прототип и аналоги. Показывается, что Воскресенские ворота были архитектурным и функциональным прототипом Триумфальных арок Нового времени.

Ключевые слова

Московское государство, Китай-город, Воскресенские ворота, древнерусское зодчество, археология, триумфальные арки.

TITLE

The Resurrection Gate of Kitai-Gorod: Reconstruction of 1680 and the Place of the Monument in the Context of Architecture of the Moscow State

AUTHOR

Davidenko, Dmitrii Grigor'evich – PhD. dgd975@yandex.ru

ABSTRACT

The Resurrection gate (dismantled in the 1930s; restored in 1995) originated as a travel arch in the tower of Kitay-Gorod, built in the 1530s. In 1680, it received a superstructure that significantly changed its architectural appearance. The discovered contract and other information reflecting the process of its reconstruction, as well as traditional for the end of the 17th century practice suggest that the restructuring of 1680 most likely did not affect the pylons of the gate, and possibly the arches connecting it. The architectural and artistic prerequisites of its architectural composition are considered, the direct architectural prototype and analogues are found out. It is shown that the resurrection gate was an architectural and functional prototype of the Triumphal arches of Modern times.

KEYWORDS

The State of Moscow, Kitai-Gorod, the Resurrection Gate, Ancient Russian Architecture, Archaeology, Triumphal Arches.

REFERENCES

- Batalov A.L. (ed.) *Svod Pamiatnikov Architekturi Moskovskogo Kremlia. Kolokolnia "Ivan Veliki" i Sobornie Zvonnitsi (Corpus of Architectural Monuments of the Moscow Kremlin. Bell Tower Ivan the Great and Cathedral Belfries)*. Moscow, FBUK Gosudarstvennii Istoriko-Kulturnii Muzei-Zapovednik "Moskovskii Kreml" Publ., 2015. 503 p. (in Russian).
- Beliaev L.A., Pavlovich G.A. *Kazanskii Sobor na Krasnoi Ploshad (Kazan Cathedral on Red Square)*. Moscow, Bisnes MN Publ., 1993. 93 p. (in Russian).
- Bondarenko I.A. *Krasnaya Ploshad Moskvi (Red Square in Moscow)*. Moscow, Stroizdat Publ., 1991. 291 p. (in Russian).
- Dopolneniya k Aktam Istoricheskim, Sobrannie i Izdannie Archeograficheskoi Komissie (Additions to Historical Acts, Collected and Published by the Archaeographic Commission). Vol. 9. Sanktetersburg, II Otdeleniya Sobstvennoi E.I.V. Kanceliarii Publ., 1875. 359 p. (in Russian).
- Il'in M.A., Vygolov V.P. Moscow Triumphal Gates at the turn of the 18th century. *Materiali po Teorii i Istorii Iskusstva (Materials on Theory and History of Art)*. Moscow, Izdatelstvo Moskovskogo Universiteta Publ., 1956, pp. 106–117 (in Russian).
- Kavelmacher V.V. *Vorota Kitai-Goroda po Dannim Archeologicheskikh Raskopok 1988 i 1994 gg. Architekturnii Kommentarii (The Resurrection Gate in Kitay-Gorod According to the Data of the 1988 and 1994 Archaeological Expeditions. Architectural Commentary)*. *Kultura Srednevekovo Moskvi. XVII vek (Medieval Moscow Culture. 17th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1999, pp. 167–180 (in Russian).
- Kirillov V.V. *Architektura Moskvi na Putiach Evropeizatsii. Ot Obnovlenii Poslednei Chetverti XVII v. k Petrovskim Preobrazovaniam (Moscow Architecture on the Paths of Europeanization. From the Renovations of the last quarter of the 17th century to Peter the Great's Transformations)*. Moscow, Editorial URSS Publ., 2000. 120 p. (in Russian).
- Kirilov I.K. *Cvetuschee Sostoianie Vserossiiskogo Gosudarstva (The Blossoming State of the all-Russian State)*. Moscow, Nauka Publ., 1977. 443 p. (in Russian).
- Krenke N.A., Chernov S.Z. Resurrection (Iberian) Gate in Kitay-Gorod According to the Data of the 1988 and 1994 Archaeological Expeditions. *Kultura Srednevekovo Moskvi. XVII vek (Medieval Moscow Culture. 17th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1999, pp. 138–166. (in Russian).
- Lavrentiev A.V. *Ludi i Veschi. Pamiatniki Russkoi Istorii i Kulturi XVI–XVIII vv. Ich Sozdateli i Vladeltsi (People and Things. Monuments of Russian History and Culture of the 16th–18th centuries. Their Creators and Owners)*. Moscow, Archeograficheskii Centr Publ., 1997. 253 p. (in Russian).
- Leonid, Archimandrite (ed.) *Sistematischeskoie Opisanie Slaviano-Russkich Rukopisei Sobraniya Grapha A.S. Uvarova (A Systematic Description of the Slavic-Russian Manuscripts from the Collection of Count A.S. Uvarov)*. Vol. 3. Moscow, T-vo Tip. A.I. Mamontova Publ., 1894. 364 p. (in Russian).
- Markina L.A. (ed.) *Fedor Alekseev i Ego Shkola (Fedor Alekseev and his School)*. Moscow, Skanrus Publ., 2004. 200 p. (in Russian).
- Michailov A.I. *Architektor D.V. Uchtonskii i Ego Shkola (The Architect D.V. Uchtonskii and his School)*. Moscow, Gosudarstvennoe Izdatelstvo literaturi po stroitelstvu i Architekture Publ., 1954. 372 p. (in Russian).
- Ovsiannikova E. (ed.) *Kitaygorodskaiia Stena. Restavratsiya Pered Snosom. Stati, Dnevники Chertezhi i Photografi iz Archiva N.D. Vinogradova (Kitay-Gorod Wall. Restoration before the Demolition. Articles, Diaries, Blueprints and Photos from the Archive of N.D. Vinogradov)*. Moscow, Kotoroi Net Publ., 2015. 199 p. (in Russian).
- Sarabianov V.D. *Istoria Architekturnich i Chudozhestvennich Pamiatnikov Ferapontova monastiria (The History of Architectural and Artistic Monuments of the Ferapontov Monastery)*. Moscow, Indrik Publ., 2014. 152 p. (in Russian).
- Snegirev I.M. *Voskresenskie Vorota v Moskve (Resurrection Gate in Moscow)*. Moscow, Tip. Ved. Mosk. Gor. Politsii Publ., 1852. 12 p. (in Russian).
- Snegirev I.M. *Voskresenskie Vorota v Moskve (Resurrection Gate in Moscow)*. Moscow, Tip. T.Ris Publ., 1881. 16 p. (in Russian).
- Tuchmeneva E.A. *Iskusstvo Triumfalnich Vrat v Rossii Pervoi Polovini XVIII v.: Problemi Panegiricheskogo Napravlenia (The Art of Triumphant Gates in Russia in the first half of 18th century: Problems of the Eulogistic Trend)*. Moscow, Progress-Traditsia Publ., 2005. 327 p. (in Russian).

Художественные мастерские женских монастырей Архангельской губернии в XIX – начале XX века

© 2019

УДК 27-526 "189/191"
ББК 85.1+86.37

Поступила в редакцию 29.10.2019

XIX век – расцвет сельской кустарной промышленности в России, особенно после отмены крепостного права, когда крестьянские промыслы не облагались государственными налогами [Андреев, 1881; Кустарная промышленность, 1913]. До секуляризации 1764 г. северные монастыри владели обширными вотчинами и пользовались результатами крестьянских промыслов и ремесел. После секуляризации на территории Архангельского Севера остались немногочисленные обители. Средства, выделяемые им «по штатам», не могли обеспечить все потребности. Большинство женских обителей, за исключением Холмогорской, были заштатными, находящимися на собственном содержании без государственной поддержки. Монастырям необходимы были дополнительные источники, которые складывались из добровольных пожертвований, осуществления церковных обрядов и треб, хозяйственной деятельности и доходов от процентов с денежных вкладов монастырей. Неокладные суммы формировались, также, от продажи монастырских изделий. Пальму первенства держал Соловецкий монастырь, который славился своими многочисленными мастерскими [Наследие Соловецкого монастыря, 2011]. В обители писали на продажу иконы, резали кресты, печатали литографии и фотографии, делали изделия из кожи и глины. Их продавали в монастырских иконных лавках. О многочисленных ремеслах Соловецкой обители свидетельствуют работы, представленные на выставках, в частности на Архангельской выставке сельских произведений 1867 г.: иконы, живописные портреты, литографические картины, резные образы, кресты, ложки¹.

Антониево-Сийский и Кийский Крестный мужские монастыри к XIX столетию утратили свои иконописные традиции. В то же время иконопись возрождена в Артемьево-Веркольском монастыре и ряде женских обителей Русского Севера. Этому способствовали деятельность Императорского общества

1 ГААО. Ф.1. Оп.7. Д.149. Л.101.

поощрения художеств, основанного в 1820 г., и Комитета попечительства о русской иконописи, учрежденного в 1901 г. Они содействовали созданию новых иконописных школ, издавали и распространяли новые книги и образцы церковной живописи России.

По мере возрождения северных женских обителей в XIX – начале XX в. в них открывали рукодельные мастерские, которые обеспечивали быт и церковные потребности. Устойчивые традиции женского рукоделия и иконописи были сформированы в Успенском Холмогорском, Свято-Троицком Шенкурском, Иоанно-Богословском Сурском и Иовском Ущельском монастырях.

Известный исследователь северной культуры И.М. Сибирцев сообщил в 1915 г. в Архангельскую духовную консисторию: «Рисование с иконописанием преподается... в Архангельской духовной семинарии, а рукоделие – в Архангельском женском училище; рукодельные мастерские и именно иконописные – существуют в Соловецком монастыре, в Шенкурском женском монастыре и на подворье Сурского женского монастыря в Архангельске; кроме того в Шенкурском монастыре развито искусство вышивания»². Остановимся на наиболее значительных женских художественных промыслах в пределах Архангельской епархии.

Успенский женский монастырь основан в Холмогорах в 1687 г. [ил.1] В конце XVIII в. обитель перенесли к Холмогорскому Спасо-Преображенскому собору, где были построены новые кельи и храмы, монахини заселили опустевший архиерейский дом. Известно, что они шили ризы и расшивали покровы для Холмогорского архиерейского дома. В 1789 г. из Холмогорского духовного правления последовал наказ священнослужителям: шить и чинить новые ризы, стихари и ризничные вещи только у игумении Афанасии в Успенском монастыре³. Появились заказы от монастырей и приходов Архангельской губернии. Послушание в рукодельных мастерских несли преимущественно послушницы, выходцы из крестьянских семей⁴.

В 1915 г. холмогорская игумения Ангелина сообщила в Архангельскую духовную консисторию: «... во вверенном моему управлению монастыре имеются рукодельная и живописная, а также и золотошвейная мастерские, в которых в свободное время занимается несколько своих сестер, единственно для нужд своей обители»⁵. На самом деле сестры не ограничивались ремонтом церковных тканей и облачений. Они выполняли как рядовые, так и уникальные предметы на заказ. Троицкий кафедральный собор Архангельска в 1853 г. заказал «шитье орлецов», а в 1857-м – заплатил монахине Ефстолии за «сулок к посоху»⁶. Соловецкий монастырь купил в 1863 г. сто штук четок⁷. Пертоминский монастырь приобрел в 1907 г. новую митру за восемьдесят

2 ГААО. Ф.29. Оп.2. Т.6. Д.1106. Л.5.

3 ГААО. Ф.361. Оп.1. Д.1090.

4 ГААО. Ф.443. Оп.1. Д.37.

5 ГААО. Ф.29. Оп.2. Т.6. Д.1106. Л.10.

6 ГААО. Ф.65. Оп.1. Д.189. Л.76 об.; Д.242. Л.46 об.

7 РГИА. Ф.834. Оп.3. Д.3189. Л.48.



ил.1 Холмогорский Успенский женский монастырь. 1874. Литография. Собрание РГИА

fig.1 Kholmogory Assumption Convent. 1874. Lithography. RSHA collection

ил.2 Спасо-Преображенский собор и Успенский монастырь в Холмогорах. Начало XX в.

Холст, масло. Мастерская Холмогорского Успенского монастыря. Художник — послушница Татиана на Клюкина. Собрание ИММЛ

fig.2 Transfiguration Cathedral and Assumption Monastery in Kholmogory. Early 20th century

Oil on canvas. Workshop of the Kholmogory Assumption Monastery. Artist — novice Tatiana Klyukina. M.V. Lomonosov Historical-Memorial Museum collection

рублей⁸. Красногорский монастырь выслал в 1918 г. «на имя монахини Екатерины Порошиной за 10 четок по 3 р. за штуку и 12 парамантов по 1 р. 50 к.»⁹. В 1918 г. «выдано монахине Марии Доильнициной за труды ея по изготовлению флага для Курейского затона тридцать пять рублей»¹⁰, а в 1919 г. выполнено « знамя » для Антониево-Сийского монастыря¹¹. Последнее было заказано для 3-го Северного стрелкового полка, воевавшего на стороне Белой армии. Знамя стоило 1000 рублей, его отправили генералу Е.К. Миллеру¹².

Мастерицы вышивали ризы на иконы. Игуменья Ангелина в 1913 г. передала царской семье в подарок икону Успения Богоматери, украшенную « золотошвейною ризою и надписью такого содержания: « Его Императорскому Величеству, Государю Императору Николаю Александровичу, покровителю Православной Российской церкви. Сердечное молитвенное приношение от верноподданных насельниц Холмогорского Успенского женского Монастыря Архангельской епархии. В день 300 летnego юбилея царствования Богохранимаго Дома Романовых. 21/11 1913 ». Подарок был принят благосклонно¹³.

Золотошвейные иконы холмогорской мастерской поддаются атрибуции, благодаря сохранившимся памятникам, отличающимся индивидуальностью. Известна икона «Святитель Николай Чудотворец» начала XX в.¹⁴ [ил.3] На рубашке с оборота надпись: «Благословеніе // от Святой Обители // Холмогорского // Успенского Женского // Монастыря. // Игуменія Ангелина // съ сестрами». Риза цельная, с отверстиями для ликов и рук; имитирует драгоценный оклад с орнаментальными полями. Украшена золотыми нитями, битью и блестками. Она одета на икону, написанную в технике масляной живописи. О материалах, которые использовали в золотошвейной мастерской, можно судить по списку товаров, приобретенных монастырем в 1916 г. в магазине московского фабриканта С.С. Мешкова: золото пряденое, золотая битья, золотая канитель, золотые блестки¹⁵; в 1917 г. «коленкор и нитки»¹⁶.

Насельницы холмогорской обители писали иконы и картины. В Помощнических списках немало имен художниц. В 1864 г. среди холмогорских жительниц были «умеющие рисовать»: А. Вальнева, Е. Чебунина и «Емилия»¹⁷. В 1911 г. «в иконописной мастерской заняты иконописанием двенадцать сестер; иконы пишутся изящно и художественно, а главное — в духе православной церкви. Кроме изготовления для обители иконы пишут по заказу,

8 ГААО. Ф. 60. Оп. 2. Д. 37. Л. 41, 120.

9 ГААО. Ф. 309. Оп. 1. Д. 526. Л. 131.

10 ГААО. Ф. 443. Оп. 1. Д. 5. Л. 30.

11 ГААО. Ф. 443. Оп. 1. Д. 6. Л. 39 об.

12 РГАДА. Ф. 1196. Оп. 5. Д. 1976.

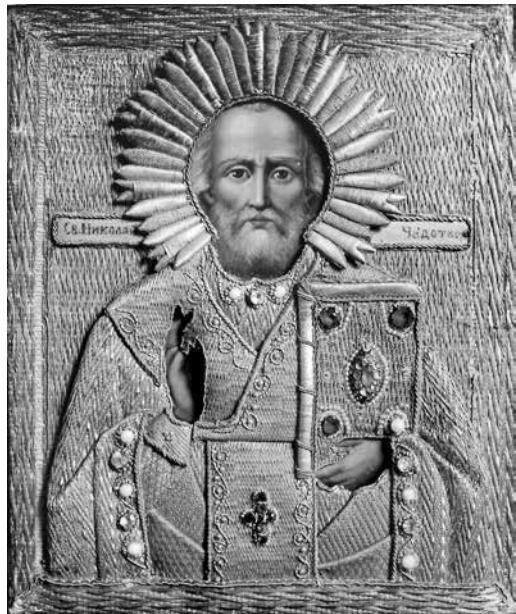
13 ГААО. Ф. 29. Оп. 2. Т. 6. Д. 902. Л. 10.

14 Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого. 27 × 25. Дерево, масло; битья, позолоченные нити, стразы, шитье (оклада).

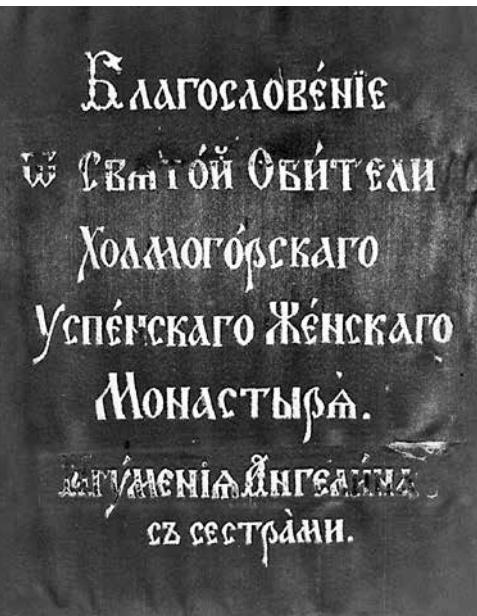
15 ГААО. Ф. 443. Оп. 1. Д. 4. Л. 98.

16 ГААО. Ф. 443. Оп. 1. Д. 2. Л. 64.

17 ГААО. Ф. 6. Оп. 8. Д. 769. Л. 30–32 об.



3



3 (обрат)

ил.3 Свт. Николай. Икона (лицевая и оборотная стороны). Начало XX в. Дерево, масло; бить, позолоченные нити, стразы, шитье (оклада). Мастерская Холмогорского Успенского монастыря. Собрание Севастопольского художественного музея им. М.П. Крошицкого

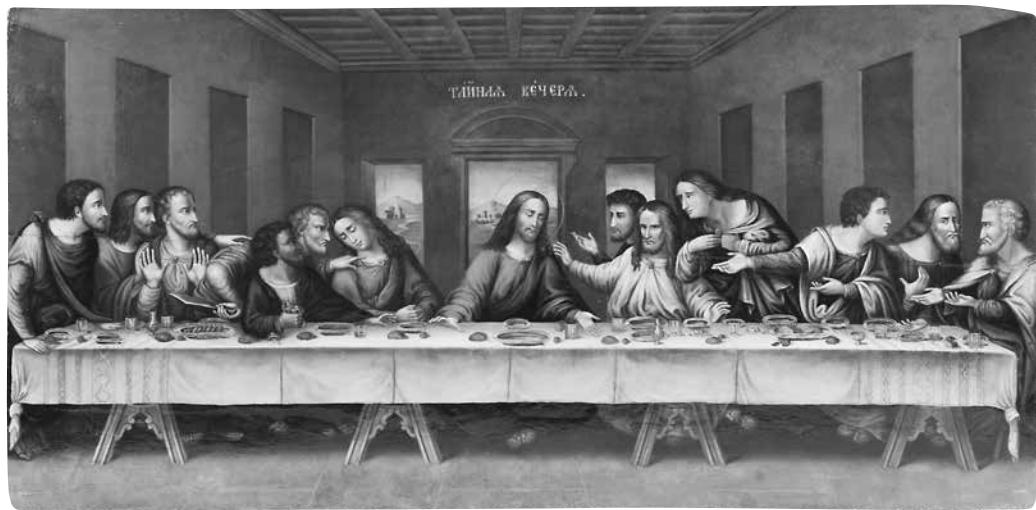
fig.3 St. Nicholas. Icon (front and reverse). Early 20th century. Wood, oil; metal lacing, gilded threads, rhinestones, sewing (cover). Workshop of the Kholmogory Assumption Monastery Collection of the Kroshitsky Sevastopol Art Museum

ил.4 Рождество Богородицы. Икона Конец XIX – начало XX в. Дерево, масло Мастерская Холмогорского Успенского монастыря. Хранится в Православном приходе Холмогор

fig.4 Nativity of the Virgin. Icon Late 19th – early 20th century. Wood, oil Workshop of the Kholmogory Assumption Monastery. Stored in the Orthodox parish in Kholmogory



4



5



5 (обрат)



6

ил.5 Тайная вечеря. Икона (лицевая и фрагмент оборотной стороны). 1894–1896. Дерево, масло Мастерская Холмогорского Успенского монастыря. Из Георгиевской церкви с. Хоробрицы Холмогорского района Архангельской области. Собрание ЕКМ

fig.5 The last supper. Icon (front and reverse, detail). 1894–1896. Oil on wood. Workshop of the Kholmogory Assumption Monastery. From St. George Church in Horobritsy village of the Kholmogory district of the Arkhangelsk region. EKM collection

ил.6 Печать на обороте иконы об освящении ее в Холмогорском Успенском монастыре. Собрание АОМИИ

fig.6 Seal on the back of the icon about its consecration in the Kholmogory Assumption Monastery. Arkhangelsk Regional Museum of Fine Arts Collection

так называемые на сторону; заказы поступают как от частных лиц, так и от церквей, от последних не только на единичные иконы, но даже и на полные иконостасы... 21 февраля 1904 г. обители объявлена Высочайшая благодарность за поднесение Государыне Императрице Александре Федоровне двух икон, писанных в монастырской иконописной» [Фирсов, 1911. С. 33].

В 1918 г. обитель получила двести двадцать рублей за написание икон для Ломоносовской гимназии в Архангельске¹⁸. В собрании Емецкого краеведческого музея хранится икона «Тайная Вечеря» с надписью на обороте о том, что она написана сестрами обители в 1894–1896 гг.¹⁹ [ил. 5] Следует отметить хороший профессиональный уровень живописи. Икона написана маслом, в основу композиции легла знаменитая фреска Леонардо да Винчи.

На обороте икон, выполненных в обители, иногда можно видеть овальную печать, поставленную непосредственно на доске, или на бумажной наклейке с надписью о создании ее в Холмогорском Успенском монастыре: «СЕЙ ОБР () // ВЪ ХОЛМОГОРСК () // УСПѢНСКОМЪ ЖЕН () // ОС-ВЯЩЕН». Печать символизировала благословение обители. Известные нам монастырские иконы написаны маслом с хороших образцов. Например, пядничный образ Рождества Богоматери, хранящийся в Холмогорском приходе, написан по образцу иконы Ф.А. Бронникова, созданной для храма Христа Спасителя в Москве [Наследие Холмогорской земли, 1911. Кат. 119. С. 49–50]²⁰.

Особый вид искусства монастырских художниц — живописные картины с видом обители. На них изображали холмогорский Спасо-Преображенский собор и Успенский монастырь с восточной стороны, то есть со стороны р. Северной Двины. Одна из таких картин поступила в Историко-мемориальный музей им. М.В. Ломоносова с легендой о том, что ее написала монахиня Татьяна²¹ [ил. 2]. В 1917 г. в Успенском монастыре жила послушница Татиана Филипповна Клюкина, проходившая послушание в живописной мастерской²². Картины были предназначены для продажи, подарков и подношений. В качестве образцов использовали печатные панорамы и фотографии обители.

Шенкурский Свято-Троицкий монастырь основан в 1637 г. [ил. 7] В 1764 г. он упразднен, в 1778 г. восстановлен как мужской, а в 1865 г. вновь обращен в женскую обитель. В ней были наложены шитье и вышивка церковных тканей. В документах Антониево-Сийского монастыря за 1718 г. упоминается плащаница «новосостроенная с Ваги Девича монастыря монахинями»²³. Игуменья Евфимия (1727–1749) была известной мастерицей, вышивала на

тканях золотом, серебром и шелками. В 1739 г. она преподнесла «превосходной работы воздухи и покровы» императрице Анне Иоанновне [Кольцова, 2009. С. 32]. Пелены, выполненные в рукодельной мастерской Шенкурского монастыря в первой половине — середине XVIII в., известны в нескольких музейных собраниях [Сохраненные святыни, 2001. Кат. 93, 94; Наследие Холмогорской земли, 2011. С. 62–63. Кат. 140–142; Зубова, 2018. С. 75–80]²⁴.

В второй половине XIX в., вновь возрождено женское рукоделие в монастыре. Активно заботилась об этом игумения Рафаила (1847 — после 1917). В 1899 г. она проявила готовность участвовать во Всемирной выставке в Париже и показать «хоругви, вызолоченные по белому шелку и атласу; воздухи, вышитые золотом и пелену, вышитую шелком». К сожалению, эти работы не были отправлены на выставку²⁵. Несколько позже, в 1904 г. Шенкурская обитель приняла участие в первой Всероссийской выставке монастырских работ и церковной утвари, которая состоялась в Таврическом дворце в Санкт-Петербурге. Монахини подготовили следующие предметы: «1. Воздухи, шитые шелком; 2. Подушка, шитая золотом; 3. Подушка, шитая пером; 4. Подушка, шитая бисером; 5. Подушка, шитая синелью и шелком; 6. Туфли мужские и женские золотом; 7. Туфли шелком; 8. Пояс шелком и бисером; 9. Пояски шелковые тканые; 10. Салфетка; 11. Кошельки бисерные; 12. Перчатки» [Вестник, 1904]²⁶. Золотом вышивала в 1904–1907 гг. послушница Екатерина Охлопкова, выпускница Устюжской прогимназии²⁷.

В 1914 г. вновь планировалась Всероссийская ремесленная выставка монастырских изделий, но не состоялась из-за начала войны. Интересен список предметов, которые игумения Рафаила предполагала показать в Санкт-Петербурге: «Иконописную работу, хоругви шелковой материи золоченые с изображениями живописи; воздухи бархатом, шитье золотом; воздухи шелковые, писаные красками; воздухи, вышитые шелками; пелены атласные золоченые; подушка золотом шитая; подушка бисером шитая; подушка шелками; подушка с пером; кружевное плетение; вязание бисером, шерстями и прочее; обувь»²⁸. Монастырь занимался шитьем риз и других церковных предметов на продажу²⁹.

Искусство вышивания было развито в монастыре вплоть до закрытия обители. Материалы для рукоделия Шенкурская обитель заказывала в Москве и Санкт-Петербурге. В Шенкурском краеведческом музее сохранилось несколько предметов, выполненных мастерами обители: кошелек, закладка, дамская сумочка³⁰ [ил. 8, 9]. Они вышиты мелким разноцветным бисером.

18 ГААО. Ф. 443. Оп. 1. Д. 5. Л. 45, 70 об.

19 Тайная вечеря. 1894–1896 гг. Дерево, масло. 43, 6 × 88. ЕКМ. 3258. Происходит из д. Хоробрицы Холмогорского района. На обороте надпись: «Писаны Св. Иконы // въ Холмогорскъ Успенскому // женскому монастырю // въ 1894. 1895. И 1896 году». Икона происходит из Георгиевской церкви с. Хоробрицы Холмогорского района.

20 Доска с двумя сквозными шпонками и ковчегом. Грунт, масло. 31,5 × 26,8.

21 ИММЛ. КП 489. Холст, масло. 54 × 75,6.

22 ГААО. Ф. 443. Оп. 1. Д. 37. Л. 21.

23 ГААО. Ф. 831. Оп. 1. Д. 510. Л. 10.

24 АКМ. Инв. № 790, 853, 894, 980, 990, 1051.

25 ГААО. Ф. 29. Оп. 2. Т. 6. Д. 235. Л. 4.

26 ГААО. Ф. 29. Оп. 2. Т. 6. Д. 401. Л. 11 об., 20.

27 ГААО. Ф. 440. Оп. 1. Д. 51. Л. 27 об.–28; Д. 53. Л. 36 об.–37.

28 ГААО. Ф. 29. Оп. 2. Т. 6. Д. 1065. Л. 8–8 об.

29 ГААО. Ф. 440. Оп. 1. Д. 87. Л. 29 об.

30 ШКМ. КП 3087, КП 3088, КП 3428.



7



8

ил. 7 Шенкурский Свято-Троицкий женский монастырь. 1900-е. Фотограф А.П. Грудин
Собрание ГААО

fig.7 Shenkur Holy Trinity Convent. 1900s. Photographer A.P.Grudin. State Archives of the Arkhangelsk Region Collection

ил. 8 Кошелек. Конец XIX – начало XX в. Вышивка бисером. Мастерская Шенкурского Свято-Троицкого монастыря. Собрание ШКМ

fig.8 Purse. Late 19th – 20th centuries. Beadwork. Workshop of the Shenkur Holy Trinity Monastery. Collection of Shenkur Local Museum

ил. 9 Сумочка. Конец XIX – начало XX в. Вышивка бисером. Мастерская Шенкурского Свято-Троицкого монастыря. Собрание ШКМ

fig.9 Handbag. Late 19th – 20th centuries. Beadwork. Workshop of the Shenkur Holy Trinity Monastery. Collection of Shenkur Local Museum



9

Отличительных помет на изделиях XIX в. не встречалось, поэтому говорить об атрибуции произведений данной мастерской пока преждевременно.

Шенкурские насельницы учились рисованию, «писанию» икон и золочению³¹. Выполняли заказы приходов, монастырей, а также частных лиц. Их творчество востребовано в основном в Шенкурском уезде, хотя были заказы из Архангельска и Антониево-Сийского монастыря. Только в 1914 г. в обители обучались живописи десять человек³². В 1901 г. в монастырской кладбищенской церкви Всех Святых поставлен новый иконостас, иконы для которого, кроме храмового образа, написаны сестрами обители³³. В 1903 г. они написали иконы для новой церкви Димитрия Солунского в Корбальской деревне Ямскогорского прихода Шенкурского уезда³⁴. В монастырь приобретали сусальное золото³⁵. Доски для наиболее ответственных и дорогих икон заказывали иконостасному мастеру Д.Д. Терентьеву, который выполнял их «под чеканку золотом для писания икон»³⁶.

Иконописной мастерской руководила игумения Рафаила, которая поступила в Шенкурскую обитель из Холмогорского Успенского монастыря в 1895 г. и сначала исполняла иконописное послушание. В Послужном списке монастыря за 1898 г. упомянута рясофорная послушница Екатерина Ельцова (позже – монахиня Серафима), которая также проходила иконописное послушание. С 1904 г. иконы писала послушница Анна Клестова, с 1906 г. – Надежда Никитична Комарова. Позже к ним присоединилась послушница Александра Галактионова. Большинство их приходило в монастырь из северных крестьянских семей. В Приходно-расходных книгах обители начала XX в. зафиксировано регулярное поступление денег «за исполнение мелких заказов по иконописанию». Даже в 1917 г. в монастырь поступило за иконописную работу 500 руб.³⁷

Несмотря на наличие своей иконописной мастерской, Шенкурский монастырь приобретал дешевые иконки и кресты для паломников: у ростовского мастера финифтного дела П.И. Кузнецова – «иконочки» Святой Троицы и Богоматери Троеручицы³⁸. Первый образ связан с посвящением обители Святой Троице, а второй – с чудотворным образом обители.

В 1899 г. в Суре Пинежского уезда основана женская община, преобразованная в 1900 г. в Сурский Иоанно-Богословский монастырь [ил.10], который находился под покровительством уроженца Суры св. Иоанна Кронштадского. В 1907 г. открыто подворье Сурской обители в Архангельске. Монастырь

³¹ ГААО. Ф. 29. Оп. 2. Т. 6. Д. 1106. Л. 5.

³² ГААО. Ф. 29. Оп. 2. Т. 6. Д. 1062. Л. 13 об.

³³ АЕВ. 1902. №14. 30 июля. С. 465.

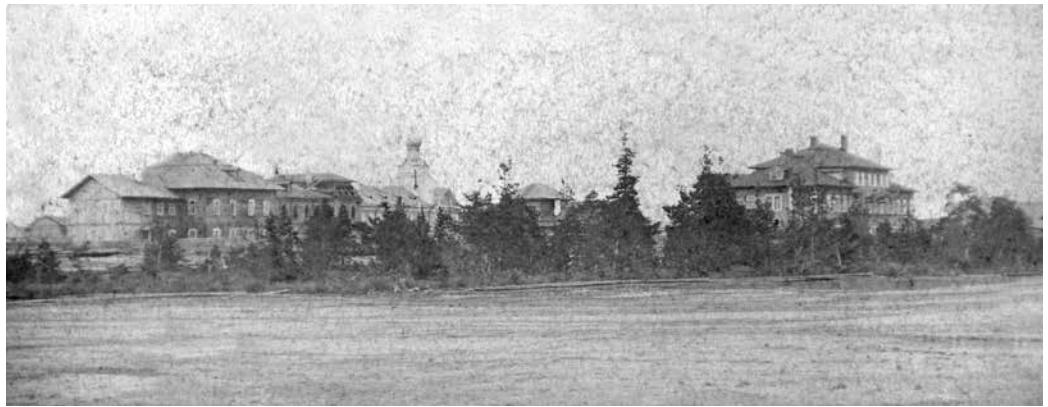
³⁴ ГААО. Ф. 29. Оп. 4. Т. 3. Д. 1446. Л. 30, 34.

³⁵ ГААО. Ф. 440. Оп. 1. Д. 85. Л. 43.

³⁶ ГААО. Ф. 440. Оп. 1. Д. 80. Л. 23; Д. 83. Л. 20.

³⁷ ГААО. Ф. 440. Оп. 1. Д. 87. 32 об.

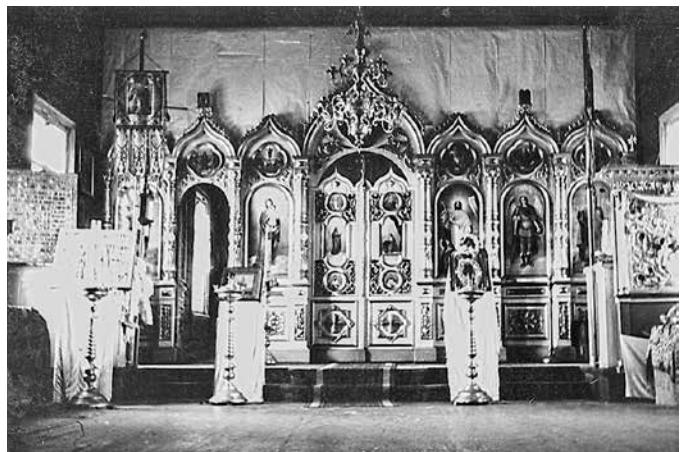
³⁸ ГААО. Ф. 440. Оп. 1. Д. 80. Л. 23; Д. 79. Л. 34.



10



11



12

ил.10 Сурский Иоанно-Богословский монастырь. Фотография начала XX в. Собрание АОМИИ

fig.10 St. John the Theologian's Sursky Monastery. Photograph of the early 20th century
Arkhangelsk Regional Museum of Fine Arts Collection

ил.11 Покров Богоматери. Икона. 1914. Иконописная мастерская Сурского Иоанно-Богословского монастыря. Из Покшеньгского прихода Пинежского уезда. Частное собрание Ф.Р.Комарова

fig.11 Intercession of the Virgin. Icon. 1914. Icon workshop of the St. John the Theologian's Sursky Monastery. From the Pokshenga Parish of Pinezhsky County. F.R. Komarov's private collection

ил.12 Иконостас Ильинской церкви д. Каменное Онежского р-на Архангельской обл. 1914

Иконописная мастерская Сурского Иоанно-Богословского монастыря. Фотография 1984 г.
Собрание НПЦ

fig.12 Iconostasis of the Elias Church in Kamennoye, Onega District, Arkhangelsk Region. 1914
Icon workshop of the Sursky St. John the Theologian's Monastery. 1984 photo. Collection of the Research and Production Center for the Protection of Monuments of History and Culture of the Arkhangelsk Region

имел обширные связи, взаимодействовал с крупными религиозными и торговыми центрами России, в первую очередь с Санкт-Петербургом. Это повлияло на характер художественных ремесел. Обитель регулярно закупала материалы в магазинах столицы: у Л.И. Жевержеева — парчу и нитки серебряные вызолоченные, в магазине И.Р. Сереброва — бить и мишур, а в магазине И.Е. Лежоева — бисер, шерсть и шелк³⁹.

В Суре была открыта церковно-приходская школа, с первых лет в обители существовала рукодельная мастерская. Среди послушниц было много приезжих городских и крестьянских девиц из Санкт-Петербургской, Вологодской, Архангельской и прочих губерний. Соответственно, каждая из них до поступления в монастырь имела индивидуальную рукодельную практику. Игуменья Порфирия училась «русской грамоте, письму и рукodelию» в Стадорадожском Успенском монастыре⁴⁰. Послушница Анна Семеновна Станиловская, крестьянская девица Вологодской губернии, прошла обучение в рукодельной школе Киева⁴¹. Учительницей рукоделия женской школы Сурского монастыря в 1907 г. была назначена указная послушница Евдокия Ефремова Коростелева, обучавшаяся в церковно-приходской школе Тобольской губернии Курганского уезда Мостовской волости⁴². В 1917 г. рукоделие в женской школе преподавала Гравшенкова Дарья Терентьевна, крестьянская девица Пензенской губернии Чембарского уезда Полянской волости⁴³. В монастырских лавках Суры и Архангельска продавали рукодельные изделия, получая от этого доход⁴⁴. Большой популярностью пользовались ковры ручной работы.

В обители была живописная мастерская. В 1901, 1903 и 1905 гг. живописное послушание проходили: послушница Мария Дмитриева Растроропова, крестьянка Вологодской губернии, прежде обучавшаяся в Шенкурском монастыре⁴⁵, а также крестьянская девица Ярославской губернии Мария Семенова Лебедева. Монастырь закупал краски и кисти для художественных работ: в 1904–1905 гг. в московском магазине В.И. Худокормова⁴⁶ и Торговом доме братьев И.А. и М.А. Васильевых в Санкт-Петербурге.

В 1907 г. в Архангельске выстроено двухэтажное кирпичное здание подворья Сурского монастыря. В большом каменном корпусе располагалась церковь Иоанна Богослова и пятнадцать жилых келий. Кроме того, в здании размещались живописная и рукодельная мастерские, а также «чеканная»⁴⁷.

В 1908 г. по инициативе игуменьи Порфирии на архангельском подворье открыта живописная школа. Учитель Г.Ф. Ветров, преподаватель иконописи

³⁹ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 58. Л. 103, 163, 164.

⁴⁰ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 80. Л. 0 об.

⁴¹ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 17. Л. 5 об.

⁴² ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 48. Л. 15 об.

⁴³ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 105 а. Л. 59 об. – 60.

⁴⁴ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 62. Л. 116.

⁴⁵ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 17. Л. 25 об. – 26.

⁴⁶ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 79. Л. 245.

⁴⁷ ГААО. Ф.310. Оп. 1. Д. 65. Л. 21, 21 об., 24.

Архангельской Духовной семинарии, обучал сестер рисунку. Епископ Архангельский Иоанникий (Казанский) разрешил открытие мастерской со следующей резолюцией: «...когда научатся хорошо рисовать, тогда и пропечатать к сведению всех»⁴⁸.

В живописной мастерской архангельского подворья выполняли церковные и частные заказы. В 1914 г. отреставрировали тринадцать икон Никольской церкви с. Кереть Кемского уезда и написали иконы для Ильинской церкви д. Каменной Онежского уезда⁴⁹[ил.12]. В 1915 г. настоятельница монастыря игуменья Порфирия доложила о расширении сферы деятельности мастерских: «Во вверенном мне монастыре имеются мастерские — живописная, чеканная... рукодельный класс школьных девочек при монастыре и мастерская сестер ковровых работ и других рукоделий»⁵⁰. Иконописью занимались вплоть до закрытия подворья: в 1918 г. сестры писали новые иконы для Кудымозерского прихода Архангельского уезда.

Судя по сохранившимся произведениям и фотографиям, сестры писали иконы масляными красками по образцам. Обитель закупала в книжных магазинах Санкт-Петербурга фотографии и литографии икон для копирования. Примером может служить икона «Покров Богоматери», заказанная монастырю в 1914 г. для Покшеньгского прихода Пинежского уезда⁵¹[ил.11]. Одноименный образ, напечатанный в литографии Е. Фесенко в Одессе, послужил сурским художницам в качестве образца. На иконе надпись: «От запасных нижних чинов Никитинской волости с 1897 по 1911 г., идущих на войну с немцами в 1914-м году» [Большая Русская икона, 2014. С.571–575. Кат.289]. В приходной книге Сурской обители за сентябрь 1914 г. сохранилась запись: «Получено переводом по почте от священника Покшеньгского прихода о. Венедикта Титова Пинежского уезда... за писание иконы «Покрова Пресв. Богородицы» в монастырской живописной мастерской пятдесят рублей»⁵².

В 1901 г. в Мезенском уезде открыта Ущельская женская община, позже переименованная в монастырь прп. Иова Ущельского. Обитель возглавила монахиня Магдалина, которая была хорошей рукодельницей. Под ее руководством трудились сестры обители. На первую Всероссийскую выставку монастырских работ они отправили воздухи и два пояска⁵³.

В XIX — начале XX в. наблюдается постепенный расцвет разнообразных художественных ремесел в женских монастырях Архангельской губернии. Они выполняли на продажу и «в подношение» религиозные и светские бытовые изделия. Произведения мастерниц не выходили за рамки мелкого кустарного производства, обеспечивающего нужды обителей и богомольцев. И все же на Севере сформировались традиция и преемственность культуры женских рукоделий.

48 ГААО. Ф.29. Оп.4. Т.3. Д.1931. Л.98.

49 ГААО. Ф.29. Оп.4. Т.3. Д.2047. Л.26–26 об.

50 ГААО. Ф.29. Оп.2. Т.6. Д.1106. Л.7.

51 ГААО. Ф.310. Оп.1. Д.88. Л.155 об.

52 ГААО. Ф.29. Оп.2. Т.6. Д.401. Л.8.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Е.Н. Кустарная промышленность в России. СПб.: Типография А.С. Суворина, 1882. 31 с.
- Большая русская икона: 300 икон из коллекции Феликса Комарова: избранные иконы / Сост. и науч. ред. Н. Комашко. М.: СканРус, 2014. 143 с.
- Вестник Первой Всероссийской выставки монастырских работ и церковной утвари, 1904 г., Таврический дворец / Ред. А.А. Ходнев. СПб.: Типография Альтшулера, 1904. 26 с.
- Зубова О.А. Лицевое шитье в собрании Великоустюгского музея-заповедника // Великий Устюг. Проблемы региональных исследований: Материалы межрегиональной науч.-практ. конф. Великий Устюг, 2018. С.75–80.
- Кольцова Т.М. Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. М.: Северный паломник, 2009. 648 с.
- Кустарная промышленность России. Женские промыслы в очерках С.А. Давыдовой, Е.Н. Половцевой и др. СПб.: Г.У.З и З., 1913. 440 с.
- Наследие Соловецкого монастыря в музеях Архангельской области: Каталог выставки / Сост. Т.М. Кольцова. М.: СканРус, 2006. 320 с.
- Наследие Холмогорской земли XVI — начала XX века в музеях Архангельской области: Каталог выставки / Сост. Т.М. Кольцова. М.: СканРус, 2011. 128 с.
- Сохраненные святыни Соловецкого монастыря: Каталог выставки / Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»; авт. вступ. ст. Т.А. Тутова. М.: Белый берег, 2001. 300 с.
- Фирсов А. Историческое описание Холмогорского Успенского женского монастыря. М.: Типография Русского товарищества, 1911. 40 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Художественные мастерские женских монастырей Архангельской губернии в XIX — начале XX века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кольцова Татьяна Михайловна — доктор искусствоведения, заведующая отделом, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», пл. Ленина, 2, Архангельск, Российская Федерация, 163069; старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, 5, Москва, Российская Федерация, 125009. kolts@bk.ru

Аннотация

В женских монастырях Архангельской губернии в XIX — начале XX в. развивались разнообразные художественные ремесла. Монахини и послушницы писали иконы и картины, вышивали церковные ткани золотом, жемчугом, бисером. Эти предметы продавали богомольцам. Устойчивые традиции женского рукоделия и иконописи были сформированы в Успенском Холмогорском, Свято-Троицком Шенкурском, Иоанно-Богословском Сурском и Ущельском Иовском монастырях. Лучшие изделия экспонировались на выставках в Архангельске и Санкт-Петербурге. Женские рукодельные мастерские обеспечивали быт и церковные потребности этих монастырей.

Ключевые слова

Икона, иконописец, монастырь, церковь, культура Русского Севера, Архангельская епархия, художественное ремесло.

TITLE

Art Workshops in Convents of the Arkhangelsk Province in the 19th – early 20th centuries

AUTHOR

Kol'tsova, Tat'iana Mikhailovna — Full Doctor, head of department, The State museum association "Art culture of the Russian North", Lenin square, 2, 163069 Arkhangelsk; senior researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. Kolts@bk.ru

ABSTRACT

In the 19th – early 20th centuries different crafts were developing in the convents of the Arkhangelsk province. Nuns and novices created icons and paintings, embroidered church fabrics with gold, pearls and beads. These items were sold to worshipers. The stable tradition of needlework and icon painting was formed in the convent of Assumption in Kholmogory, of Holy Trinity in Shenkursk, of Saint John in Sura, of Saint Jove in Ushchelie. The best items were exhibited in Arkhangelsk and St. Petersburg. Women's handicraft workshops provided for household and church needs of these convents.

KEY WORDS

Icon, icon painter, monastery, church, culture of the Russian North, Arkhangelsk Eparchy, artistic handicraft.

REFERENCES

- Andreev E.N. *Kustarnaja promyshlennost' v Rossii (Handicraft Industry in Russia)*. Saint Petersburg, Tipografija A.S. Suvorina Publ., 1882. 31 p. (in Russian).
- Davydova S.A., Polovtseva E.N. *Handicraft Industry of Russia. Articles on Women's Crafts*. Saint Petersburg, G.U.Z i Z. Publ., 1913. 440 p. (in Russian).
- Firsov A. *Historical Description of the Kholmogory Assumption Monastery*. Moscow, Tipografija Russkogo tovarishchestva Publ., 1911. 40 p. (in Russian).
- Hodnev A.A. *Bulletin of the First All-Russian Exhibition of Monastery Works and Church Utensils, 1904, Tavrichesky Palace*. Saint Petersburg, tip. Al'tshulera Publ., 1904. 26 p. (in Russian).
- Kol'tsova T.M. *The Heritage of the Solovetsky Monastery in the Museums of the Arkhangelsk Region: Exhibition Catalog*. Moscow, SkanRus Publ., 2006. 320 p. (in Russian).
- Kol'tsova T.M. *Iskusstvo Kholmogor XVI–XVIII vekov (Kholmogory Art of 16th–18th centuries)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2009. 648 p. (in Russian).
- Kol'tsova T.M. *Heritage of the Kholmogory land of the 16th – early 20th centuries in Museums of the Arkhangelsk Region: Exhibition Catalog*. Moscow, Skanrus Publ., 2011. 128 p. (in Russian).
- Komashko N. (ed.) *Big Russian Icons: 300 Icons from the Collection of Felix Komarov*. Moscow, SkanRus Publ., 2014. 143 p. (in Russian).
- Tutova T.A. *The Surviving Relics of the Solovetsky Monastery: Exhibition Catalog*. Moscow, Belyi bereg Publ, 2001. 300 p. (in Russian).
- Zubova O.A. Embroidery in the collection of the Veliky Ustyug Museum-Reserve. *Velikij Ustjug. Problemy regional'nyh issledovanij: Materialy mezhregional'noj nauchno-prakticheskoy konferencii (Great Ustyug. Problems of regional research: Materials of an interregional scientific-practical conference)*. Velikij Ustjug, 2018. Pp. 75–80 (in Russian).

ХРОНИКА

А.В. Меньшов, Е.В. Рикота

Рабочая хроника Межобластного научно-реставрационного художественного управления. Летний сезон 2019 года

Продолжая начатую в первом выпуске «Вестника» рубрику хроники реставрации, следует еще раз подчеркнуть тесную связь между сектором Древнерусского искусства Государственного института искусствознания и реставрационными мастерскими МНРХУ и поблагодарить весь коллектив сектора, и особенно Л.И. Лифшица и А.Л. Баталова, за постоянную и неоценимую помощь в нашей работе. Любой реставрационный процесс сопряжен с научными изысканиями и аналитической работой, требующей внимания и участия специалистов. Настоящая рубрика призвана не только знакомить научную общественность с результатами нашей работы, но и привлекать к ней внимание с целью обсуждения актуальных научных и практических проблем.

Реставрация ансамбля Новодевичьего монастыря, где постановлением Правительства РФ МНРХУ отведена роль единственного поставщика реставрационных услуг, занимает большую часть всех ресурсов организации. Одновременное ведение работ почти на всех объектах обители требует высокого уровня организации и руководства процессами.

По плану идут работы по раскрытию, консервации и реставрации стенописи в четверике Смоленского собора. За летний сезон 2019 г. бригадой им. В.Д. Сарабьянова под руководством художника-реставратора высшей категории Е.И. Серегиной и руководителя проекта реставрации живописи художника-реставратора первой категории Д.М. Черемисина древняя живопись была раскрыта на южной, западной и северной стенах четверика, на всей поверхности северных столбов, центральном и северо-восточном сводах, также были раскрыты два барабана — северо-западный и центральный. Таким образом, к окончанию сезона 2019 г. авторская живопись четверика Смоленского собора раскрыта почти полностью.

Ключевым вопросом, требующим принятия наиболее ответственного решения, является выбор принципов тонирования. Состояние раскрытой живописи можно оценивать как хорошее, но тем не менее зачастую мы видим фресковые слои с утраченными завершающими моделировками, позволяющие

оценить лишь общее колористическое решение композиций и их рисунок. Длительная реставрационная история памятника также наложила свой отпечаток на сохранность живописи. Метод добавления гипса как связующего в штукатурный слой, применяющийся в начале XX в., не выдержал проверки временем. Такие вставки в большинстве случаев сильно деструктированы и требуют удаления. Поэтому раскрыта живописная поверхность стены выглядит крайне неоднородно — сохранные фрагменты соседствуют с разного размера и формы реставрационными штукатурными вставками. Если бы речь шла о памятнике музеефицированном, то можно было бы рассматривать варианты экспозиционной концепции, допускающей минимальное количество тонировок только на штукатурных вставках. В случае с памятником, являющимся объектом монастырской жизни и имеющим помимо исторического и художественного значения функцию богослужебную, приходится находить щадящие варианты применения тонировок, в том числе и на участках авторской штукатурки.

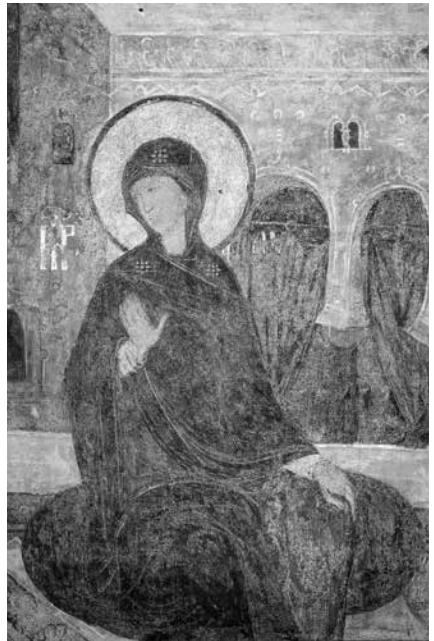
Сохраненный слой авторской живописи представляет собой очень выразительную живописную поверхность. Широкие, энергичные, разнонаправленные движения руки художника образуют неравномерно окрашенную поверхность с ярко выраженными следами кисти. Чтобы «собрать» живописную структуру росписи, придать ей зрительную цельность, художники-реставраторы пробуют различные техники нанесения тонировок — от традиционной «пунтели» (которая в данном случае, очевидно, стилистически не подходит), до различных имитаций разнонаправленных движений кисти автора, но с нанесением цвета на полтона светлее. Все работы по тонированию ведутся обратимыми акварельными красками на натуральных пигментах [ил. 1–3].

Параллельно в Смоленском соборе идут реставрационные работы на тябловом иконостасе — полностью отреставрирована живопись на двух верхних балках. Одновременно с этим бригадой под руководством художника-реставратора первой категории С.В. Павицкого ведется кропотливый процесс реставрации основного иконостаса собора, включающий полный цикл мероприятий: удаление загрязнений, укрепление и восполнение элементов резьбы, восполнение утрат грунта, укрепление и тонирование позолоты. Тонировки делаются твереным золотом, которое наносится методом, схожим с тонированием акварелью, но усложненным процессом последующей полировки поверхности агатовым зубком. После этого вся отреставрированная, затонированная и отполированная поверхность иконостаса покрывается художественным лаком. За летний сезон освоен объем верхнего пророческого ряда иконостаса, общая площадь работ составляет около 100 м² в развертке [ил. 4].

Эта же бригада продолжает работы на задней стенке иконостаса. За летний сезон 2019 г. закончен весь комплекс реставрационных мероприятий на масляной живописи, покрывающей деревянные панели в диаконнике и в жертвеннике: проведено противоаварийное укрепление живописи, раскрыт и укреплен отошедший от основы и имевший вздутия и кракелюры красочный слой, многочисленные участки живописи были реконструированы из осыпавшихся и возвращенных на первоначальные места фрагментов [ил. 5–7].



1



2



3

ил.1 Укрепление штукатурного основания методом инъектирования. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Фото К.Ю.Муравьева (АО «МНРХУ»)

fig.1 Stabilization of the plaster base by injection
Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent
Photo by K.Yu. Muravyov (JSC "MNRHU")

ил.2 Фрагмент композиции «Благовещение» на южной стене Смоленского собора. Конец XVI в. После выполнения тонировок. Фото О.М.Кечиной (АО «МНРХУ»)

fig.2 A fragment of the composition “Annunciation” on the southern wall of Smolensky Cathedral, the end of the 16th century. After toning and colour modifications. Photo by O.M. Kechina (JSC "MNRHU")

ил.3 Фрагмент композиции «Осада Константино-поля» на южной стене Смоленского собора Конец XVI в. После выполнения тонировок Фото О.В.Кечиной (АО «МНРХУ»)

fig.3 A fragment of the composition “The Siege of Constantinople” on the southern wall of Smolensky Cathedral, the end of the 16th century. After toning and colour modifications. Photo by O.M. Kechina (JSC "MNRHU")

На территории Новодевичьего монастыря в этом сезоне начались работы по реставрации монументальной живописи в интерьерах колокольни, где первые исследовательские работы были проведены в 2017 г. бригадой под руководством художника-реставратора высшей категории М.Г. Чистякова. Обследования показали наличие фрагментов фоновых покрасок стен и обрамлений оконных проемов, предположительно датируемых концом XVII в. На основании исследований 2017 г. в 2019 г. были разработаны методические рекомендации по реставрации памятника. Сам процесс согласования методики оказался длительным за счет новых требований Министерства культуры к выдаче разрешения на работу, поэтому сезон оказался очень коротким и, по сути, продолжающим исследования памятника.

Помимо фрагментов древней монументальной живописи в небольшой каморе площадью $1,5 \times 3 \text{ м}^2$ на втором ярусе колокольни были обнаружены масляные росписи первой трети XX в., принадлежащие кисти художника Романа Матвеевича Семашкевича (1.10.1900, с. Лебедево Молодечненского уезда Виленской губернии – 22.12.1937, Москва), который жил на колокольне в 1930-е гг. Там же находилась и мастерская Владимира Татлина, где он разрабатывал и откуда собирался запускать летательный аппарат «Летатлин». Живопись Семашкевича находилась в остроаварийном состоянии, с сильным шелушением красочного слоя, сопровождаемым многочисленными осыпями. На живописной поверхности были зафиксированы многочисленные следы проявлений вандализма, такие как надписи, рисунки, царапины. Пять не связанных единым сюжетом композиций занимают все стены каморы. Они были написаны предположительно в 1934 г., что подтверждает надпись на одной из стен, сделанная в виде таблички черной масляной краской поверх известковой покраски «Здесь жил и работал над тайнами реальности Р. Семашкевич 09.07.1934».

Рабочей группой по оперативному научно-методическому контролю реставрации ансамбля Новодевичьего монастыря было принято решение об отслоении масляной живописи Р. Семашкевича и перенесении ее на движимую основу с последующей передачей памятника в фонды Государственного исторического музея. При разработке данной методики за основу был взят способ отслоения масляной живописи, разработанный и успешно примененный бригадой В.Д. Сарабьянова в Спасской церкви Евфросиньевского монастыря в Полоцке. Значительная часть этой работы к настоящему моменту выполнена.

Также в этом году была разработана методика консервации и реставрации монументальной живописи в палатах царевны Марии Алексеевны (Мариинских палатах), где в большом объеме сохранилась орнаментальная декорация стен, предположительно, конца XVII – первой четверти XVIII в. Стены анфилады третьего этажа, состоящей из четырех достаточно больших пространств с окнами по двум сторонам, покрыты орнаментальным рисунком, выполненным черным пигментом растительного происхождения, кистью в тональной растяжке. Грунт на всей поверхности стен очень тонкий, представляет собой известковую побелку или очень тонкую известковую обмазку, нанесенную

непосредственно на кирпичную кладку стены. Авторский красочный слой ослаблен и разрыхлен, наблюдаются многочисленные шелушения. Вся живописная поверхность загрязнена, в верхних регистрах копоть перекрывает орнаментальный рисунок, очень близко повторяя его колорит.

Орнамент геометрический, плоскостный, раппорты повторяются с некоторыми отклонениями по форме и цвету, что связано с художественной концепцией декорирования, предполагающей работу художников «с кисти», без использования трафарета. В основе мотива могла лежать фактура мятой ткани, изгибы и складки которой формируют орнамент. Условные розетки имеют явно выделенный центр, из которого в стороны расходятся волнообразные линии. Декорация написана в один цвет с различным количеством добавления воды и извести, что дало богатую гамму оттенков в градации от черного до почти белого. Использованный пигмент обладает холодным оттенком, с добавлением извести стремящийся к голубому цвету, что делает живопись при столь ограниченном количестве художественных средств, богатой по тональной гамме. Подобный стенной декор того же времени встречается в Келейном корпусе в Александровской слободе.

Сложность реставрации стенописи Мариинских палат заключается, с одной стороны, — в способе укрепления живописи, имеющей очень тонкий слой грунта и практически «невесомый» рисунок, а с другой — в неравномерной степени сохранности. Чтобы понять проблему, достаточно представить всю поверхность стен четырех комнат, от пола до потолка покрытых единообразным орнаментом. Сохранившийся слой штукатурного основания на всех поверхностях разный — от полусантиметра до полного отсутствия, когда орнаментальный рисунок идет непосредственно по кирпичной кладке. Сохранность орнаментальной декорации также неравномерна — в некоторых местах встречаются участки с высокой степенью сохранности и равномерным заполнением красочного слоя внутри рисунка, где-то видна лишь контурная линия, где-то рисунок читается с большим трудом. Все это ставит ряд вопросов экспозиционного и эстетического характера — нужно ли восстанавливать утраченные фрагменты, восполнить и реконструировать орнаментальную канву декорации? Имеет ли смысл приводить штукатурное основание к единой плотности и толщине, особенно если вспомнить, что часть рисунка идет прямо по поверхности кирпичной кладки? Разработанная нами методика предлагает наиболее щадящий подход, требующий бережного и индивидуального отношения к каждому фрагменту росписи. Орнаменты должны восполняться лишь на тех участках, где возможно точно проследить движение контурной линии и тонироваться в пределах утрат в той степени тона, которая характерна рассматриваемому фрагменту. Это даст возможность, с одной стороны, добиться некоторой цельности поверхности, а с другой — сохранить авторскую живопись, вариативность ее плотности, что позволит живописной поверхности стен оставаться выбирающей и не уходящей в монотонность повторяющихся идентичных орнаментальных раппортов. Из-за сложностей с получением разрешения работы в Мариинских палатах были только начаты бригадой под



ил.4 Укрепление позолоты на иконостасе. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Фото К.Ю.Муравьева (АО «МНРХУ»)

fig.4 Stabilization of gilding on the iconostasis. Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. Photo by K.Yu.Muravyov (JSC "MNRHU")

руководством художника-реставратора высшей категории В.В. Марковина, и основную их часть придется перенести на следующий год.

Большая часть деятельности МНРХУ, осуществляющей сейчас в рамках реставрации и восстановления ансамбля Новодевичьего монастыря, связана с воссозданием утраченных памятников и памятников, оставшихся в собрании Государственного исторического музея — в первую очередь речь идет о монастырских иконостасах и иконах. Сохранившихся исторических иконостасов с иконами в монастыре сейчас всего три — это главный иконостас Смоленского собора, иконостас надвратной церкви Преображения Господня и иконостас церкви Сожжения Св. Духа на апостолов, расположенной на втором этаже Трапезной над Успенской церковью, — иконы и иконостасы всех трех перечисленных храмов сейчас проходят реставрацию в МНРХУ.

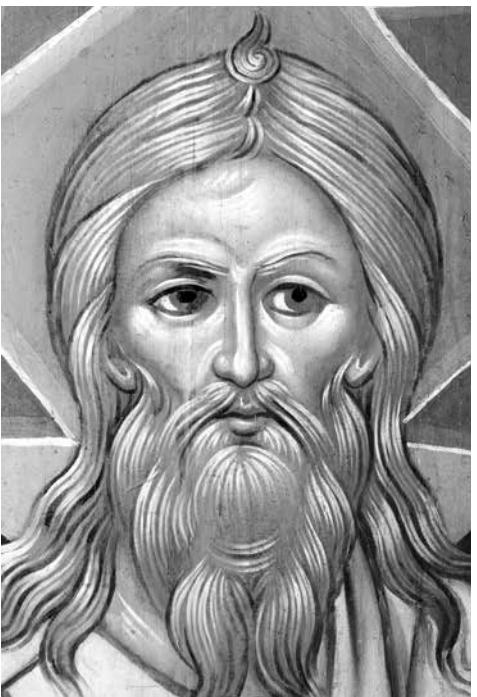
Для реставрации икон из иконостаса Смоленского собора была разработана и согласована методика, предполагающая полное раскрытие живописи XVI в. от всех слоев записей и поновлений. Несколько икон уже полностью раскрыты. Живопись находится в хорошей сохранности и может экспонироваться с минимальными реставрационными тонировками.



5



6



7

ил.5–7 Фрагмент композиции «Распятие» на тыльной стороне иконостаса в диаконнике. Начало ХХ в. Масляная живопись на дереве. До реставрации (5), в процессе реставрационных работ (6), по их завершении (7). Фото Н.В. Прийменко-Эйсымонта (АО «МНРХУ»)

fig.5–7 A fragment of the composition “Crucifixion” on the back of the iconostasis in the diaconicon. Early 20th century. Oil painting on wood. Before restoration (5), in the process of restoration (6), after restoration (7). Photo by N.V. Priymenko-Eisymont (JSC “MNRHU”)

По иконостасу Преображенской церкви бригадой под руководством художника-реставратора первой категории С.М. Совы были проведены первоначальные исследовательские работы, показавшие необходимость дополнительных исследований. Микологические исследования деревянной опорной балки (лаги) иконостаса выявили заражение дерева домовым грибом (*Serpula lacrymans*), плесневым грибом (*Penicillium*) и сильные разрушения древесины, образованные в результате жизнедеятельности жука-точильщика. Наиболее серьезные опасения вызывает заражение примыкающей к конструкции иконостаса лаги домовым грибом — в свете полученных результатов необходимо провести полное обследование иконостаса на наличие домового гриба, способного в короткие сроки разрушить деревянную основу. В связи с этим было подано заявление на проведение дополнительных исследований иконостаса Преображенской церкви.

Что касается реставрации самих икон из иконостаса церкви Преображения Господня, то на основании пробных и исследовательских работ была разработана методика реставрации и по ней уже ведутся работы.

Работы по реставрации иконостаса церкви Сочествия Святого Духа на апостолов также в процессе. Согласованы методики и на реставрацию иконостаса, и на реставрацию икон. По иконам завершены химические исследования и осуществлен ряд пробных реставрационных мероприятий.

Не менее интересна исследовательская деятельность, направленная на разработку иконографических программ и восполнение как полностью утраченных, так и частично утраченных иконостасов. Сейчас в работе находятся иконостасы первого и второго яруса колокольни, иконостас надвратной Покровской церкви, на начало 2020 г. запланирована разработка иконостаса церкви во имя Св. Амвросия Медиоланского.

Церковь Св. апостола Иоанна Богослова на втором ярусе колокольни была разрушена во время войны 1812 г. и после этого не восстанавливалась. Архивных данных об иконостасе и о составе его икон на данный момент не обнаружено. Это, с одной стороны, усложняет задачу формирования иконостаса, а с другой — упрощает. Появляется некоторая свобода выбора, ограниченная лишь общим стилистическим направлением в рамках традиции столичной живописи последней трети XVII в., круга мастеров Оружейной палаты. Сложность разработки этого иконостаса определена его архитектурой — высоким и узким пространством колокольни. Проект иконостаса позволил разместить в местном ряду лишь две иконы по сторонам от Царских врат, — естественно, выбор пал на образы Христа и Богоматери. В связи с этим возник вопрос относительно расположения храмовой иконы с образом Иоанна Богослова. Было рассмотрено несколько вариантов, но решение пришло в результате изучения и анализа состава иконостасов этого времени — решение, на наш взгляд, красивое и интересное с точки зрения богословской программы. В качестве образца был выбран иконостас Архангельского собора Московского Кремля (1679–1681 гг.), подходящий по всем стилистическим параметрам. Но в первую очередь прекрасно вписались в программу иконостаса церкви во имя Св. апостола Иоанна Богослова две



ил.8 Икона «Богоматерь Смоленская» из иконостаса Софийского придела Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Оружейная палата, 1685. Государственный исторический музей
Фото Н.В. Прийменко-Эйсымонта (АО «МНРХУ»)

fig.8 The icon “Our Lady of Smolensk” from the iconostasis of the Sophia chapel of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent. The Armory, 1685. State Historical Museum
Photo by N.V. Priymenko-Eisymont (JSC “MNRHU”)

ил.9 Копия иконы «Богоматерь Смоленская» из иконостаса Софийского придела Смоленского собора Новодевичьего монастыря. МНРХУ, 2019. Фото Н.В. Прийменко-Эйсымонта (АО «МНРХУ»)

fig.9 A copy of the icon “Our Lady of Smolensk” from the iconostasis of the Sophia chapel of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent. MNRHU, 2019. Photo by N.V. Priymenko-Eisymont (JSC “MNRHU”)

главные иконы местного ряда иконостаса Архангельского собора — образы Богоматери «Благодатное Небо» и Иисуса Христа Вседержителя «Слово Божие», иконография которых основана на тексте «Откровения» Иоанна Богослова. На последнем этапе обсуждения состава местного ряда было принято решение расположить икону с образом Иоанна Богослова в киоте рядом с иконостасом на южном простенке.

Очевидная сложность разработки как полностью утраченного иконостаса, так и восполнения его элементов заключена в многосоставности конструкции,

предполагающей целую галерею образов. Если исторический иконостас, зачастую формирующийся на протяжении столетий, допускает элементы эклектики, то при создании новых или восполнении частично утраченных икон предполагается необходимость поддержания единого стиля для существующих и воссоздаваемых икон.

К частично сохранным относится иконостас надвратной Покровской церкви, откуда сохранилось пять икон, две из которых являются подписными — «Введение во храм» Кирилла Уланова (1689–1690 гг.) и «Покров Богородицы» Василия Пахомова, расположенные в местном ряду. Состав иконостаса известен из описи Московского Новодевичичьего монастыря 1860 г., но в ней очевидны некоторые допущенные неточности, связанные, возможно, с фиксацией состава иконостаса, претерпевшего перестановку и изменения состава икон. Так, помимо неправильной последовательности икон праздничного ряда, мы видим удвоение образа Троицы — в сени и в праздничном ряду, а также две иконы «Рождество Христово» — одна находится в местном ряду, вторая, соответственно, должна, согласно описи, располагаться в праздничном. На данном этапе подбора материала возникают сложности с нахождением аналогов для праздничного ряда, архитектура иконных окон которых предполагает иконы со сложной горизонтально вытянутой композицией.

Сохранившиеся почти в полном объеме иконы из иконостаса первого яруса колокольни, имеющей посвящение прп. Варлааму и Иоасафу, царевичу индийскому, принадлежат кисти Карпа Золотарева и останутся в фондах Государственного исторического музея. Для возрождающейся обители Новодевичичьего монастыря будут написаны копии. Сложность этой работы очевидна — написать копии с икон Карпа Золотарева 1690-х гг. — задача художественная, требующая понимания техники мастера и его творческого метода. Живопись, обладающая всеми чертами барочного европейского искусства в соединении с индивидуализмом и характером узнаваемого авторского подчерка, вряд ли может подлежать удачному копированию. Главной задачей для воссоздания икон из иконостаса Иоасафовой церкви будет достаточно точное воспроизведение всех деталей иконографии авторской живописи, но с уходом от попыток подражания манере автора, приводящим к пародийности, свойственной копийным произведениям.

Иконы для Прохоровского и Софийского приделов Смоленского собора, о которых мы упоминали в первом выпуске «Вестника», уже написаны и сданы. Они также писались с оригиналов, хранящихся в собрании Государственного исторического музея [ил.8,9].

Говоря о выездных работах МНРХУ, необходимо отметить, что реставрационный сезон в последние годы сдвинулся в сторону осени и зимы, что вряд ли возможно назвать положительной тенденцией. Это связано прежде всего с введением тендерной системы и длительным сроком оформления разрешений на проведение работ. Открытый весной конкурс зачастую позволит начать

работы не ранее августа-сентября, что является катастрофичным для длительных реставрационных циклов в неотапливаемых памятниках.

Подобная ситуация сложилась с нашим главным проблемным объектом — церковью Успения Пресвятой Богородицы в Мелетове. Весной 2019 г. был разыгран конкурс на осуществление работ по архитектурной реставрации. Тендер выиграла санкт-петербургская организация «Анфилада», конкурс же на реставрацию монументальной живописи даже не был объявлен. Очевидно, что начать работы по архитектуре без участия художников-реставраторов НМС не позволил, и бригада им. В.Д. Сарабьянова под руководством Е.И. Серегиной во главе с художником-реставратором высшей категории Т.Н. Золотинской экстренно выехала во Псков для осуществления контроля и оперативного реагирования на возможные аварийные ситуации, которые, с учетом известного состояния памятника, непременно бы возникли.

Художники-реставраторы с 4 сентября по первые числа октября провели противоаварийные работы в притворе храма для того, чтобы обеспечить безопасное проведение архитектурных работ, направленных на сохранение целостности притвора XVI в. Для этой цели ими были проведены противоаварийные работы на своде и стенах притвора. В ходе работ выяснилось, что штукатурное основание свода относится к более позднему периоду, предположительно к XVIII в., но тем не менее под ним просматриваются фрагменты авторской штукатурки и авторского строительного раствора. На северной и южной стенах XV в. сохранились значительные фрагменты авторского слоя. На восточной стене расположен перспективный портал с ктиторской надписью, где реставраторы укрепили штукатурку и авторскую живопись с последующей профилактической заклейкой. Основной задачей на конец сезона является консервация памятника на зиму. Принято решение о выезде рабочей группы НМС для приемки за консервированного объекта и, что не менее важно, — для планирования всех консервационно-реставрационных мероприятий на будущий год.

В Мирожском и Снетогорском монастырях в летнем сезоне 2019 г. реставрационные работы не велись. Такие перерывы являются болезненными для памятников, ведь присутствие реставраторов на объекте позволяет следить не только за тем участком живописи, разрешение на работы с которым выдавалось, но и иметь возможность отслеживать ситуацию по ансамблю в целом, предупреждая появление аварийных ситуаций. В обоих псковских монастырях остаются нерешенными первоочередные проблемы, связанные с проектированием и осуществлением работ по вертикальной планировке территорий. В Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря давно запланирована реставрация скуфьи и барабана, после завершения которой возможно будет демонтировать леса, находящиеся многие годы в центре памятника. В барабане требуется замена окон, без которой невозможно начать работы по укреплению и раскрытию авторского орнамента. Нижние регистры живописи четверика нуждаются в раскрытии и выявлении границ авторской живописи, находящейся частично под записью.

Ситуация в Полоцке — наиболее критическая: невозможность достигнуть соглашения о раскрытии и консервации фрагментов живописи в нижних регистрах ансамбля, о которых мы писали в предыдущем обзоре, ставит под угрозу дальнейшее участие МНРХУ в реставрационном процессе Спасской церкви Евфросиниевского монастыря. Тем не менее этот сезон бригада отработала, выполнив все взятые на себя обязательства по реставрации внутристенной лестницы, хор и кельи преподобной Евфросинии Полоцкой. В келье и на хорах по границам примыкания пола к стенам были раскрыты фрагменты орнаментального пола. На северной стене пространства хор были раскрыты фрагменты живописи, иллюстрирующие, как установила Д.А. Скобцова, «Житие Феоктисты».

Интересный с точки зрения будущей экспозиционной концепции реставрационный проект осуществляется сейчас бригадой под руководством художника-реставратора В.Ф. Косушкина в Казани в рамках строительства храма Казанской иконы Божией Матери, взорванного в 1932 г. Во время археологических исследований 2016 г. были выявлены фундаменты и руины его стен с фрагментами монументальной живописной декорации 1910–1913 гг., сохранившиеся почти по всему периметру нижнего храма на высоте от полутора до двух метров. Так называемый Пещерный храм, куда входит храм во имя Рождества Пресвятой Богородицы и часовня на месте явления Казанской чудотворной иконы Божией Матери, освященная в честь 300-летия Дома Романовых, был расписан по проекту А.В. Щусева. Разработанная нами методика реставрации живописи и штукатурного основания предполагает археологический подход к реставрации памятника с четким выявлением границ утрат и акцентировкой различия между сохранившимися руинами и вновь возведенными стенами и сводами Пещерного храма. Реставрационные работы ведутся под личным патронажем владыки Феофана, митрополита Казанского и Татарстанского, и государственного советника Республики Татарстан М.Ш. Шаймиева.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Меньшов Алексей Владимирович — генеральный директор, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва. menshov@mnrhu.ru
Рикота Екатерина Владимировна — искусствовед, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва. rikota@mnrhu.ru

AUTHORS

Menshov, Alexey Vladimirovich — general director, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow. menshov@mnrhu.ru
Rikota, Ekaterina Vladimirovna — art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Ar, Moscow. rikota@mnrhu.ru

Краткая заметка о поездке в Тирский монастырь близ Цхинвала

В первой половине сентября 2019 г. для участия в совещании по вопросам, связанным с проведением консервационно-реставрационных работ на ряде наиболее значимых объектов культурного наследия Северной Осетии (Алании) в Республику выезжала группа экспертов, занимающихся вопросами сохранения и реставрации памятников средневекового зодчества, живописи и монументальной пластики. Костяк группы составили ведущие сотрудники Государственного института реставрации, Государственного института искусствознания и МНРХУ. Помимо осмотра объектов, включенных в программу поездки, благодаря любезному приглашению представителей Министерства культуры соседней республики – Южной Осетии – и содействию принимающей стороны, участники совещания получили возможность ознакомиться с несколькими памятниками, расположенными в городе Цхинвал и его окрестностях. Памятники эти, известные по упоминаниям в научной литературе, тем не менее остаются неизученными и не оцененными по достоинству.

Здесь особенно должен быть выделен храм упраздненного Тирского монастыря, находящегося примерно в 10 км к северу от Цхинвала [ил. 1]. Скульптурные сведения о нем и краткое описание сохранившихся сооружений мы находим в книге Р. Меписашвили и Р. Цинцадзе «Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии Шида-Картли», изданной в Тбилиси в 1975 г. [Меписашвили, Цинцадзе, 1975. С. 127–131]. Не указывая источников приводимых сведений, авторы пишут о том, что монастырь был основан в последней четверти XIII века. С этим же временем они связывают сооружение небольшого однонефного храма и создание украшающей его росписи. Стоящую рядом с храмом колокольню авторы датируют рубежом XIV–XV вв. [ил. 2] Надписи разного времени, сохранившиеся на фасадах зданий, выполненные письмом асомтаврули и мхедрули, содержат имена ктиторов монастыря и сообщают о времени строительства приделов, примыкающих к зданию церкви с юга и севера.

Монастырь находится в неглубоком ущелье на узком уступе горы, укрепленном опорной стеной и отделенном от расстилающейся внизу обширной долины невысокой каменной стеной. Между ней и южной стеной храма расположена довольно узкая площадка. С юга к храму примыкает придел, пристроенный в конце XIV в., а с севера придел Св. Николая, возведенный, согласно находящейся на его северном фасаде надписи, в 1682 г. тщанием епископа Руисского Филиппа. Помимо названных сооружений на территории монастыря сохранились руины келий, вырубленных в скале, и входных ворот.

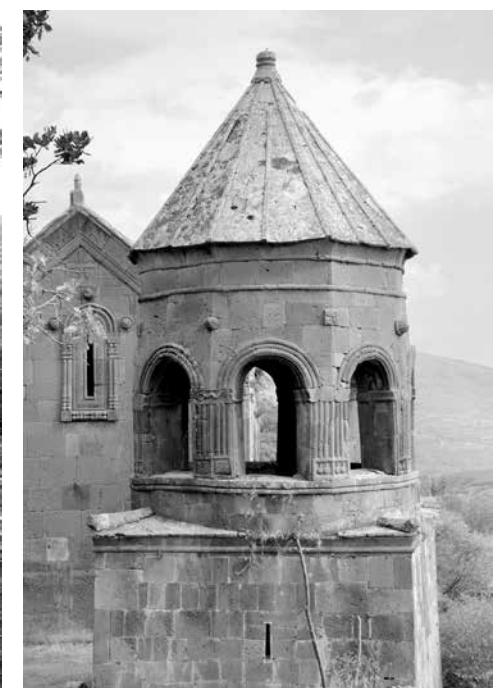


ил. 1 Тирский монастырь близ Цхинвала. Общий вид

fig.1 Tira Monastery. General view

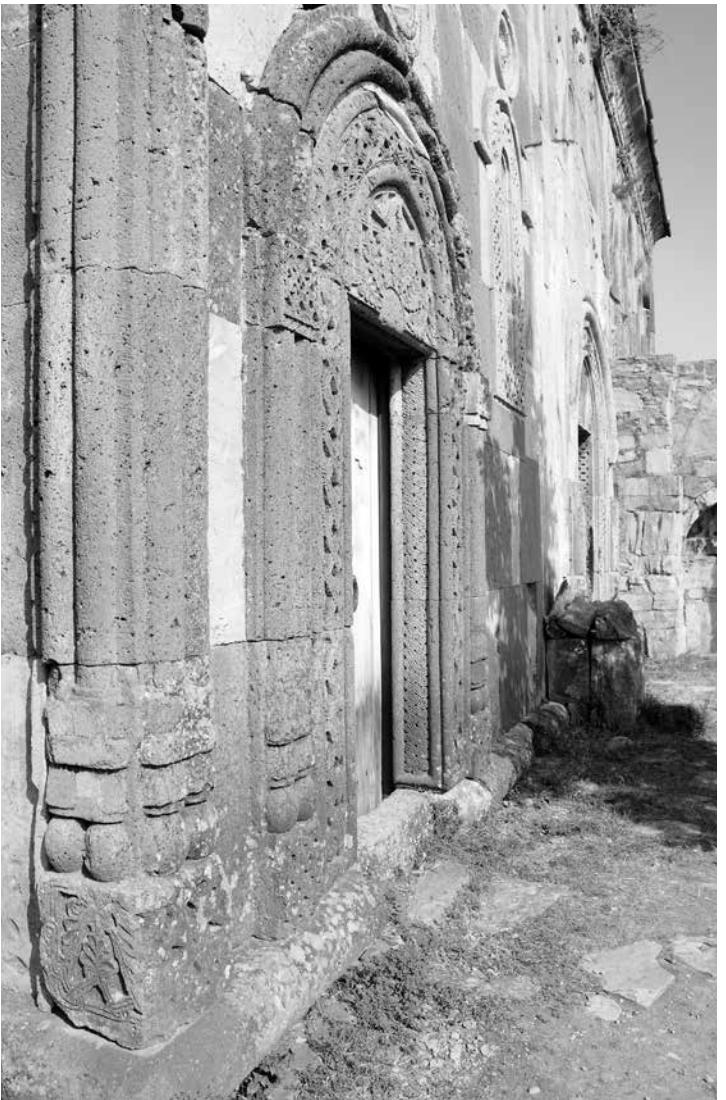
ил. 2 Звонница Тирского монастыря. XIV в.

fig.2 Belfry. 14th century



Судя по надписям на фасадах и надгробных плитах, богатому резному убранству фасадов храма и звонницы, по сохранившимся в алтаре фрагментам росписи, отличающейся высокими художественными достоинствами, ктиторами монастыря на всем протяжении его истории были представители аристократических фамилий, владевших окрестными землями. На одной из плит, находящейся в интерьере храма, сохранилась надпись, сделанная от имени царя Картли Георгия, в чьи вотчинные владения входили и земли монастыря. Она сообщает о смерти и погребении здесь в конце 1689 г. Ростома, сына его брата Вахтанга VI, проживавшего некоторое время в монастыре.

Если в типологическом и стилистическом отношении объемно-плановое решение храма и характерные приметы украшающей его орнаментальной резьбы имеют достаточно многочисленные аналогии в архитектуре и монументальной каменной пластике Закавказья [ил. 3, 4], то его роспись должна быть причислена к явлениям уникальным. Осыпи штукатурки и копоть, затянувшая все поверхности стен, не позволяют сейчас, в отсутствие лесов, оценить ее первоначальные масштабы и тем более состав и своеобразие манеры письма работавших здесь мастеров [ил. 5]. Наиболее полное представление о стиле живописи и лишь о некоторых ее иконографических особенностях позволяют судить фрески,



3

ил.3 Храм Рождества Богоматери. Последняя четверть XIII в. Южный фасад
fig.3 Nativity of Our Lady church. Last quarter of 13th century. South elevation

ил.4 Храм Рождества Богоматери. Конек кровли
fig.4 Nativity of Our Lady church. Roof ridge

ил.5 Храм Рождества Богоматери. Интерьер
fig.5 Nativity of Our Lady church. Interior

ил.6 Богоматерь на троне. Роспись конхи алтаря храма Рождества Богоматери. 1280–1290-е. Деталь
fig.6 The Virgin Enthroned. Fresco of the altar apse in the Nativity of Our Lady church
1280–1290s. Details

ил.7 Архангел Гавриил. Роспись конхи алтаря. Деталь
fig.7 Archangel Gabriel. Fresco of the altar apse. Detail

ил.8 Храм Рождества Богоматери. Алтарная преграда
fig.9 Nativity of Our Lady church. Tempon



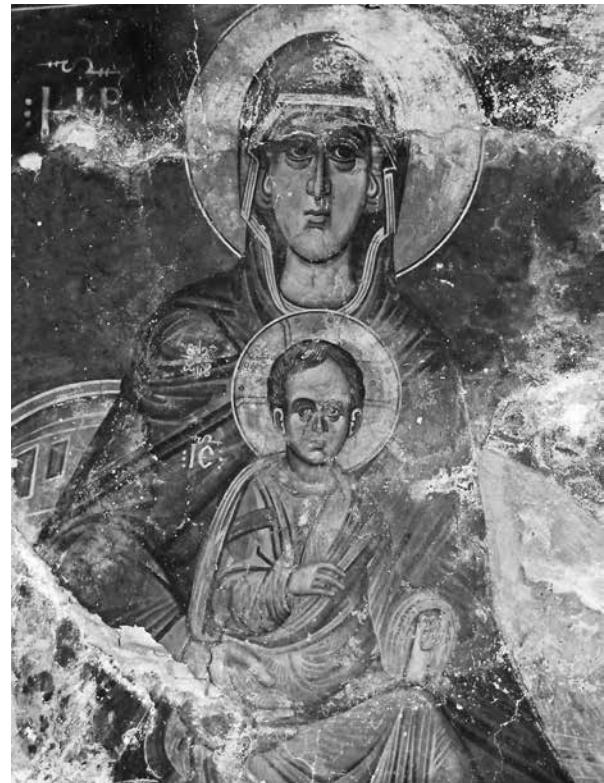
4



5



7



6



8

находящиеся в конхе алтарной апсиды, на склонах предалтарной арки и в своде вимы. В конхе располагается монументальное изображение тронной Богоматери, держащей на коленях благословляющего младенца Христа, и стоящих по сторонам трона архангелов Михаила и Гавриила. На склонах предалтарной арки представлены фигуры царей-пророков Давида и Соломона, а между ними, в шельге арки, оплечный образ Христа Эммануила. В скрывающемся за аркой узком своде вимы, недоступном взору людей, находящихся в наосе, были расположены изображения еще нескольких пророков. Уцелели фигуры двух старцев и юного пророка Даниила в красной шапочке.

Вокруг Богоматери в распалубках арок, расположенных по сторонам конхи апсиды, различимы необычные изображения летящих ангелов, представленных в профиль, с головными уборами в виде наметок и молитвенно простертыми руками.

В стилистическом отношении изображения Богоматери, первосвященников и пророков представляют прекрасный образец живописи раннего палеологовского времени, чуть архаизирующей, сохраняющей некоторые черты, видимо, соответствующие вкусам заказчиков: статуарность, суровую серьезность и внутреннее напряжение, создающие ощущение существования некоторой дистанции между образами росписи и миром^[ил. 6,7]. Очень определенная моделировка пластической формы, основанная на сильных контрастах света и тени, глубокие складки, прорезающие полотнища одежд, несколько затрудненные пространственные повороты массивных фигур, плотно заполняющих передний план композиции, свидетельствующие о стремлении мастеров отойти от традиции «барельефной» трактовки объема и достигнуть полноценной скульптурной трехмерности, четко очерченные крупные черты лиц, скрупулезные, сдержанные жесты — все это черты, свойственные памятникам византийской живописи последних двух десятилетий XIII века. К их числу относятся росписи церкви Св. Ахилия в Арилье 1296 г. в Сербии [Petković, 1965], созданные в конце этого столетия иконы святых Дмитрия и Георгия в монастыре Ватопед на Афоне [Цигаридас, Ловерду-Цигаридас, 2016. №13, 14. С. 87–92], и мозаичный образ тронной Богоматери из монастыря Сан Грегорио в Мессине (Мессина, Национальный музей) [Лазарев, 1986. Ил. 455] и мозаичный же образ Богоматери Одигитрии в Национальном музее Палермо¹.

Вместе с тем фрескам Тирского монастыря свойственны особенности, говорящие о том, что их создатели были носителями традиции, связанной с конкретным художественным центром. Они дают о себе знать в характерной красочной гамме, в которой яркие охры сочетаются с коричнево-пурпурными, серо-голубыми и глухими зелеными цветами. Но наиболее отчетливо они проявляются в личном письме, которое ведется по темным серовато-оливковым санкирным прокладкам красноватого тона охрами и слегка подцвечеными белилами. Сравнение фресок Тирского монастыря с росписями собора Софии

в Трапезунде, созданными в 1260-х гг. [Talbot Rice, 1968], позволяет предположить, что истоки этой традиции могли находиться именно здесь.

Заслуживает внимания и устройство сохранившейся древней резной каменной преграды с вырезанными в ней нишами для постановки икон местного ряда^[ил. 8].

Сегодня Тирский монастырь, редко посещаемый одинокими богомольцами, постепенно разрушается, стены и алтарная преграда продолжают покрываться пылью и копотью, фрески осыпаются. У правительства Южной Осетии явно не хватает специалистов высокой квалификации и средств для проведения даже первоочередных противоаварийных работ. Необходимы общие усилия международного научного сообщества для привлечения внимания к этому замечательному памятнику и его спасения.

ЛИТЕРАТУРА

- Лазарев В.Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 550 с.
Меписашвили Р., Цинцадзе Р. Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии. Тбилиси: Мецниереба, 1975. 198 с.
Фирсов А. Историческое описание Холмогорского Успенского женского монастыря. М.: Типография Русского товарищества, 1911. 40 с.
Цигаридас Е.Н., Ловерду-Цигаридас К. Священная великая обитель Ватопед. Византийские иконы и оклады. М.: издатель Верхов С.И., 2016. 440 с.
Petković S. Arilje. Beograd: Izdavacki Zavod, 1965.
Talbot Rice D. The church of Haghia Sophia at Trebizond. Edinburgh University P. for the Russell Trust, 1968. 275 p.

REFERENCES

- Lazarev V.N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 550 p. (in Russian).
Mepisashvili R., Tsintsadze R. *Arkhitektura nagornoi chasti istoricheskoi provintsiy Gruzii (Architecture of the Upland Part of the Historical Province of Georgia)*. Tbilisi, Metsnireba Publ., 1975. 198 p. (in Russian).
Petković S. Arilje. Belgrade, Izdavacki Zavod Publ., 1965.
Rice, David Talbot. *The church of Haghia Sophia at Trebizond*. Edinburgh University P. for the Russell Trust, 1968. 275 p.
Tsigaridas E.N., Loverdu-Tsigarida K. *Sviazhchennaia velikaia obitel' Vatoped. Vizantiiskie ikony i oklady (The Sacred Great Monastery of Vatoped. Byzantine Icons and Metal Covers)*. Moscow, izdatel' Verkhov S.I. Publ., 2016. 440 p. (in Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Лифшиц Лев Исаакович — Государственный институт искусствознания, Москва. l.i.lifshits@gmail.com
Скобцова Дарья Александровна — Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва. d-a-r-y-a@yandex.ru

AUTHORS

- Lifshits, Lev Isaakovich — State Institute for Art Studies, Moscow. l.i.lifshits@gmail.com
Skobtsova, Dar'ia Aleksandrovna — Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow. d-a-r-y-a@yandex.ru

1 В.Н. Лазарев ошибочно датирует эту иконы первой половиной XIII в. [Лазарев, 1986. Ил. 420].

А.В. Гамлицкий

**Русское искусство под знаком «Рыбака».
Выставка «Библия Пискатора — настольная книга
русских иконописцев» (Государственная
Третьяковская галерея 26.06–06.10.2019)**

*Памяти М.Ю. Абрамова, при поддержке
которого осуществлен проект*

Предметом показа на выставке стало внешне локальное и малознакомое широкому зрителю явление — обращение русских мастеров второй половины XVII–XVIII вв. (иконописцев, граверов, ювелиров) к западноевропейским гравюрам, которые они использовали в качестве иконографических образцов.

Само название выставки отразило ее «учено-книжный» характер, представляя вольную цитату из труда И.Э. Грабаря, именно так поэтично охарактеризовавшего Библию Пискатора [Грабарь, 1913. С. 519]. Этот самый известный среди историков отечественного искусства западный образец представляет собой объемистый фолиант — альбом из почти 500 гравюр нидерландских мастеров, созданных во второй половине XVI в., но собранный и напечатанный в Амстердаме уже в XVII столетии (впервые в 1639 г.) талантливым пейзажистом и картографом, предпримчивым издателем Класом Янсзооном Висхером¹. По моде того времени он для своей печатной продукции использовал буквальный перевод своей фамилии на латинский язык — Николаус Иоаннес Пискатор (голл. Visscher — лат. Piscator = рыбак)^[ил. 2]. В традициях той эпохи, увраж (от фр. ouvrage — труд, сочинение)² имеет пространное латинское за-

¹ И.Э. Грабарь именует его на немецкий манер «Фишер», следуя традиции XVII в.: «Фишерова карта» встречается в перечнях русских библиотек. На голландском языке фамилия звучит как «Фиссер». Однако здесь используется традиционная транслитерация, употребляемая в отечественной научной литературе.

² Главная особенность Библии Пискатора, как и любого увражка, — отсутствие полного канонического текста Священного Писания, замененного краткими подписями на латинском языке, выгравированными на одной печатной форме с изображениями.

главие^{3[ил. 1]}, но в историю русского искусства вошел под кратким названием, введенным еще Д.А. Ровинским в 1870 г., когда выдающийся знаток и собиратель гравюры открыл значение Библии Пискатора для творчества первых русских граверов-серебряников [Ровинский, 1870. С. 346].

Жанр экспозиции можно определить, как «выставка-исследование» и «выставка-публикация». Идея данной выставки родилась в ходе подготовки крупного научного проекта — каталога экземпляра Библии Пискатора редкого, второго издания 1643 г., хранящегося в Третьяковской галерее. В ходе этой сложной работы было обнаружено множество новых и интересных фактов об этом издании, его использовании не только в России, но и в странах Западной Европы, которые заставили несколько пересмотреть сложившийся взгляд на Библию Пискатора как коммерческое, художественно посредственное издание.

Таким образом, выставка была призвана подвести здравый, эффектный итог полуторавекового изучения Библии Пискатора и проблемы европейских гравированных образцов в отечественном искусствоведении. В трудах крупнейших ученых конца XIX — начала XXI в. (Н.В. Покровского, И.М. Тарабрина, М.И. Соколова, Е.П. Сачавец-Федрович, М.К. Каргера, Е.О. Овчинниковой, О.А. Белобровой, А.Г. Сакович, И.Л. Бусевой-Давыдовой, В.А. Меняйло, Е.Я. Осташенко, Н.И. Комашко, О.Р. Хромова, А.Л. Павловой и мн. др.) тема получила настолько широкое и разнообразное преломление, что отрицать крупную роль западной печатной графики в развитии русского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, письменности второй половины XVII в., в творчестве мастеров неакадемического направления XVIII–XIX столетий стало совершенно невозможно.

Разные аспекты темы выставки являлись предметом экспозиций как в России, так и за рубежом. Рассматривалась проблема копирования и переработки образца, как важнейшая часть творческой практики европейских художников [Hutter, 1980]. Политическим, торговым, культурным контактам России и Нидерландов посвящены два масштабных выставочных проекта, в Москве и Амстердаме [Дриссен, 1989; Наумова, 2013]. Широчайшую панораму русского искусства XVII столетия показал в этом году Государственный Русский музей [Западалова-Сосновцева, 2018]. Наконец, в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева состоялись две выставки, каждая из которых представляла один западноевропейский увраж, ставший в России (и не только) сборником образцов [Алехина, 2017; Алехина-Гамлицкий, 2019].

Таким образом, с одной стороны, идея выставки назрела, буквально носилась в воздухе. С другой — именно эта ожидаемость составила особую трудность для кураторов выставки, сотрудников Третьяковской галереи Е.Н. Буренковой

³ “Theatrum biblicum hos est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis ae neis expressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in bicem aditum per Nicolam Iohannis Piscatorem”.



ил.1 К.Я. Висхер (мастерская). Титульный лист Библии Пискатора. Первое издание 1639 года
Гравюра резцом. Рейксмузеум, Амстердам
Всеобщее достояние

fig.1 C.J. Visscher (workshop). Title page of the Theatrum Biblicum. First edition, 1639
Engraving. Rijksmuseum, Amsterdam. Public Domain

ил.2 К.Я. Висхер. Знак Рыбака. Фрагмент карты Нидерландов. 1630. Офорт. Рейксмузеум, Амстердам. Всеобщее достояние

fig.2 C.J. Visscher. The "Fisherman logo" Detail of map of the Netherlands. 1630.
Etching. Rijksmuseum, Amsterdam. Public Domain

и Г.В. Сидоренко⁴. Огромный массив научной литературы и памятников отечественного искусства, восходящих к западным гравированным образцам, требовали серьезнейшей систематизации, отбора материала при разработке концепции выставки.

В результате авторам удалось найти разумный баланс в презентации столь специфического материала между занимательностью, информативностью и научной методологией. В основу композиции выставки была положена очевидная идея сопоставления памятника русского искусства и его западного источника-гравюры. Наряду с Библией Пискатора были представлены произведения, восходящие и к другим «настольным книгам» русских иконописцев, обнаруженных в последнее время (Евангелие Наталиса, Библия Мериана, Библия Борхта-Пискатора, Библия Схюта). Связь многих экспонатов с западными протографами выяснилась только в процессе подготовки выставки. Важнейшим открытием стали гравюры европейских мастеров, чье применение в качестве источника русской иконописи было совершенно не известно (например, Тициана).

Принципиально важным, хотя и дискуссионным решением стал отказ от экспонирования всех образцов в подлинных отпечатках. Всего несколько старинных оттисков сопровождали свои русские повторения. В большинстве случаев, западный источник был представлен в виде фотографии на этикетке. Это снизило ощущения от общения с подлинниками, но подчеркнуло научно-исследовательский характер проекта, когда каждый факт обращения к западному образцу подтвержден документально. Ведь далеко не все требуемые гравюры реально было получить в оригиналах. Также появилась возможность полнее представить другие виды искусства, например декоративно-прикладные изделия, которые стали одним из самых ярких открытий выставки.

Еще более важным стало решение опираться на собрание Государственной Третьяковской галереи при отборе экспонатов, что несколько сузило хронологию и географию выставки. Однако предоставило возможность впервые представить зрителю многие замечательные памятники, подкрепив статус выставки, как открытия. Ряд великолепных икон был специально отреставрирован для экспонирования здесь.

Тем не менее для участия в выставке были привлечены предметы (гравюры, книги и декоративно-прикладные изделия) из крупнейших столичных собраний: Музеев Московского Кремля, Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственного исторического музея, Московского государственного объединенного музея-заповедника, Российской государственной библиотеки. Несколько очень интересных икон предоставил Музей русской иконы.

⁴ В работе над выставкой принимали участие многие сотрудники Третьяковской галереи и приглашенные специалисты. Нельзя не назвать Г.П. Чинякову, которой была разработана идея и первая концепция экспозиции, Н.Н. Шередегу, взявшую на себя широчайший спектр организационных и творческих задач, а также Т.Л. Карпову, осуществляющую общее руководство проектом.

Всего в экспозиции представлено 142 памятника, из которых 57 произведений иконописи. Авторы предложили очень логичную структуру экспозиции, где главным путеводителем стало Священное Писание. Экспонаты были сгруппированы по хронологии следования в тексте Библии, что позволило наглядно увидеть, какие именно сюжеты и конкретные образцы предпочитали русские художники.

Первый зал посвящен истории взаимоотношений России и Нидерландов. Экспозиция этого вводного зала показалась особенно удачной. На весьма ограниченном числе произведений (гравюр и иллюстрированных книг) удалось дать очень яркую и увлекательную завязку всей последующей истории, рассказанной на выставке, отобразить самые неожиданные связи двух стран, столь удаленных в географическом и культурном пространстве.

Здесь представлены виды Амстердама того времени, когда Пискатор печатал там свою Библию (ГМИИ), история дипломатических контактов (иллюстрации из книги о посольстве К. ван Кленка к царю Московии в 1675 г., ГМИИ), взгляд иностранцев на далекую, загадочную Россию (знаменитые книги путешественников А. Олеария и К. де Брюйна, ГТГ). Печатную продукцию, как важную статью иностранного экспорта, демонстрируют географическая карта России работы Класа Янсаона Висхера (Николауса Пискатора), посвященная царю Михаилу Федоровичу в 1651 г., и план Москвы (все — ГИМ), выполненный в 1638 г. Маттеусом Мерианом — автором другой популярной в России Лицевой Библии.

Своего рода персонификацией крупной роли голландцев в жизни России XVII в. является Андрей Денисович Виниус (урожденный Андриес Денийсзон) — амстердамский купец, ставший в России промышленником и дипломатом. Его великолепный портрет из собрания ГМИИ выполнен резцом Корнелисом де Висхером (однофамильцем Класа Янсаона) в Голландии, когда Виниус в 1653 г. приобретал оружие для русской армии.

Один из самых интересных разделов экспозиции первого зала — портреты художников и граверов Библии Пискатора. Это «история искусства в лицах», где можно увидеть нидерландских мастеров, произведения которых через много лет после их смерти вдохновляли русских изографов. Например, портрет Мартина де Воса (Эгилиус Саделер по оригиналу Йозефа Хайнца, 1592, ГМИИ) — крупнейшего художника Антверпена конца XVI в., ученика Тинторетто. Его композиции в большом количестве представлены на выставке в интерпретации иконописцев Оружейной Палаты, граверов Леонтия Бунина и Алексея Зубова.

Портрет вольнодумца и гравера Дирка Корнхерта создан в 1592 г. его учеником, знаменитым виртуозом резца Хендриком Голциусом (ГМИИ). Рядом — портрет самого Голциуса работы его пасынка и ученика Яака Матама (1617, РГБ). Два портрета — гравера Петера де Йоде и художника Яна Снеллинка (оба — ГМИИ) выполнены офортом Антонисом ван Дейком в 1630–1641 гг. в числе гравированных изображений самых знаменитых современников (так называемая «Иконография»).

Во втором зале представлены традиционные для древнерусской иконографии сюжеты Нового Завета — Протоевангелия, Праздников, Деяний Апостолов и Образы Богоматери, получившие новый импульс развития под впечатлением от западных гравюр. Кульминационным памятником здесь является монументальная икона «Сказание о Римской иконе Богоматери» из церкви Свт. Георгия Неокесарийского в Дербицах (1668, ГТГ). Это самый ранний памятник на выставке и настоящий путеводитель по западным источникам (Библии Пискатора и др.), которым следует почти половина из 128 клейм.

Привлекает также целая галерея икон и декоративных изделий из кости и чеканного серебра на сюжет «Благовещение». Они ярко демонстрируют как в русском искусстве под влиянием и путем слияния разных западных образцов формировались новые иконографические изводы. Особое место в этом ряду занимает подписьная икона Емельяна Никитина (первая половина XVIII в., из Богоявленского монастыря в Москве, ГТГ), воспроизводящая фигуры архангела Гавриила и Богоматери с картины Тициана в венецианской церкви Сан Сальвадор (1559–1564)⁵. Источником для них послужила одна из гравюр с этого знаменитого полотна.

В центре второго зала в витрине возлежит центральный экспонат выставки — Библия Пискатора из собрания Третьяковской галереи. Благодаря сенсорной панели посетители могли детально рассмотреть все гравюры, прочитать запись владельца увража — архиепископа Вологодского и Белозерского Симона (с 1664 по 1685 г.) и надписи искусственным полууставом конца XVII в., которые переводят латинские комментарии к библейским сюжетам. Мне кажется, это был один из важнейших моментов в концепции выставки, когда зритель становился участником процесса осмысливания позднесредневековым искусством России новых художественных идей и форм европейского Ренессанса.

Третий и четвертый залы отведены одной из важнейших тем русской живописи XVII в. — Страстям Христовым. Наряду с отдельными великолепными памятниками (икона «Вход в Иерусалим» Федора Козлова 1673 г. из церкви Покрова в селе Братцево, ГТГ)⁶, были впервые показаны вместе целые Страстные чины иконостасов московских церквей Свт. Григория Неокесарийского в Дербицах (4 иконы, Григорий Зиновьев (?). 1668/1669), Введения в Барашах (10 икон, Оружейная палата, конец XVII — начало XVIII в., ГТГ), Гребневской Богоматери на Лубянской площади (XVIII в., ГТГ) и другие⁷.

Столь обширный круг памятников ярко показал некоторые общие тенденции в переводе с ренессансного языка гравюр на язык позднесредневековой

5 Уникальной особенностью иконографии картины являются почтительно сложенные на груди руки Гавриила и жест Марии, приподнимающей край платка на голове в знак того, что услышала Благую Весть.

6 Образцом послужила гравюра Евангелия Наталиса работа Иеронима Вирикса по рисунку Бернардион Пассери.

7 Г. Зиновьев (?) использовал гравюру Петера ван дер Борхта, авторы барашевских и гребневских икон — гравюры Библии Пискатора по рисункам М. де Воса.

иконописи. Русские художники, даже если точно воспроизводили образец, почти всегда увеличивали фигуры персонажей, приближали их к зрителю, учитывая разницу в восприятии камерной гравюры и живописного изображения на высоте иконостаса. Также нельзя не отметить явную эволюцию стиля и определенных эстетических идеалов — от истинчных, несколько угловатых фигур и условных построек икон Зиновьева до правильной анатомии, осязаемой телесности, светотеневой моделировки и глубоких, реальных перспектив Страстного чина церкви в Барашах.

Экспозиция пятого зала демонстрирует расширение репертуара русской иконографии под влиянием западных образцов в сюжетах Ветхого Завета и Притчей Христовых. Совершенно удивительны сложнейшие, многофигурные объемные композиции «Грехопадение и изгнание из рая» и «Жертвоприношение Авраама» из моржового клыка и других материалов, созданные на Архангельской земле в XVIII в. (ГИМ). Притягивает своими несколько наивными приемами очень искренне-радостная серия из трех икон «Притча о богатом и бедном Лазаре» (XVIII в. ГТГ), переведенная на язык народного лубка с гравюрами Библии Пискатора. Рядом с ними совершенно европейской картиной в стиле барокко смотрится «Христос и самарянка», написанная в середине XVIII в. для церкви священника Антипия на Колымажном дворе (ГИМ).

Последний, шестой зал выставки подводит яркий итог экспозиции, зримо выявляя крупную роль в отечественном искусстве западноевропейской печатной графики, где особое место занимает продукция издательства Пискатора. Здесь показаны экземпляры всех уважаемых, ставших иконографическими образцами произведений русского искусства. В России одинаково успешно использовались как иллюстрации сочинения иезуита Иеронима Наталиса, размышляющего о сюжетах Евангелия, читаемых во время католической мессы (1595/1596, РГБ), так и издания кальвиниста Класа Висхера и его потомков. В их амстердамской типографии напечатаны представленные на выставке экземпляр Библии Маттеуса Мериана (1650–1660-е, РГБ)⁸ и крошечная, «карманная» Библия Петера Схюта (1659, РГБ), реплики и переработки гравюр которых обильно украшают экспозицию.

Среди произведений декоративно-прикладного искусства XVII–XVIII вв., вдохновленных Библиями Пискатора, Мериана и Схюта — работы ювелиров из Гданьска и московской Оружейной палаты, прославленные глиняные расписные плитки из Делфта и Роттердама, иконы и даже роспись сундука, выполненная на Русском Севере (XVIII в., ГИМ).

Оказалось, что уважи на библейскую тематику, которые были заброшены рыбаком Пискатором в бурные воды русского искусства в период его перехода от

Средневековья к Новому времени, имели международное распространение в качестве сборников образцов. Печатная графика всегда была в Европе одним из главных источников в практике мастеров всех специальностей. Однако материал выставки позволяет понять, почему именно эти, а не другие издания оказались «на столах» русских иконописцев, серебряников, резчиков по кости и т.д.

Также выставка очень наглядно показала «техническую» сторону распространения западных источников, которая сильно влияла на сторону художественную. Очевидно, что сама Библия Пискатора была редкой и дорогой книгой. Однако представленные в экспозиции рисунки-прориси с гравюрами «Страстей» из собрания ГТГ демонстрируют процесс тиражирования новых иконографий. Они позволяют увидеть, что прориси иногда снимали только с отдельных персонажей гравюр или уже на стадии переноса вносились изменения. Стало понятно, откуда появляется фигура бедного Лазаря и собаки на рельфе из мамонтовой кости с ларчика (ГИМ), автор которого жил на Русском Севере и в глаза не видел гравюру Библии Пискатора.

Важную роль в экспозиции выполняют работы русских граверов рубежа XVII–XVIII вв., копирующие серии Библии Пискатора, излюбленные также живописцами: «Страсти» (Леонтий, Бунин) и «Песнь Песней царя Соломона» (Бунин и Алексей Зубов). Они были распространены как в виде отдельных листов, так и иллюстраций популярных рукописных сборников «Страсти Господни», что свидетельствует о большой востребованности в России новых иконографий.

Разумеется, никакая, даже самая пространная рецензия не в состоянии охватить весь спектр смыслов и тем, поднятых этой замечательной выставкой. Ценнейшим научным результатом выставки является ее каталог, который смело можно назвать отныне «настольной книгой историка Осени русского Средневековья» [Буренкова-Сидоренко, 2019].

Итак, выставка «Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев» достаточно полно отразила исследуемое явление в его географическом, временном, иконографическом, стилистическом развитии. Преобладание в экспозиции поздних памятников Синодального периода, которое можно поставить в упрек авторам, оборачивается достоинством, так как представляет продолжительный характер воздействия западных образцов, сохранявших свое значение с середины XVII по XIX столетие. Выставка ответила на множество вопросов, связанных с проблемой культурно-художественных связей России и Западной Европы и подняла ее изучение на новый качественный уровень. В то же время выставка, как любое серьезное научное исследование, поставила новые вопросы, на которые еще предстоит ответить.

В конце работы выставки 3 и 4 октября 2019 г. в Государственной Третьяковской галерее состоялась масштабная научная конференция. Как ранее «знак Рыбака» объединял художников Запада и Востока Европы, сейчас он соединил ученых из Нидерландов, Англии, Финляндии, Украины, России. Этот научный форум подтвердил актуальность состоявшейся выставки и необходимость дальнейших исследований Библии Пискатора и других «настольных книг» русских и европейских мастеров.

⁸ Впервые издана в 1625–1627 гг. во Франкфурте-на-Майне художником и издателем Маттеусом Мерианом. Неоднократно переиздавались разными печатниками в Германии, Нидерландах, Франции. В издании семьи Висхер копии гравюр Мериана выполнил Питер Хендриксзон Схют. В Россию в основном попадала именно висхеровская версия Библии Мериана.

ЛИТЕРАТУРА

- Библейский театр Мартина Энгельбрехта. Сюжеты Священной Истории в западноевропейской книжной гравюре. Каталог выставки / Сост. Л.И. Алексина. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2017. 143 с.
- Библия Пискатора — настольная книга русских иконописцев: Каталог выставки / Сост. Е.В. Буренкова, Г.В. Сидоренко. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2019. 232 с.
- Грабарь И.Э. История русского искусства. Т.6. М.: Изд-во И.Кнебеля. [1913]. 536 с.
- Голландцы и русские. 1600–1917. Из истории отношений между Россией и Голландией. Каталог выставки. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва / Ред. Й.Й. Дриссен. Маастрихт: Пекассе Интерконтиненталь БВ, 1989. 176 с.
- Евангелие Наталиса. 1-е изд. Каталог выставки / Сост. Л.И. Алексина, А.В. Гамлицкий. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2019. 128 с.
- Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. Альманах / Сост. П.В. Западалова, И.В. Сосновцева. Вып. 535. СПб.: Palace Editions, 2018.
- Ровинский Д.А. Русские граверы и их произведения с 1564 года до основания Академии Художеств / Изд. графа Уварова. М.: Синодальная типография, 1870. 403 с.
- Россия и Голландия. Пространство взаимодействия. XVI — первая треть XIX века. Каталог выставки. Государственный Исторический Музей, Москва / Ред. Т.Г. Игумнова. М.: Кучково поле, 2013. 448 с.
- Original-Kopie-Replik-Paraphrase. Akademie der bildender Kunst, Wien, Ausstellungskatalog / Ed. by H. Hutter. Wien: Akademie der Bildenden Künste, 1980. 168 p.

REFERENCES

- Alekhina L.I. (ed.) *Bibleiskii teatr Martina Engelbrekhta. Siuzhety Sviashchennoi Istorii v zapadnoevropeiskoi knizhnoi graviure. Katalog vystavki* (The Biblical Theater of Martin Engelbrecht. Scenes from Sacred History in Western European Book Engraving. Exhibition Catalogue). Moscow, Tsentralnyi muzei drevnerusskoi kultury i iskusstva im. Andreia Rubleva Publ., 2017. 143 p. (in Russian).
- Alekhina L.I. and Gamlitskiy A.V. (eds.) *Evangelie Ieronima Natalisa. Pervoe izdanie. Katalog vystavki* (The Gospel of Jerome Nathalis. The First Edition. Exhibition Catalogue). Moscow, Tsentral'nyi muzei drevnerusskoi kul'tury i iskusstva im. Andreia Rubleva Publ., 2019. 128 p. (in Russian).
- Burenkova E.V. and Sidorenko G.V. (eds.) *Bibliia Piscatora: nastolnaia kniga russkikh ikonopistsev. Katalog vystavki* (The Bible of the Piscator: A Handbook of Russian Icon Painters. Exhibition Catalogue). Moscow, Gosudarstvennaia Tretiakovskaiia galereia Publ., 2019. 232 p. (in Russian).
- Drissen J.J. (ed.) *Gollandtsy i russkie. 1600–1917. Iz istorii otnoshenii mezdu Rossiei i Gollandiei. Katalog vystavki* (Dutch and Russians. 1600–1917. From the History of Relations between Russia and the Netherlands. Exhibition Catalogue). Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv im. A.S. Pushkina, Moskva. Maastrikht: Pekasse Interkontinental BV Publ., 1989. 176 p. (in Russian).
- Grabar' I.E. *Istoriia russkogo iskusstva* (The History of Russian Art). Vol. 6. Moscow, Izd-vo I. Knebel Publ., [1913]. 536 p. (in Russian).
- Hutter H. (ed.) *Original-Kopie-Replik-Paraphrase. Ausstellungskatalog (Original-Copy-Replica-Paraphrase. Exhibition Catalogue)*. Viena, Akademie der bildender Kunst, 1980. 168 p. (in German).

Igumnova T.G. (ed.) *Rossiia i Gollandiia. Prostranstvo vzaimodeistviia. XVI pervaia tret' XIX veka. Katalog vystavki* (Russia and Holland. The Space of Interaction. 16th the First Third of the 19th century. Exhibition Catalogue). Gosudarstvennyi Istoricheskii Muzei, Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2013. 448 p. (in Russian).

Rovinskii D.A. *Russkie gravery i ikh proizvedeniia s 1564 goda do osnovaniia Akademii Khudozhestv. Izdanie grafa Uvarova (Russian Engravers and their Works from 1564 until the Founding of the Academy of Fine Arts. Edition of Count Uvarov)*. Moscow, Sinodalnaia tipografia Publ., 1870. 403 p. (in Russian).

Zapadalova P.V. and Sosnovtseva S.V. (eds.) *Osen' russkogo Srednevekovia. Iskusstvo XVII veka v sobraniii Russkogo muzeia. Almanakh* (Autumn of the Russian Middle Ages. The Art of the 17th century in the Collection of the Russian Museum. Almanac). Vol. 535. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2018. 216 p. (in Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гамлицкий Андрей Викторович — старший научный сотрудник, Научно исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, Москва. avgamlet@bk.ru

AUTHOR

Gamlitskiy, Andrei Viktorovich — senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, The Russian Academy of Arts, Moscow. avgamlet@bk.ru

Иконописные сокровища Российской империи. Путешествие на Восток

12 октября 2019 г. в Музее русской иконы открылась выставка «Иконописные сокровища Российской империи. Памятники XVIII – начала XX в. из Третьяковской галереи и Музея русской иконы». Проект был разработан для Центра Гейдара Алиева в Баку, но ход событий изменила трагическая гибель М.Ю. Абрамова, основателя музея. Выставку посвятили его памяти. Меценат, создавший первый и самый успешный частный музей восточнохристианского искусства, возвращавший в Россию вывезенные на запад иконы, в том числе похищенные из музейных собраний, должен был открыть выставку русской иконописи в мусульманской стране.

Выставка русских икон имперского периода, изысканных, подобных драгоценности, в эмалевых окладах с утонченными орнаментами, должна была состояться в Баку, столице Азербайджана, связи с культурой которого часто тесны до полной неразличимости, правда, это касается в основном советского периода. Дарование Таира Салахова – столь масштабно, что его неверно было бы считать только азербайджанским художником, его влияние на советское искусство слишком велико. Полад Бюльбюль-оглы и Муслим Магомаев исполняли песни на русском языке, городу Баку посвящены стихи Сергея Есенина, в которых нашлось место и для восточной сказки, и для нефтяных вышек, и для трагической судьбы революционеров. Но в этой цепочке действительно недоставало одного звена: культурного диалога в области религиозного искусства, что в советскую эпоху было практически невозможно.

Итак, выставка, которую увидит московский зритель, должна была решить очень сложную и деликатную задачу: показать русскую иконопись публике, которая исповедует другую религию, ислам, со вполне определенным отношением к изобразительности. Она должна была вывести культурный диалог наших стран на новый уровень.

Авторы концепции руководствовались тем, что знакомство с русским религиозным искусством должно основываться на узнавании, а значит, точках соприкосновения, и их было выявлено три: эстетический компонент, исторический и библейский. Во-первых, для выставки были отобраны самые эстетически выразительные произведения, написанные в сложной и тонкой манере, для этого идеально подходили произведения кисти мстёrcев и палехан, воспроизводившие стилистику и технику древней иконописи, но все же на новый лад, а также утонченная невьянская икона. Жемчужиной музеиного собрания является невьянский образ княгини Ольги с житием, написанный в мастерской Богатыревых в 1836 г.^[ил.1], обрамленный изысканным окладом (Петербург, 1850), для которого был выбран причудливый асимметричный

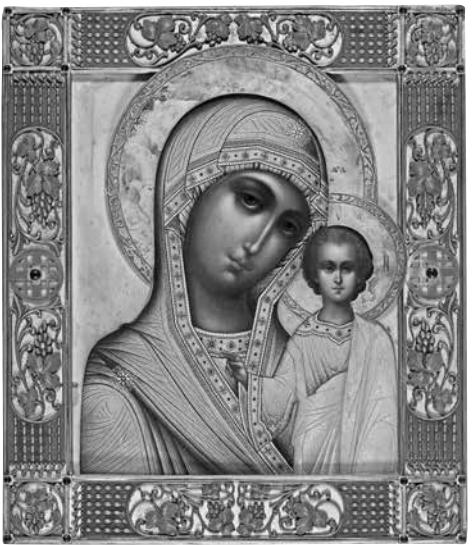
стиль рококо, время которого на тот момент давно прошло. Именно эта изысканная икона, вся живописная поверхность которой уподоблена драгоценному камню, была выбрана для обложки двухязычного каталога, сопровождающего выставку. Несколько икон, например «Святой Георгий»^[ил.2], отражают попытку создать романтически древний образ, но основаны скорее на истории европейского искусства, чем на древнерусских подлинниках, в отличие от Палеха и Мстёры. Особое внимание уделялось иконам в окладах, которые на новый лад интерпретировали древнерусское наследие, возрождая древние техники, в частности эмали и скани, создавали новую эстетику русского модерна, где соединялись древние техники, современные технологии и уже сформированное в середине – второй половине XIX в. представление об идеальной Древности.

Исторический компонент подразумевал выбор произведений, связанных с историей последней русской императорской династии, поскольку обе наши страны в течение XIX – начала XX вв. входили в состав Российской империи, следовательно, имеют в этот период общую историю. Здесь представлена икона Казанской Богоматери, подаренная великой княжне Татьяне Николаевне в 1913 г. в честь празднования 300-летия Дома Романовых и сопровождавшая ее до трагической гибели^[ил.3]. На дощечке, прибитой к окладу серебряными гвоздиками с двуглавыми орлами на шляпках, сохранилась надпись: «Сей образъ принесень въ благословение Ея Императорскому Высочеству Благоверной Государыне Великой Княжне Татіяне Николаевне от святых мощей Преподобнаго Сергія при посещенії ея Высочествомъ Свято-Троицкой Сергіевої Лавры во дни празднованія 300-літія благополучного царствованія Дома Романовых 1913 года». Другая надпись, процарапанная на окладе, свидетельствует о том, что после расстрела царской семьи икона находилась в Екатеринбургском ГубЧК. Икона вернулась на Родину в 2011 г.

Здесь есть иконы, созданные в мастерской М.И. Дикарёва, поставщика Его императорского величества великого князя Сергея Александровича (один из основателей и первый председатель Императорского Православного Палестинского общества, ныне возрожденного, под патронатом которого проводится выставка). Икона «Сампсон Странноприимец» и «Распятие, Спас Нерукотворный; Благовещение; Избранные святые», принадлежит к группе икон покровителей членов императорской фамилии. Сергей Радонежский – патрон самого великого князя Сергея Александровича, Преподобный Александр Свирский – тезоименитый святой императора Александра III. Изображения пророков Илии и Иоанна, клеймо с образом Спаса Нерукотворного связаны с днями престольных праздников церквей московских усадеб великого князя Сергея Александровича и его супруги Елизаветы Федоровны. Другой стороной исторического компонента был выбор иконописи Нового времени, на которую оказали большое влияние большие стили европейского искусства, который затрагивали, помимо собственно Европейского Запада и России, также Ближний и Средний Восток. Особенно ярко это отражалось в архитектуре и соответственно архитектурных фонах икон.



1



3



2

ил.1 Святая равноапостольная княгиня Ольга, с житием. Икона. 1836. Невьянск, мастерская Богатыревых. Оклад: 1850, Санкт-Петербург. Дерево, темпера; белый металл, чеканка, гравировка, золочение. 33,6 × 28,0 × 2,8. Музей русской иконы, ЧМ-715

fig.1 The Holy Equal-to-the-Apostles Princess Olga, with her vita. 1836. Nevyansk, workshop of the Bogatryyovs. Metal cover: 1850, St. Petersburg. Wood, tempera; white metal, embossing, engraving, gilding. 33.6 × 28.0 × 2.8. Museum of Russian Icon, ChM-715

ил.2 Чудо Георгия о змие. Икона. 1879. Москва, фирма П.А. Овчинникова. Дерево, смешанная техника; белый металл, чеканка, эмаль. 22,1 × 15,2 × 2,2. Музей русской иконы, ЧМ-722

fig.2 The miracle of Saint George and the Dragon. 1879. Moscow, P.A. Ovchinnikov's firm. Wood, mixed media; white metal, embossing, enamel. 22.1 × 15.2 × 2.2. Museum of Russian Icon, ChM-722

ил.3 Богоматерь с Младенцем (Казанская). Начало XX в. Мстёра, мастерская Василия Павловича Гурьянова. Оклад: Д.Л. Смирнов, 1908–1917, Москва. Дерево, темпера; белый металл, чеканка, гравировка, поделочные камни. 31,2 × 26,8 × 3,3. Музей русской иконы, ЧМ-679

fig.3 The Virgin and Child (of Kazan). The beginning of the 20th c. Mstera, workshop of Vasily Pavlovich Guryanov. Metal cover: D.L. Smirnov, 1908–1917, Moscow. Wood, tempera; white metal, embossing, engraving, ornamental stones 31.2 × 26.8 × 3.3. Museum of Russian Icon, ChM-679

Наконец, третий, самый сложный и деликатный религиозный компонент подразумевал возможность узнавания лиц Священной истории. В Коране упоминаются не только библейские пророки Ной (Нух), Авраам (Ибрахим), Моисей (Муса), Юсуф (Иосиф Прекрасный), но и архангелы, например, Гавриил (Джебраил), Иисус Христос (Иса) и даже Богоматерь (Мариам). Естественно, отношение к ним в исламе совсем другое (например, история Иосифа Прекрасного и жены Потифара в исламской культуре называется «Юсуф и Зулейха» и имеет совершенной иной смысл), а термин «Богородица» в принципе не мог быть переведен на азербайджанский язык, но все же узнавание лиц Священного Писания, общих для наших культур персонажей, должно было стать зацепкой для мусульманского зрителя.

Вступительная статья к каталогу была поручена М.М. Красилину, которому удалось в краткой сжатой и доступной форме изложить суть иконописного искусства и расставить смысловые акценты на многоцветном поле поздней русской иконописи. Лаконичные, рассчитанные на знакомство с сюжетом каждого произведения каталожные описания были подготовлены сотрудниками музеев – участников проекта.

Самым сложным при организации такого рода культурных событий является деликатность подачи материала, поскольку в случае неосторожности весь гуманистический посыл выставки может превратиться в полную свою противоположность. Однако, кажется, и с этой задачей устроители справились: выставочный проект получил полную поддержку азербайджанской стороны. Вместе с Музеем русской иконы, основным организатором и спонсором этого выставочного проекта, коллекция которого легла в основу экспозиции, в выставке приняла участие Третьяковская галерея, предоставившая четырнадцать произведений, среди них как новые поступления – религиозная деревянная скульптура «Христос в темнице» и статуи Параскевы Пятницы и великомученика Федора Тирона, так и одна из жемчужин ее коллекции – так называемый «Облачный» чин, одно из самых загадочных произведений русской иконописи. В начале XX в. его датировали XV столетием и связывали с именем Андрея Рублева. Впоследствии документальные свидетельства и технико-технологические исследования позволили предложить новую датировку, рубежом XIX–XX вв. Возможно, их написали в старообрядческой среде, где работали мастера, способные настолько точно воспроизвести древнюю технологию и стиль.

Деревянная скульптура XVIII–XIX столетий представлена молящейся Параскевой Пятницей, святым воином Феодором Тироном и Образом Спасителя в темнице («Спас Полунощный»). Статуи Параскевы Пятницы, почитавшейся в народном православии как покровительница невест, торговли, а также хранительница чистоты воды, устанавливались как в церквях, так и на перекрестках дорог и около водных источников, играя роль оберега.

Образ Феодора Тирона, святого воина, покровителя новобранцев, отличает изображение пламени в его правой руке, в память о его мучении и о том, что тело после сожжения осталось невредимым.

Деревянная скульптура страдающего Христа — образ на грани дозволенного даже в рамках православной традиции. Подобные изображения появились в России в XVII в. в рамках не всегда осознаваемого культурного сближения с западом, а источником иконографии служили гравюры с изображением храма Воскресения Господня в Иерусалиме и его святынь, в том числе и места, где мог находиться Христос после поругания римскими солдатами ночью (полуночью), то есть между судом Синедриона и судом Пилата, с чем и связано название «Полуночный». Подобные образы нередко запрещали, но они были очень широко распространены в силу своей эмоциональной убедительности. Они могли существовать в пространстве храма как самостоятельно, так и в особых футлярах — «темницах». Существуют свидетельства о том, что эти статуи одевали в черный бархат на Страстную неделю и в блестящую парчу на Пасху — в соответствии с характером религиозного праздника.

Основная экспозиция выставки будет дополнена мемориальной частью, в которую войдут ордена и медали, врученные Михаилу Абрамову за его работу по поддержке русской культуры, фотографии из семейного и музеиного архивов. Выставка проводится под патронатом Императорского Православного Палестинского общества и открыта с 12 октября по 15 декабря 2019 г.

ЛИТЕРАТУРА

Иконописные сокровища Российской Империи. Памятники XVIII — начала XX века из Третьяковской галереи и Музея русской иконы. 12 октября — 15 декабря 2019 года. Центр Гейдара Алиева, Баку. Баку, 2019.

REFERENCES

Treasured Icons of the Russian Empire, 18th – early 20th century, State Tretyakov Gallery and the Museum of Russian Icon. October 12 – December 15 2019. Heydar Aliyev Center in Baku. Baku, 2019.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бузыкина Юлия Николаевна — Музеи Московского Кремля, Москва.
yuliabuzykina@gmail.com

AUTHOR

Buzykina, Iuliia Nikolaevna — Moscow Kremlin Museums, Moscow.
yuliabuzykina@gmail.com

А.Л. Гульманов

Выставка «Евангелие Исаака Бирева»

В рамках совместного долгосрочного проекта Российской государственной библиотеки и Музея имени Андрея Рублева «Книжные сокровища Троице-Сергиевой Лавры» 26 июля — 25 августа 2019 г. в ЦМиАР проходила выставка рукописного Евангелия (РГБ. Ф. 304.III. №15) [ил. 1–4], исполненного в 1531 г. выдающимся московским каллиграфом иноком Исааком Биревым. Рукопись содержит пять полностраничных миниатюр (образы четырех евангелистов и сцену «Проповедь Иисуса Христа в Назарете»), а также роскошные заставки, оформленные орнаментальными рамками завесы для миниатюр, инициалы и другие элементы декора. Таким образом, представленный на выставке и опубликованный в вышедшем к ее открытию каталоге памятник является не только прекрасным образцом книжного искусства, но и высочайшим по качеству произведением московской миниатюрной живописи первой трети XVI в.

Куратором выставки, автором и составителем каталога являлась ведущий научный сотрудник ЦМиАР, кандидат филологических наук Л.И. Алексина. Ею была подготовлена статья, посвященная непростой судьбе, личности и трудам Исаака Бирева, сыгравшего заметную роль в истории русской Церкви и русской культуры первой половины XVI в. Произведения этого книгописца, выявленные за последнее время разными исследователями и вставленные в хронологическую канву его жизни, позволили наиболее полно представить творческую биографию мастера [Турилов, 2011. С. 911; Шевченко, 2013. С. 350–361; Синицына, 2013. С. 299–303].

В статье Л.И. Алексиной и иллюстрациях к ней опубликованы писцовые записи Бирева как из экспонируемого Евангелия 1531 г., так и из других исполненных им книг: Слов Григория Богослова с толкованиями (РГБ. Ф. 98. №200), Евангелия учительного (РГБ. Ф. 304.I. №100). В последней он именует себя Собакой — такое его прозвище (или фамилия?) зафиксировано и в других источниках. К сожалению, неизвестно, имел ли Исаак Бирев связь с дворянским родом Собакиных или с прослеживающимся по документам XVI в. родом Биревых/Биреевых. Из писцовой записи Слов Григория Богослова известно, что Исаак был постриженником преподобного Корнилия Комельского (ок. 1456–1538) и начинал свою деятельность в Кирилло-Белозерском монастыре. Вероятно, он был знаком с преподобным Нилом Сорским (1433–1508), так как работал совместно с его учеником, также книгописцем Гурием (Тушиным; 1450-е — 1526). В 1499 г. в Кирилло-Белозерский монастырь был сослан выдающийся деятель своего времени опальный князь Василий Патрикеев, принявший в постриге имя Вассиан. Спустя несколько лет он вернулся в Москву, куда не без его участия переехал и Исаак Бирев, участвовавший в написании составленной Вассианом Кормчей (РГБ. Ф. 228. №39).



1



2



3



4

ил. 1–4 Четвероевангелие. 1531. Москва. РГБ. Ф. 304. III. № 15.

Евангелист Матфей. Л. 11 об. (1); Завеса в орнаментальной рамке. Л. 12 (2); Завеса в орнаментальной рамке. Л. 12 об. (3); Начало Евангелия от Матфея. Л. 13 (4)

fig. 5–7 Gospel book. 1531. Moscow. Russian State Library. F. 304. III. № 15.

Evangelist Matthew. Fol. 11 v (1); Curtain in decorative frame. Fol. 12 (2); Curtain in decorative frame. Fol. 12 v (3); Beginning of the Gospel of Matthew. Fol. 3 (4)

В Москве Бирев познакомился с работавшим в монастыре Николы Старого писцом митрополичьей кафедры Михаилом Медоварцевым, а затем и с прибывшим в 1518 г. в Россию Максимом Греком, с переводами которого ему также довелось работать. В 1531 г. выдающийся мастер каллиграфии разделил тяжелую судьбу своих собратьев: вместе с ними он был обвинен в ереси и сослан. В том же году накануне ссылки Исааком Биревым было исполнено экспонирующееся на выставке Евангелие. Оно предназначалось для Троице-Сергиева монастыря, игуменом которого был тогда Иоасаф (Скрипицын), высокообразованный человек, ценивший книги и особенно иллюминированные рукописи. В 1539 г., вступив на митрополичью кафедру, Иоасаф вернул Бирева из ссылки, поставив его архимандритом московского Симонова монастыря. Повторно Исаак Бирев был осужден уже при митрополите Макарии (на московской кафедре 1542–1563), будучи настоятелем кремлевского Чудова монастыря. Сохранился уничижительный отзыв о нем, высказанный позднее царем Иваном Грозным. Свою жизнь инок Исаак окончил в Нило-Сорской пустыни, в тех местах, где начиналась его монашеская жизнь и его творчество мастера-книгописца.

Текст статьи Л.И. Алехиной сопровождается опубликованными на полях примерами других работ инока Исаака, мастерски владевшего разными видами почерков (литургическим полууставом, курсивным письмом) и использовавших их сообразно содержанию книг. Полууставное письмо иконоков Исаака Бирева и Михаила Медоварцева, как и богатое орнаментальное оформление их книг, послужило образцом для первых московских печатных изданий.

Вторая опубликованная в каталоге статья доктора искусствоведения, заместителя директора ЦМиАР по научной работе Г.В. Попова посвящена художественному украшению Евангелия 1531 г., а также других, предшествовавших ему, московских рукописей первой трети XVI в.: упомянутого выше Евангелия учителяного 1523–1524 гг. (РГБ. Ф. 304. I. № 100) и Апостола 1520 – начала 1530-х гг. (РГБ. Ф. 173. I. № 6). Оба кодекса были созданы по заказу игумена и соборных старцев Троице-Сергиева монастыря, в котором они хранились, как и Евангелие 1531 г. В декоре этих рукописей присутствуют схожие авторские приемы и прослеживается последовательное развитие стиля орнаментики. В ней наряду с обычным для того времени неовизантийским орнаментом, все шире применялись готические мотивы, взятые из европейских гравюр, в частности из популярного тогда «Большого прописного алфавита» Исаэля ван Мекенема Младшего. Высочайшее качество оформления книг и присущая исполнителям эрудиция указывают на самое высокое, столичное происхождение художников. В отличие от писцов, их имена остаются неизвестны — они не приведены в писцовой записи. Пять полностраничных миниатюр Евангелия 1531 г. исполнены одним живописцем. В их стиле намечается отход от наследия Дионисия в силу более обостренного художественного языка, предвещающего искусство эпохи Ивана Грозного.

Другим художником, скорее всего, были выполнены четыре символа евангелистов, добавленные в качестве маргинальных миниатюр на полях справа

от текста чуть ниже заставок. С особым вниманием Г.В. Попов описывает иконографические детали, казалось бы, традиционных миниатюр. Причем сцена проповеди Христа в Назарете оказывается, по сути, первым примером иллюстрации евангельского текста в древнерусской традиции (автор полагает данную композицию самостоятельным произведением русского мастера, черпавшего из многочисленных источников). Местом создания Евангелия безусловно была «келья» (скрипторий) Михаила Медоварцева в Никольском монастыре. В декоре Евангелия 1531 г. прослеживается преемственность с известным Евангелием 1507 г.; созданным при участии Медоварцева и украшенным Дионисием (РНБ. Погод. 133). Так как Евангелие 1507 г. не могло быть доступно для копирования, в скриптории Никольского монастыря, очевидно, существовали и использовались определенные образцы. Они же прослеживаются в еще одном Евангелии 20–30-х гг. XVI в. (ГИМ. Муз. 3443).

Как отмечено в каталоге, данная статья — первое специальное исследование живописи Евангелия 1531 г., несмотря на широкую известность среди специалистов этого памятника.

Экспозиционное решение выставки одного произведения — размещение Евангелия в витрине напротив входа в малый выставочный зал — позволило сразу сосредоточить внимание посетителей на рукописи. Для экспонирования был выбран самый выигрышный разворот кодекса — образ евангелиста Матфея. Расположенную на правой стороне разворота роскошную заставку можно было видеть через полупрозрачную пелену завесы на листе с орнаментальной рамкой. Другие миниатюры и заставки рукописи демонстрировались на баннерах и в презентации на экране, что сделало доступным для посетителей все живописное и каллиграфическое богатство памятника.

Естественно, что в составляющей главную часть каталога альбоме рукопись не опубликована целиком (полностью ее можно увидеть на официальном сайте Свято-Троицкой Сергиевой лавры). Но в каталожной статье перед альбомом указан ее состав, приведено количество миниатюр и других элементов декора: завес, заставок, рамок на полях с указанием дней чтений, инициалов, вязи в заголовках и завершения текста в виде «воронки». Приведено содержание рукописи, включающей помимо Четвероевангелия много учительных и справочных текстов, подобранные евангельские чтения (12 Страстных Евангелий, часы Великого Пятка, «на всяку потребу») и даже Акафист Пресвятой Богородице.

В конце приведены сведения о переплете рукописи (реставрационный, XX в.) и об окладе начала XIX в., украшенном десятью серебряными черненными медальонами с образами, орнаментом и драгоценными камнями и ныне хранящемся отдельно от рукописи (воспроизведено описание оклада, составленное С.А. Клепиковым [Записки Отдела рукописей, 1960. С.153–154]). Здесь же опубликован внешний вид Евангелия в окладе и открытые (без бархатных завес) обрезы кодекса с тисненным раскрашенным орнаментом. Таким образом читатель имеет возможность получить исчерпывающие всесторонние сведения о памятнике.

Особо хочется отметить решение альбома. Развороты с полностраничными миниатюрами и большими заставками воспроизведены как в рукописи с разделяющими их завесами. Благодаря этому возникает ощущение погружения в памятник, приближения к оригиналу. В конце альбома приведены, в качестве примера, два листа с одной из малых заставок и маргинальной рамкой. Другие малые заставки и рамки подобраны и опубликованы вместе. Увеличенное воспроизведение ликов четырех евангелистов и Прохора дано в статье Г.В. Попова. Впечатление от миниатюр усиливают их увеличенные фрагменты, использованные в качестве заставок перед разделами. Обложка каталога решена иначе. Ее лицевая сторона и первый форзац воспроизводят инициал «З» (земля) с прилегающим к нему текстом на теплом светло-бежевом фоне старинной бумаги. Этот прием отдает дань уважения лицу, именем которого названа выставка и сам памятник, — писцу Исааку Биреву. Одновременно такая подчеркнутая лаконичная обложка создает интригу, скрывая многоцветие опубликованной в каталоге живописи.

Каталог выставки

Евангелие Исаака Бирева. Книжные сокровища Троице-Сергиевой Лавры [Каталог выставки] / Авт.-сост. Л.И. Алешина; вступит. сл. М.Б. Миндлин; авт. ст. Л.И. Алешина, Г.В. Попов; науч. ред. М.А. Маханько. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2019. 64 с.

Exhibition Catalog

M.A. Makhan'ko (ed.) *Evangelie Isaaka Bireva. Knizhnye sokrovishcha Troitse-Sergievoi Lavry [Katalog vystavki]* (*Gospel of Isaac Birev. Literary Treasures of the Holy Trinity-St. Sergius Lavra [Exhibition Catalog]*). Moscow, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ., 2019, 64 p. (in Russian).

ЛITERATURA

Записки Отдела рукописей [ГБЛ]. М.: Книга, 1960. Вып. 22. 475 с.

Синицына Н.В. К вопросу о судах над Максимом Греком // Палеография, кодикология, дипломатика. Современный опыт исследования греческих, латинских и славянских рукописей и документов. Материалы междунар. науч. конф. в честь 75-летия Б.Л. Фонкича. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2013. С. 299–303.

Турилов А.А. Исаак Собака // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2011. Т. 27. С. 911.

Шевченко Е.Э. Исаак Бирев (Собака) — профессиональный книжописец первой половины XVI в. // Палеография, кодикология, дипломатика. Современный опыт исследования греческих, латинских и славянских рукописей и документов. Материалы междунар. науч. конф. в честь 75-летия Б.Л. Фонкича. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2013. С. 350–361.

REFERENCES

Shevchenko E.E. Isaak Birev (Dog) — a Professional Scribe of the first half of the 16th century). *Paleografija, kodikologija, diplomatička. Sovremennyyi opyt issledovaniija grecheskikh, latinskikh i slaviānskikh rukopisej i dokumentov. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii v chest' 75-letija B.L. Fonkicha (Paleography, Codicology, Diplomatics. Modern Study of Greek, Latin and Slavic Manuscripts and Documents)*.

Materials of the International Scientific Conference in Honor of the 75th Anniversary of B.L. Fonkicha). Moscow, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, 2013, pp. 350–361 (in Russian).

Sinitsyna N.V. K voprosu o sudakh nad Maksimom Grekom (On the Question of the Trials of Maximus the Greek). *Paleografija, kodikologija, diplomatika. Sovremennyj opyt issledovaniia grecheskikh, latinskikh i slavianskikh rukopisei i dokumentov. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii v chest' 75-letija B.L. Fonkicha (Paleography, Codicology, Diplomatics. Modern Study of Greek, Latin and Slavic Manuscripts and Documents. Materials of the International Scientific Conference in Honor of the 75th Anniversary of B.L. Fonkicha)*). Moscow, Institute of World History, Russian Academy of Sciences, 2013, pp. 299–303 (in Russian).

Turilov A.A. Isaak Sobaka (Isaac Dog). *Pravoslavnaja entsiklopedija (Orthodox Encyclopedia)*. Moscow, Church Scientific Center “Orthodox Encyclopedia” Publ., 2011. Vol. 27, pp. 911 (in Russian).

Zhitomirskaya S.V., Kudriavtsev I.M. *Zapiski Otdela rukopisei [GBL] (Manuscript Department Notes [V.I. Lenin State Library of the USSR])*. Moscow, Kniga Publ., 1960, no. 22, 475 p. (in Russian).

Сведения об авторе

Гульманов Алексей Леонидович — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва. iconer@rambler.ru

AUTHOR

Gulmanov, Alexei Leonidovich — The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow. iconer@rambler.ru

А.Л. Гульманов

Выставка «Сказание о Нерукотворном образе. Икона XVI века из собрания Константина Воронина»

В Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева 6 сентября — 20 октября 2019 г. проходила выставка большой¹ новооткрытой иконы эпохи Ивана Грозного «Спас Нерукотворный — Не рыйдай Мене Мати, со сказанием о Нерукотворном образе» из собрания К.В. Воронина[ил. 1–5]. Куратором выставки выступил научный сотрудник ЦМиАР А.Л. Гульманов. В каталог вошли исследования двух авторов. Статью о литературных и изобразительных источниках памятника представила кандидат искусствоведения, научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи Е.М. Саенкова, первой исследовавшая икону. Статья о художественных особенностях памятника написана куратором выставки. Икону можно уверенно

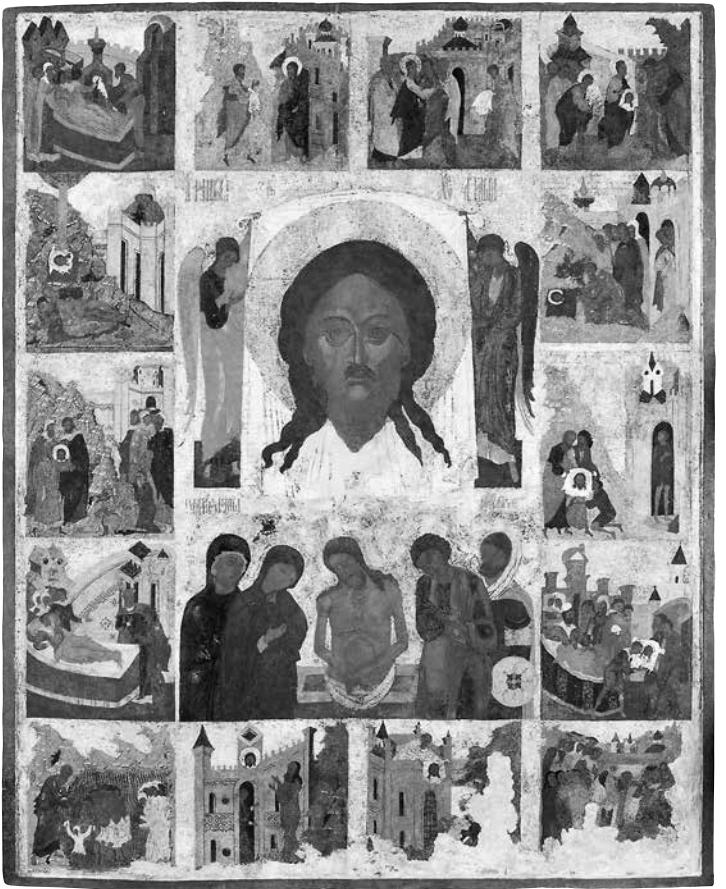
датировать третьей четвертью XVI в., возможно, 1560-ми гг. Сложнее определить место ее создания. На выставке была предложена атрибуция: Ярославль (со знаком вопроса).

Происхождение памятника неизвестно, икона была привезена из Перми. Хотя авторская живопись имеет значительные утраты², иконографическая ценность памятника огромна. Это древнейший известный на настоящий момент цикл сказания о Нерукотворном образе в древнерусском искусстве. Он содержит четырнадцать клейм.

До недавнего времени были известны лишь иконы XVII в. с клеймами сказания. В 2008 г. в посвященном Нерукотворному образу сборнике, изданном ЦМиАР, была опубликована икона из частного собрания в Москве с десятью клеймами сказания конца XVI в. (предположительно Великий Устюг) [Спас Нерукотворный в русской иконе, 2008. С. 125–126, 250. Кат. 26]. Однако представленный на ней цикл не имеет ничего общего с новооткрытым памятником. Икона из собрания К.В. Воронина обнаруживает тесную связь с некоторыми памятниками XVII в.: отчасти с псковской иконой первой трети XVII в. из Музея русской иконы в Москве [Музей русской иконы, 2010. Кат. 45. С. 250–255], более всего с иконой середины XVII в. костромского мастера Петра Иванова Попова из церкви Ильи Пророка в Ярославле (ЯМЗ) [Костромская икона, 2004. Кат. 72. С. 503–504. Ил. 96–97]. Первые четырнадцать клейм иконы из церкви Ильи Пророка соответствуют иконе из собрания К.В. Воронина. В них произошло лишь закономерное усложнение композиций и изменение стилистики. Добавлены две новые сцены: «Избавление Царьграда от нашествия поганых» и «Седьмой Вселенский собор» (нарушающий хронологию рассказа, но придающий ему вероучительную окраску).

Основным литературным источником истории Нерукотворного образа является «Повесть», составленная вскоре после 944 г. и подписанная именем императора Константина VII Багрянородного³. Помимо ее переводов с раннего времени на Руси были распространены собственные редакции сказания, отличавшиеся рядом важных деталей⁴. В них царь Авгарт посыпает в Иерусалим ко Христу художника Луку, ставшего впоследствии евангелистом, чтобы тот написал образ Христа на плате («плащанице»). Обратно в Эдессу с Нерукотворным образом посыпаются вместе Лука и апостол Фаддей. Именно такой вариант сказания послужил основой для цикла на иконе из собрания К.В. Воронина.

- 1 Современный размер иконы 156 × 124 см, поля опилены и имеют незначительную ширину.
- 2 Доличное письмо сохранилось удовлетворительно (местами собрано реставрационными тонировками). Лики в среднике относятся к поновлению XVII в., за исключением лица Христа на убрусе (авторский, утрачены верхние слои моделировки). В клеймах сохранились отдельные авторские лики — лучше всего у Луки и Фаддея в 4-м клейме. Золотой фон потерт, фрагментарно сохранились надписи.
- 3 Русский перевод и комментарий А.Ю. Виноградова [Спас Нерукотворный в русской иконе, 2008. С. 415–431].
- 4 Самый ранний пример такого текста сохранился в сборнике XIII века [Мещерская, 1984. С. 227–230; Она же, 1997. С. 143–152].



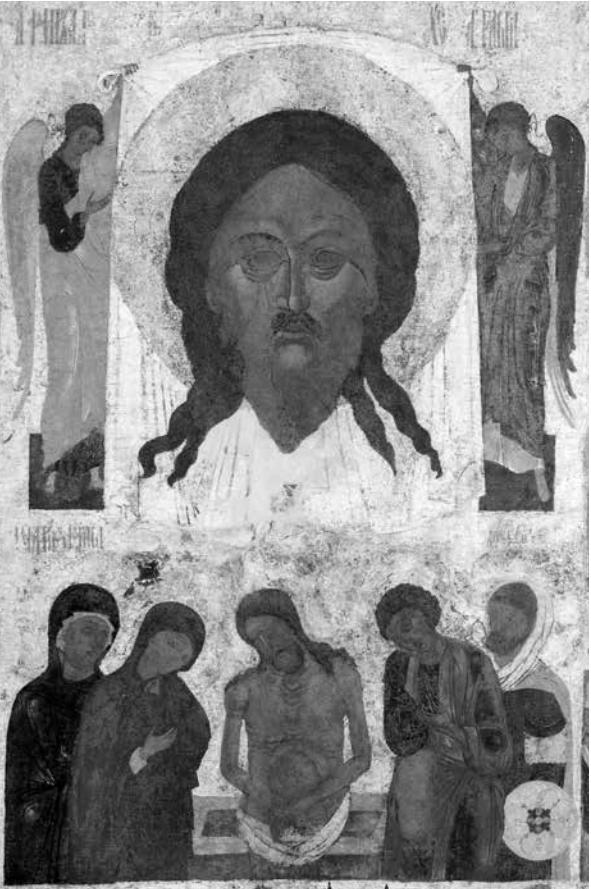
1

ил. 1 Спас Нерукотворный – Не рыдай Мене Мати, со сказанием о Нерукотворном образе. Икона Третья четверть XVI в. Псков или Ярославль (?). Собрания К.В. Воронина

fig.1 Mandylion – Weep Not For Me, O Mother, with the story of the Mandylion. Icon Third quarter of the 16th century. Pskov or Yaroslavl (?). Collection of Constantine V. Voronin

ил. 2–5 Спас Нерукотворный – Не рыдай Мене Мати, со сказанием о Нерукотворном образе Икона. Третья четверть XVI в. Средник иконы (2); Видение ночью огненного столпа над Нерукотворным образом, спрятанным в черепице у стен Иераполиса. Клеймо 5 (3); Крещение Авгара и жителей Эдессы апостолом Фаддеем. Клеймо 11 (4); Лики апостолов Луки и Фаддея. Клеймо 4 Фрагмент (5)

fig.2–5 Mandylion – Weep Not For Me, O Mother, with the story of the Mandylion. Icon Third quarter of the 16th century. Central part (2); A pillar of fire appears at night above the Mandylion, concealed in the tiling of the walls of Hierapolis. Scene 5 (3); The apostle Thaddeus baptizes Abgar, together with the inhabitants of Edessa. Scene 11 (4); Faces of apostles Luke and Thaddaeus Scene 4. Detail (5)



2



3



4



5

Ее особенностью является подробный (в трех клеймах) рассказ о возникновении второго Нерукотворного образа на черепице у стен Иераполиса, хотя аналогичное чудо, произошедшее позднее в Эдессе, прямо не представлено. Иконография цикла еще не вполне сложилась, не устоялась и форма выражения некоторых сюжетов. Нет сцены установки образа над воротами Эдессы по повелению Авгяра. Сокрытие образа от язычников представлено подчеркнуто лаконично без прямого изображения действия. Нет сцены обретения образа епископом Евлалием — сразу представлена защита города во время осады персами. Необыкновенно выразительна фигура Евлалия, перегибающегося через городскую стену и держащего на протянутых вперед руках Нерукотворный образ. В последнем 14-м клейме в сцене перенесения образа в Константинополь святитель несет плат в золотом ковчеге (образ Христа не показан), что соответствует тексту.

Двухъярусная композиция средника с Нерукотворным образом Христа вверху (плат поддерживает изображенные в рост архангелы) и меньшей по масштабу сценой «Не рыдай Мене, Мати» внизу получила распространение в русской иконописи второй половины XVI — первой половины XVII в. в качестве самостоятельных икон как большого, так и малого размера⁵. Данная иконография сформировалась уже в палеологовское время: впервые она встречается в проинциальном ростовском памятнике первой половины XIV в. из села Кузьмина на Княжестве Архангельской области (Архангельский музей изобразительных искусств) [Смирнова, 2004. С. 138, 139. Ил. с. 134, 140, 141. С. 301–305. Кат. 21. Табл. 47; Спас Нерукотворный в русской иконе, 2008. Кат. 4. С. 94–97, 224–225]. Но сочетание ее как средника с циклом сказания о Нерукотворном образе чрезвычайно редко. В чистом виде оно есть только на иконах из собрания К. В. Воронина и церкви Ильи Пророка в Ярославле⁶. Близки также детали иконографии средников: в числе предстоящих мертвому Спасителю представлен Лонгин Сотник. Такой же вариант иконографии дан на фреске северной стены Спасо-Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле 1563–1564 гг. (утрачена средняя часть

композиции, Нерукотворный образ представлен напротив на южной стене). В других известных памятниках использован иной вариант со стоящими за спиной апостола Иоанна Иосифом Аримафейским и Никодимом⁷.

Художественные особенности памятника находят параллели в иконах праздничных чинов псковских иконостасов 1530–1550-х гг. Лики⁸ исполнены по коричневому санкирю однородным мягким разбеленным желтым вохрением. Движки не сохранились. Описи ликов и подготовительный рисунок черные. Особенностью памятника являются дополнительные линии подготовительного рисунка на надбровных дугах, скулах и щеках, перекрывавшиеся завершающими слоями моделировки (как на полностью сохранном лице апостола Фаддея в 4-м клейме). Такой рисунок использовался на псковских иконах⁹, а также в московских миниатюрах грозденского времени, например, в лицевом сборнике Чудова монастыря, в особенности в иллюстрациях к Апокалипсису (РГБ. Ф. 98 (Егоров). №1844) [Лицевой сборник Чудова монастыря, 2013. Т. 2. Л. 1–94 об.].

Архитектура в клеймах с зубчатыми городскими стенами, шпилями и треугольными щипцами также находит параллели в псковских иконах. Характерна цветовая гамма с темно-зелеными, оливковыми, а также разнообразными коричневыми и бежевыми тонами. Но присутствуют и яркие тона: красные, розовые, желтые и голубые. Цветовые пятна не имеют чередования, в композициях клейм нет явно выраженного ритма. Еще один круг аналогий дают фрески евангельского цикла на северной и южной стенах Спасо-Преображенского собора в Ярославле¹⁰, также отличающиеся причудливым сочетанием цветов и сложными архитектурными формами. Между тем ярославские иконы этого времени не дают близких параллелей.

Замысел иконы из собрания К. В. Воронина созвучен столичным иконографическим новациям времени московского митрополита Макария. Показательно также отмеченное влияние псковской живописи, проникшей в Москву благодаря деятельности митрополита. При этом иконографические параллели позволяют предположить, что икона была создана в Ярославле, где в XVI в. совместно работали московские и местные мастера. Предложенная атрибуция — всего лишь предварительная гипотеза, памятник нуждается в дальнейшем изучении и осмысливании.

5 Подобные образы могли помещаться в местном ряду иконостаса, в пядничном ряду, находиться в жертвеннике. Их также выносили в центр храма на богослужениях Страстной Седмицы (в Великую Субботу). См. известные крупноформатные иконы «Спас Нерукотворный — Не рыдай Мене, Мати» 1570-х гг. из Николо-Угрешского монастыря (МГОМЗ) [Спас Нерукотворный в русской иконе, 2008. Кат. 23. С. 121, 246–247] и первой четверти XVII в. из собрания Т. А. Мавриной и Н. В. Кузьмина (ГТГ) [Там же. Кат. 33. С. 257], небольшие иконы-пядницы второй половины XVI в. из Троице-Сергиева монастыря (ГТГ) [Там же. Кат. 22. С. 121–122, 246], мастера Стефана Арефьева начала XVII в. из Благовещенского собора в Сольвычегодске (ГРМ) [Там же. С. 153. Ил. 116], первой четверти XVII в., приписываемую Назарию Савину (ГТГ) [Там же. Кат. 32. С. 256] и др.

6 Еще один пример дает вложенная царем Михаилом Федоровичем икона 1630-х гг. из Николо-Можайской (Казанской) церкви в Муроме (МИХМ). Однако в ней отличается как цикл клейм, содержащий 70 сцен истории Нерукотворного образа и Страстей Христовых, так и детали композиции средника [Сухова, 2010].

7 См. примеч. 5. Исключение составляет икона первой четверти XVII века, приписываемая Назарию Савину (ГТГ), где также представлен Лонгин.

8 См. описание сохранности в примеч. 2.

9 Такой прием рисунка см. [Васильева, 2012. Кат. № 75, 76. Ил. на с. 340, 344]. Близкий цвет личного письма [Там же. Кат. № 62. Ил. на с. 275–277].

10 Эта часть росписи приписывается ярославским мастерам [Анкудинова, Мельник, 2002. С. 80–81].

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Сказание о Нерукотворном образе. Икона XVI века из собрания Константина Воронина [Каталог выставки] / Сост. А.Л. Гульманов; вступ. сл. М.Б. Миндлин; авт. ст. А.Л. Гульманов, Е.М. Саенкова; науч. ред. Н.И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2019. 48 с.

EXHIBITION CATALOG

Gulmanov A.L. (ed.) *Skazanie o Nerukotvornom obrazе. Ikona XVI veka iz sobraniiia Konstantina Voronina* [Katalog vystavki] (The story of the Mandylion. 16th century icon from the collection of Constantine Voronin [Exhibition Catalog]). Moscow: The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ., 2019, 48 p. (in Russian).

ЛИТЕРАТУРА

Анкудинова Е.А., Мельник А.Г. Спасо-Преображенский собор Спасского монастыря в Ярославле. М.: Северный паломник, 2002. 103 с.
Васильева О.А. Иконы Пскова. Т. I. 3-е изд., испр. и доп. М.: Северный паломник, 2012. 488 с.
Костромская икона XIII–XIX веков. Свод русской иконописи / Авт.-сост. Н.И. Комашко и С.С. Каткова. М.: Гранд-Холдинг, 2004. 672 с.
Лицевой сборник Чудова монастыря. Факсим. изд. В 2 кн. Кн.2. М.: Актеон, 2013. 232 с.
Мещерская Е.Н. Апокрифические деяния апостолов. М.: Присцельс, 1997. 454 с.
Мещерская Е.Н. Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник. М.: Наука, 1984. 250 с.
Музей русской иконы. Каталог собрания. Т. I: Памятники античного, раннехристианского, византийского и древнерусского искусства III–XVII веков. М.: Музей русской иконы, 2010. 504 с.
Смирнова Э.С. Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань. Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII – середина XIV века. М.: Северный паломник, 2004. 512 с.
Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л.М. Евсеева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2008. 440 с.
Сухова О.А. Редкий состав клейм иконы Муромского музея «Спас Нерукотворный. Не рыдай Мене Мати» 1630-х годов. Предварительные наблюдения // Сообщения Муромского музея–2009. Материалы отчетной конф. Муром: Муромский историко-художественный музей, 2010. С. 24–40.

REFERENCES

Ankudinova E.A., Mel'nik A.G. *Spaso-Preobrazhenskii sobor Spasskogo monastyrja v Jaroslavle* (The Transfiguration Cathedral of the St. Savior Monastery in Yaroslavl). Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2002, 103 p. (in Russian).
Evseeva L.M., Lidov A.M., Chugreeva N.N. (eds.). *Spas Nerukotvorny i russkoi ikone* (The Holy Face in Russian Icons). Moscow, Russkii Fond Sodeistviia Obrazovaniia i Nauke Publ., 2008, 440 p. (in Russian).
Komashko N.I., Katkova S.S. (eds.). *Kostromskaia ikona XIII–XIX vekov. Svod russkoi ikonopisi* (Kostroma Icons of the 13th–19th Centuries. Corpus of Russian Icon-Painting). Moscow, Grand-Kholding Publ., 2004, 672 p. (in Russian).
Litsevoi sbornik Chudova monastyrja (Illustrated Anthology of Chudov Monastery. Facsimile Edition). Vol. 2. Moscow, Actaeon Publ., 2013. 232 p. (in Russian).
Meshcherskaiia E.N. *Apokrificheskie deiania apostolov* (The Apocryphal Acts of the Apostles). Moscow, Pristsel's Publ., 1997, 454 p. (in Russian).
Meshcherskaiia E.N. *Legenda ob Avgare – rannesiriiskii literaturnyi pamiatnik* (The Legend of Abgar – an Early Syrian Literary Monument). Moscow, Nauka Publ., 1984, 250 p. (in Russian).

Smirnova E.S. *Ikony Severo-Vostochnoi Rusi. Rostov, Vladimir, Kostroma, Murom, Riazan’*. Moskva, Vologodskii krai, Dvina. Seredina XIII – середина XIV veka (Icons of Northeastern Rus. Rostov, Vladimir, Kostroma, Murom, Ryazan. Moscow, Vologda region, Dvina. The middle of the 13th – the middle of the 14th Centuries). Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2004, 512 p. (in Russian).

Sukhova O.A. The Rare Composition of the Icon “Holy Mandylion. Weep Not For Me, O Mother”, 1630s, from Murom Art and History Museum. Preliminary Observations. *Soobshcheniia Muromskogo muzeia–2009. Materialy otchetnoi konferentsii* (Murom Museum Posts–2009. Materials of the Reporting Conference). Murom, Murom Art and History Museum Publ., 2010, pp. 24–40 (in Russian).
Vasil'eva O.A. *Ikony Pskova (Pskov Icons)*. Vol. 1. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2012, 488 p. (in Russian).

Zadorozhnyi N.V., Ivannikova A.P., Shalina I.A. (eds.) *Muzei russkoi ikony. Katalog sobraniiia. Tom 1. Pamiatniki antichnogo, rannekristianskogo, vizantiiiskogo i drevnerusskogo iskusstva III–XVII vekov* (Museum of Russian Icons. Collection Catalog. Vol. 1: Monuments of Ancient, Early Christian, Byzantine and Old Russian Art of the 3rd–17th centuries). Moscow, Museum of Russian Icons Publ., 2010, 504 p. (in Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гульманов Алексей Леонидович – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва. iconer@rambler.ru

AUTHOR

Gulmanov, Alexei Leonidovich – The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow. iconer@rambler.ru

Т.Ю. Царевская

Обзор конференции «Антоний Римлянин и его время»

29–31 октября 2019 г. в Новгородском музее-заповеднике состоялась научная конференция «Антоний Римлянин и его время», приуроченная к 900-летию освящения выдающегося памятника древнерусской архитектуры и живописи — собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117–1119 гг.). Соучредителями конференции выступили Государственный институт искусствознания, Государственный Русский музей, Санкт-Петербургская Духовная академия и Новгородская епархия Русской Православной Церкви, при поддержке Института культуры Италии в Санкт-Петербурге и Центра «Эрмитаж-Италия». Участие этих организаций в подготовке конференции и живой интерес к ее тематике позволили привлечь в Новгород крупнейших специалистов — филологов, историков, богословов, искусствоведов, археологов, в том числе представителей из-за рубежа, что придало конференции характер, приближающийся к уровню международного симпозиума.

Уже сама личность Антония Римлянина, его происхождение, возможные причины и пути появления в Новгороде, сосуществование с местным населением и непростая история почитания — таят в себе множество неразрешенных загадок. До сих пор не получили должного объяснения и следы взаимодействия различных культурных традиций, обнаруживаемые в духовном завещании, церковном предании и связываемом с именем преподобного художественном наследии. Попытки их раскрытия лежат в сфере бытования Новгорода на пересечении духовных и художественных традиций Византии и средневекового Запада, что придает, казалось бы, локальным явлениям значение, выходящее далеко за пределы культурной жизни одного древнерусского центра. В связи с этим программа конференции была составлена таким образом, чтобы позволить выявить различные пласты истории и культуры средневекового Новгорода, связанные с личностью основателя Антониева монастыря, и рассмотреть широкий спектр вопросов, касающихся духовного и художественного наследия этого времени.

Во вступительном слове генеральный директор Новгородского музея-заповедника *Н.В. Григорьева* обозначила важность комплексного подхода в изучении памятников истории и культуры, что дает право внимательному исследователю выявить связи древнего русского города как с духовной культурой

Византии, так и с особенностями религиозной жизни и искусства Западной Европы. И в этом плане, несомненно, широкие возможности представляет изучение собора Антониева монастыря и его реликвий. Выступивший с приветственным обращением к участникам конференции *митрополит Великого Новгорода и Старорусский Лев* указал на особое значение личности Антония Римлянина в распространении на Новгородской земле монастырской культуры и просвещения и отметил необходимость углубленного изучения формирования церковной традиции его почитания. Размышлениям об особой роли Антониева монастыря в соприкосновении культурных традиций Новгорода и Рима — как в эпоху раннего русского Средневековья, так и в Новое время — было посвящено выступление *Т.В. Шмелевой* (НовГУ). Открытие конференции завершилось показом фильма *Т.И. Дьяконовой* «Спасенные фрески собора Рождества Богородицы новгородского Антониева монастыря» (Президентская библиотека им. Б.Н. Ельцина, Санкт-Петербург), в научно-популярной форме раскрывающего легендарную историю строительства храма, демонстрирующего его древние росписи и содержащего несколько интервью с сотрудниками музея. Фильм порадовал качественной съемкой памятника, однако вопреки своему названию не затронул темы реставрации древнейших фресок (уделив внимание лишь реставрации росписей XIX в.), как и не было упомянуто в нем имя посвятившего этому делу около десятилетия профессиональных усилий *В.Д. Сарабьянова*.

Дальнейшая работа конференции строилась по принципу последовательного проведения докладов, логически обоснованно сгруппированных в несколько тематических блоков. В первый день прозвучали доклады, посвященные различным аспектам Жития преподобного Антония Римлянина, оформленвшегося в позднем Средневековье, и его списков в контексте агиографической традиции. Сотрудник кафедры славистики университета Пизы *Франческа Ромоли* (Италия) проследила структурные отличия Жития Антония Римлянина от более стандартных житий, связав его морфологическую специфику с культурными условиями появления. Некоторые неординарные особенности этого памятника агиографии рассмотрела в связи с ирландской монашеской традицией *А.А. Симонова* (МГПУ, Москва), выделив, в частности, характерное для кельтской культуры особое отношение к силе камня и воды, терпимость к языческим пережиткам, а также особенности функционального устройства монастыря и его внутренней иерархии. В своем видеосообщении *Д.Б. Терешкина* (РАНХиГС при Президенте РФ) представила результаты сравнительного анализа списков Жития Антония Римлянина, хранящихся в собрании Новгородского музея-заповедника. Предметом наблюдения *В.Г. Дидковской* (ИГУМ НовГУ, Великий Новгород) стали лексические разнотечения в разновременных списках Жития из того же собрания, которые характеризуются как следы исторического развития текста (в частности, трактовка встречающегося обозначения собеседника преподобного Антония, владеющего греческим и «римским» языком, как «готфинъ — греченинъ — готфинъ-греченинъ — купецъ»). В докладе *М.А. Федотовой* (ИРЛИ РАН, Пушкинский Дом, Санкт-Петербург) текст Жития Антония Римлянина был рассмотрен в контексте Четырех Миней Дмитрия Ростовского.

Второй и третий дни заседания проходили в недавно открытом при музее-заповеднике Центре реставрации монументальной живописи, расположенному на территории Антониева монастыря, возле древнего собора, который можно было непосредственно обозревать из окон конференц-зала. Работа второго дня началась блоком докладов, посвященных особенностям устава и укладу жизни Антониевой обители. *Л. А. Секретарь* (Великий Новгород) на основе анализа различных письменных источников представила попытку исторической реконструкции личности преподобного Антония. По мнению исследовательницы, основатель монастыря был знаком с общежительным устройством греческих киновий. По их подобию им был организован близ Новгорода ктиторский монастырь-киновий. Исходя из того, что сам Антоний являлся его ктитором, объясняется то обстоятельство, что длительное время — вероятно, связанное с устройством обители — он не становился ее игуменом. Продолжая линию изучения письменных и невербальных источников, *В. В. Мильков* (Институт Философии РАН, Москва) представил доводы в пользу того, что не имеющие аналогов в древнерусской книжности сюжеты творческого наследия Кирика Новгородца были обусловлены религиозным своеобразием Антониевой обители, которое проявилось в архитектуре, программе росписей и внутреннем порядке монастырской жизни. Ученость антониевского диакона Кирика объясняется тем, что, по мнению исследователя, его учителями были переселенцы из Европы; переселенцем был и сам монастырь, причем, по мысли докладчика, происходил он из той области Италии, где с одинаковым пietetом относились к традициям как Восточного, так и Западного христианства. В нескольких докладах были рассмотрены история возникновения службы в честь Антония Римлянина (*иерей Евгений Зайцев*, Великий Новгород), западная тема в службе преподобному в контексте развития антилатинской полемики в древнерусском богослужении (*protoиерей Константин Костромин*, СПбДА), Духовное завещание основателя Антониева монастыря (*protoиерей Александр Ранне*, СПбДА), в котором основное внимание было уделено факту избрания игумена из числа братии. Особый интерес вызвал доклад *М. С Егоровой* (Санкт-Петербургская консерватория), показавшей оригинальные черты песнопений преподобному Антонию Римлянину в древнерусских нотированных рукописях. Красота распевных привнесений была тут же продемонстрирована живым вокальным сопровождением в исполнении ассистентки докладчика.

Большое многообразие тем, требующих осмысления и поддержки со стороны фундаментальной науки, было представлено в докладах и сообщениях, связанных с изучением специфических черт архитектурно-художественного ансамбля собора Рождества Богородицы, его ризницы, иконного убранства, а также связанных с Антониевым монастырем иных материальных артефактов. Тонкий формальный анализ некоторых принципиальных качеств художественного стиля антониевских росписей был дан в докладе *Л. И. Лифшица* (ГИИ, Москва). Ставя задачу лучше понять неповторимое своеобразие антониевских фресок, автор развил мысль В.Д. Сарабьянова о поиске соответствия масштаба стенописи монументальному пространству собора. Особо были выделены при-

емы силуэтизации, сочетания плоскостной и фронтальной проекции в лицах, показано, как изменения принципов трактовки объема приводят к появлению новых приемов письма, позволяющих совмещать технику прозрачных плавей с жесткой фактурной манерой живописи лиц. Своего рода парафраз этого стиля, по мнению исследователя, представляют росписи башни Георгиевского собора, которые, возможно, были созданы еще до начала декорации основного объема храма. Чрезвычайно интересные наблюдения относительно одной из разновидностей орнамента в антониевской стенописи — шрифтового декора (условно называемого «куфическим») — представлены в докладе *М. А. Орловой* (ГИИ, Москва). Включенный в систему росписи алтаря, этот декор побуждает задуматься о путях и причинах его появления, о его семантическом значении, и еще раз обратиться к проблеме первоначальной алтарной преграды в Рождественском соборе. *А. С. Преображенский* (ГИИ, Москва), заинтриговавший участников конференции заявленной темой — «Росписи эпохи позднего Средневековья в Антониевом монастыре» — вывел из забвения один из существенных этапов истории росписи собора. На основании изучения письменных источников он изложил сведения о росписи храма в XVII в., сосредоточившись на иконографическом анализе частично сохранившейся на чердаке западной галереи и зафиксированной на одном из архивных снимков композиции «Преображение».

Г. П. Геров (НГОМЗ, Великий Новгород) представил сообщение на не менее оригинальную тему, обратившись к интерпретации изображения фантастического существа в лестничной башне Рождественского собора, исполненного непрофессиональным рисовальщиком, которое В.Д. Сарабьянов идентифицировал как Китовраса. Проследив эволюцию этого образа от древнейших времен, а также соотнеся с ним некоторые особенности изображения в лестничной башне, докладчик выдвинул предположение о том, что в данном случае речь может идти об изображении Асмодея, известного по талмудическому преданию. *А. А. Гиппиус* (НИУ ВШЭ), высказавший сомнение относительно такой интерпретации, предложил в своем докладе варианты истолкования других древнейших артефактов, сохранившихся на стенах собора — надписей-граффити, одними из наиболее примечательных среди которых являются изысканные фигурные инициалы в форме буквы З с закрученными на сгибах петлями, сопровождаемые антропоморфным изображением, которые могут трактоваться как образы побежденного зла. *Э. С. Смирнова* (ГИИ, Москва) сосредоточила свое внимание на художественном оформлении «Служебника Антония Римлянина», ГИМ, Син. 605, начала XIV в., занимающего видное место в книжном наследии Великого Новгорода и, согласно позднему преданию, принадлежавшего преподобному Антонию Римлянину. В новшествах оформления этой рукописи отразились первые признаки знакомства с византийской палеологовской культурой и новый этап в истории русской книжной тератологии. *Э. Н. Добрынина* (ГИИ, Москва) представила предварительные наблюдения над особенностями разлиновки славянских рукописей в сравнении с иными письменными традициями. Целью сообщения было продемонстрировать,

что изучение разлиновки и способа ее использования в пергаменных славянских рукописях имеет перспективу, которая может быть реализована при условии дальнейшего накопления фактического материала.

Особый интерес вызвали два доклада *И. А. Шалиной* (ГРМ, Санкт-Петербург), в первом из которых была предпринята попытка по-новому представить облик первоначальной алтарной преграды Рождественского собора. Автор пересматривает утверждавшееся мнение о размещении над балкой темплона, возвышавшегося на высоте почти 5 м от пола, и под изображениями целителей, двух настолпных храмовых икон, которые должны были перекрывать неоштукатуренные площади граней столпов. По мнению И.А. Шалиной, в этом случае терялась бы сама их функция — моленных и поклонных. В качестве одной из возможных настолпных икон алтарной преграды, но уже располагавшихся под бруском темплона, называется упоминаемый в описи 1696 г. образ Одигитрии Корсунской с изображениями архангелов и апостола Филиппа, который напоминает новгородскую традицию уменьшенных, по сравнению с главным образом, изображений. Важным представляется высказанное в докладе предположение о принадлежности древнему иконному убранству собора домонгольской иконы Одигитрии, некогда стоявшей возле раки преподобного Антония, а также иконы «Благовещение», о которой можно судить по описанию и фото, опубликованному Н.П. Кондаковым. Настоящей сенсацией явилась представленная в отдельном докладе И.А. Шалиной древнейшая житийная икона преподобного Антония Римлянина из иконостаса Рождественского собора, утраченная во время войны и реконструируемая благодаря обнаруженным автором фотографиям и подробному рукописному описанию, сделанному в 1920-е гг. А.Ф. Маловым. Это был уникальный памятник с чрезвычайно подробным по числу и составу сюжетов житийным циклом (144 клейма), исполненный, как убедительно доказывает автор, в 1597 г., одновременно с установкой новой резной раки с мощами преподобного. Появившаяся несколько ранее, около середины XVI в., ктиторская композиция с изображением преподобного Антония на камне и видом монастыря, составляющая средник этой иконы, получила дальнейшее развитие и распространение. О возможных путях появления в ризнице Успенского собора Московского Кремля одной из небольших «подносных» подписных икон такого типа «из Великия Новаграда Антониева монастыря», в драгоценном окладе, сообщила *Л. В. Ковтырева* (ГТГ, Москва).

Антониев монастырь обладал богатой ризницей, часть сокровищ которой приписывалась легендарно обретенной Антонием бочке с его наследством. Описанию этой ризницы по данным письменных источников и сохранившихся произведений был посвящен доклад *М. А. Маханько* (Московский Патриархат РПЦ), акцентировавшей внимание на сложении в конце XVI в. в Антониевом монастыре корпуса реликвий, связываемых с личностью его основателя. Типология древнерусских причастных чах, черты их сходства, различий и заимствований были прослежены *Т. А. Стерлиговой* (ГИИ, Москва) в сообщении о несохранившемся потире из числа «больших сосудов» Антониева монастыря.

Неожиданно бурное обсуждение получили сюжет и возможное предназначение романской чаши с персонификациями грехов, недавно приобретенной Эрмитажем и представленной в докладе *Е. Н. Некрасовой* (ГЭ, Санкт-Петербург) как изделие западноевропейского мастера, близкое по времени эпохи Антония Римлянина.

Известно, что из Антониева монастыря происходит ранний — конца XII — XIII в. колокол, находящийся ныне в экспозиции Новгородского музея-заповедника; с большой долей вероятности можно говорить и о существовании в ранний период звонов в верхней части лестничной башни Рождественского собора; кроме того, рядом с собором в XVI в. был выстроен храм Антония Великого «иже под колоколы». В связи с этим особый интерес представил доклад *В. А. Волхонского* (НГОМЗ, Великий Новгород), восстанавливавший историю монастырского колокольного набора, изменения его количественного состава. Автором были обозначены датировки, время и обстоятельства переливки колоколов, выявлены аналогии колоколам несохранившегося колокольного ансамбля Антониева монастыря.

Исследования строительной истории Рождественского собора, до сих пор остающейся предметом дискуссий, сами по себе уже стали историей. Основные вехи архитектурно-археологического изучения памятника — исследования *М. К. Каргера, Л. Е. Красноречьева, Г. М. Штендера и В. А. Булкина* — были последовательно рассмотрены в докладе, подготовленном коллективом авторов — *И. В. Антипова, А. В. Жервэ, А. В. Трушниковой* (СПбГУ, Санкт-Петербург). По сути, этим выступлением были внятно суммированы итоги и обозначены перспективы дальнейшего изучения выдающегося памятника архитектуры, вступившего в десятое столетие своей истории.

По материалам конференции Новгородский музей-заповедник предполагает подготовить научный сборник.

Ю.В. Тарабарина

Барокко ли? К вопросу об отражении современных взглядов на «нарышкинскую» архитектуру и ошибках в научно-популярном краеведческом издании. Рецензия на книгу Н.Ю. Болотиной «Спасский храм села Уборы».
(М.: Кучково поле Музейон, 2018)

Книга архивиста и сотрудника РГАДА Натальи Болотиной о Спасском храме в Уборах выпущена издательством «Кучково поле Музейон» в серии *Genius loci* [Болотина, 2018]. Это небольшое, но яркое издание с хорошим дизайном и множеством иллюстраций, в том числе воспроизводящих архивные документы, многие из которых, впрочем, были опубликованы ранее. Обилие иллюстраций и хорошая полиграфия делают издание привлекательным, цитаты и ссылки на архивные документы поддерживают ощущение обоснованности представленного материала. Справочные историко-просветительские экскурсы ясны, уместны и облегчают восприятие текста читателем-неспециалистом. Вчитываться в листы скрописи увлекательно, история «Судного дела» Якова Бухвостова изложена непротиворечиво.

Жанр книги можно определить как гибридный: краеведческий очерк со вмешанием историко-архитектурным, научно-популярного характера, от которого читатель, вероятно, вправе ожидать, что ему расскажут все самое главное об известном, если не сказать знаменитом памятнике «нарышкинского стиля» (церкви Спаса в Уборах посвящены главы в 3 книгах и 2 небольшие научные статьи, она фигурирует в большинстве историй русского искусства).

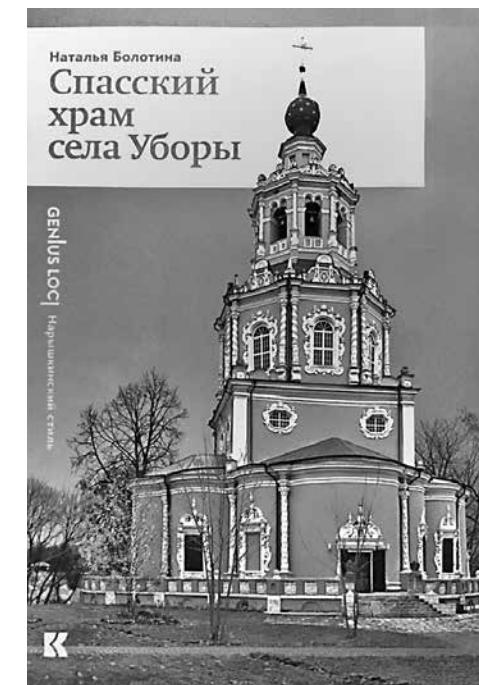
Автор, впрочем, вносит в ряд известных специалистам фактов одну важную корректировку, подчеркивая, что первый строительный контракт Якова Бухвостова с владельцем села П.В. Шереметевым был рассчитан на завершение работ за один строительный сезон лета 1694 г. Что важно, поскольку исследователи храма сер. XX в. считали, что первый подряд Бухвостова предполагал 2 строительных сезона. Теперь мы точно знаем, что это не так: боярин пожаловался через полгода после того, как короткие сроки были сорваны [Подключников, 1945. С.12; Ильин, 1959. С.85; Тельцевский, 1960. С.59; Болотина, 2018. С.34]. В тексте нет и другой ошибки, которая встречается в литературе: автор разъясняет, что «быть кнутом нещадно» Бухвостова приговорили не за про-

сроченные работы, а за неудачную попытку обмануть судей, отказавшись от второй подрядной грамоты с неустойкой в 1000 р. [Болотина, 2018. С.37].

Впрочем, изображение второй подрядной грамоты 1695 г. в книге подписано ошибочно, второй подряд Бухвостова представлен как первый. На самом деле грамота первого подряда не сохранилась [Ильин, 1959. С. 84–85].

К сожалению, это не единственная неточность в главе, посвященной истории строительства и архитектуре церкви. Текст зависит от книги М.А. Ильина настолько, что представляет собой ее сокращенный и немного обработанный литературно реферат. Вместе с пересказанным текстом М.А. Ильина, актуальным в 1959 г., но в некоторых частях устаревшим теперь, через 60 лет, автор перенимает некоторые немотивированные гипотезы, иногда превращая их в утверждения.

К примеру: «... Бакров, не обладая архитектурными дарованиями и навыками, растерялся и не понимал, как продолжить строительство» [Болотина, 2018. С.39] — «... Бакров, не обладавший, видимо, соответствующими дарованиями и не знаящий, как дальше вести постройку... » [Ильин, 1959. С.86]. Между тем мы ничего определенно не знаем о растерянности и неумении «подрядчика каменных дел» Кузьмы Бакрова: исходя из источников, его отказ от работы можно понять и как простое нежелание исполнять неоплаченную работу, не фигурирующую в подряде — строить четверик в основании восьмерика. Большой конструктивной сложности в возведении четверика под восьмериком нет, поскольку углы лепесткового плана соответствуют углам четверика, а арки лепестков в любом случае несут стены, — вопрос только в том, на



ил. 1 Обложка книги Н. Болотиной «Спасский храм села Уборы»
(М.: Кучково поле Музейон, 2018)

fig. 1 N. Bolotina "Saviour church of the Ubory village" (Moscow, Kuchkovo pole Muzeon, 2018). Cover

каком уровне будут размещены тромпы перехода от квадрата к восьмиграннику. В тексте допроса Бухвостова 1696 г. читаем: летом 1694 г. каменщики израсходовали все материалы, построив нижний лепестковый ярус. Весной 1695 г. те же каменщики пришли доделывать храм; затем следует сообщение об их несогласии строить четверик, о котором «не было никакова договора». Так не был ли отказ каменщиков Бакрова следствием попытки поторговатьсья, что в отсутствие «генподрядчика» Бухвостова было, вероятно, обречено на провал и закончилось жестким разрывом договора? Предположим, что в несохранившейся первой подрядной был указан образец соседней церкви в Петрово-Дурнево, а осенью 1694 — весной 1695 г. Шереметев решил сменить его на более импозантный — только что завершенной (1693) церкви Покрова в Филях, что и вызвало конфликт? (последнее предположение высказано Н.А. Мерзлютиной [Мерзлютина, 2003. С.17]). С другой стороны, В.В. Кириллов считал идею отказа от четверика новшеством, предложенным «мастером Я. Бухвостовым» — т.е. представлял восьмерик как конструктивную смелость [Кириллов, 2000. С. 35]. Хотя эта версия представляется сомнительной, в ее свете Бакров, напротив, отстаивает смелый замысел. Предположения имеет смысл высказывать, но именно в гипотетической форме и основываясь на фактах, — автор же рассказывает нам историю, придуманную М.А. Ильиным, как совершенно реальную.

Или: «...архитектор знал, что необходимые материалы заказчиком [...] еще не закуплены» [Болотина, 2018. С.34–35] — «... Бухвостов знал, что необходимых материалов для постройки у заказчика еще не было» [Ильин, 1959. С.84]. В обоих случаях утверждение звучит так, как будто материалы закупает Шереметев, а Бухвостов обладает тайным знанием о планах боярина. На самом деле из текста второго подряда Бухвостова следует, что 220 руб. из 250 были отведены в том числе и на закупку материалов: «...на запас весь сполна» [Ильин, 1959. С.185], так что за обеспечение строительства отвечали подрядчики.

Подчас литобработка фраз М.А. Ильина искажает смысл до слегка парадоксального. К примеру: «План Спасского храма в Уборах напоминает своим очертанием крест-мощевик, который был широко распространен в быту XVII века» [Болотина, 2018. С.43] — «...план церкви напоминает своим очертанием крест-мощевик, который был довольно распространен в быту XVII века» [Ильин, 1959. С.97]. Достаточно очевидно, что крест-мощевик — предмет благочестия и поклонения, а вовсе не быта, формулировка М.А. Ильина в данном случае несет признаки вульгарно-социологического подхода, и ее повтор, а значит, закрепление в современном общественном сознании, вызывает недоумение. Кроме того, форма квадрифолия свойственна не только мощевикам, она широко распространена в прикладном искусстве и орнаменте, а также характерна для планов центрических зданий Средневековья и Ренессанса.

Любопытно место, где заимствованный текст искажен до потери смысла: «Пролет арок, поддерживающих свод, зодчий довел до 7,5 м (к примеру, в церкви в Филях их высота составляет 5 м), а от опорных столбов ему и вовсе удалось избавиться» [Болотина, 2018. С.45]. Но невозможно избавиться от опор-

ных столбов вовсе, не отменив гравитации. Подключников говорит о «размахе подпружных арок, пролет которых Бухвостов не побоялся довести до 7,50 м [...], упразднив промежуточные столбы и сведя площадь сечения угловых столбов (без учета стен притвора) до 4,7 м² вместо 9,8 м² церкви в Филях, т.е. облегчивши ровно вдвое, несмотря на то, что они несут давление всей верхней части здания...» [Подключников, 1945. С.12; Ильин, 1959. С.100]. В верхнем ярусе церкви Покрова в Филях промежуточные столбы есть только в алтаре, но Подключников, по-видимому, говорит о простенках, которые сужают арки, ведущие в лепестки — в Филях они вынесены существенно, в Уборах едва-едва. Об отказе от опорных столбов речи быть не может, их роль выполняют угловые массивы кладки в основании четверика. Кроме того 5 м в Филях — это пролет, т.е. ширина, а не высота арок.

Местами автор заимствует напрямую из Подключникова: «белокаменные колонны с врезанными в их тело акантовыми листьями с черешками из жемчужин [...] что напоминает березовые стволы, легко вписывая храм в окружающий пейзаж» [Болотина, 2018. С.45] — «... своеобразная трактовка колонн первого яруса, делающая их похожими на березовые стволы, которые удивительно тонко перекликаются с окружающим пейзажем» [Подключников, 1960. С.14]. Сравнение аканта с березками выглядит сомнительным, но объяснимым на патриотическом подъеме середины 1940-х гг. Но в современном издании оно звучит наивно — что, вероятно, понимал и М.А. Ильин в 1950-е гг., поскольку не сослался на суждение коллеги.

Отметим еще несколько неточностей. Форма притворов храма — не четырехлепестковая [Болотина, 2018. С. 43], а трех. Автор также утверждает, что колокольня «несет шестигранный барабан венчающей главы» [Болотина, 2018. С.43]. На самом деле сейчас барабан — поздний и восьмигранный, но М.А. Ильин обсуждает вероятность первоначального шестигранного барабана, поскольку в материалах «дела» упоминается «шестерик» [Ильин, 1959. С.94–95].

Говоря о процессе строительства, автор утверждает, что «каменщики в 1694 г. успели только заложить фундамент и возвести на небольшую высоту стены, наметив окна и двери» [Болотина, 2018. С.39]. Это не так — весной 1695-го стены были выстроены на высоту 3 сажени, что больше 6 м и соответствует высоте нижнего яруса до карниза; арки входов в лепестковые части были сведены, окна — «сделаны», как и сандрики над ними и консоли под колонны [Ильин, 1959. С.181]. Незавершенность при втором осмотре автор также преувеличивает: «до завершения [...] еще далеко» [Болотина, 2018. С.38]. Однако к июлю 1696-го все своды были возведены и даже уbrane внешние леса. Оставались не сделанными 4 главы с барабанами, часть декора, паперть и обмазка [Ильин, 1959. С.183].

Или: «Впервые имя архитектора „Якушки Бухвостова“ было упомянуто в 1681 г. в документах о торгах на постройку царской усадьбы на Пресне» [Болотина, 2018. С.32]. Но в документе упомянут Якушка Григорьев, а с Бухвостовым его идентифицировал Н.Н. Воронин [Ильин, 1959. С.7; Воронин, 1934. С.123–124].

Приведенная дата завершения строительства церкви — 1697 г. [Болотина, 2018. С.33, С.40] — тоже вызывает сомнения. П.А. Тельцевский и Н.А. Мерзлютина высказывались остерожнее, подчеркивая, что время завершения строительства неизвестно. Известно, что заказчик П.В. Шереметев умер 20 апреля 1697 г., не дожив до четвертого строительного сезона [Русский биографический словарь, 1911. С.203] и что в 1697 г. в церкви села Убор служили два священника, но неизвестно, в деревянной или каменной. Также известен антиминс, выданный 17 сентября 7209 / 1700 г. [Тельцевский, 1960. С.61; Мерзлютина, 2003. С.17]. Н. Болотина, ссылаясь на ЦГА Москвы, называет 1701 г., не приводя даты по старому стилю [Болотина, 40]. Не допускает ли автор ту же ошибку перевода сентябрьского стиля, что и поправленный ею несколькими страницами ранее М.А. Ильин?

Примерно половина историографии не попала в поле зрения Н. Болотиной: не упоминается книга П.А. Тельцевского, который строже относится к датировкам и реконструкциям, чем М.А. Ильин [Тельцевский, 1960]. Не учтена и сравнительно новая статья Н.А. Мерзлютиной [Мерзлютина, 2003]. Обойдена вниманием статья М.А. Ильина, посвященная сходству волют в оконных обрамлениях церкви в Уборах и ратуши в Болсварде (1613–1615), где автор указывает на актуальность голландских образцов в русской архитектуре конца XVII в. [Ильин, 1964. С.233–234].

Перечисленные недостатки можно было бы признать мелкими, если проигнорировать амбициозное заявление издателей: «памятники архитектуры и культуры описываются и анализируются ведущими специалистами разных специальностей: историками, искусствоведами, архитекторами, критиками» [Болотина, 2018, обложка], заставляющее рассчитывать на актуальные и точные сведения, что, впрочем, желательно для любого, в том числе популярного издания, нацеленного на распространение информации среди читателей широкого круга.

Однако книга выводит на первый план устаревшие и не бесспорные взгляды, касающиеся не только мелких оговорок, но и принципиальных сюжетов. Первый — о том, что ярусная композиция восходит «еще к деревянным храмам Московской Руси» [Болотина, 2018. С.43]. Эта точка зрения, зависшая от так называемой забелинской теории, была опровергнута в 1980-е гг. [Бусева-Давыдова, 1985. С.220–225]. С тех пор вероятным источником типологии ярусных храмов признаны украинские «банные», т.е. башенные, храмы, чью роль признавали и исследователи середины XX в., о чём, к слову сказать, Н. Болотина не упоминает в принципе [см. Ильин, 1959; Тельцевский, 1960; Выголов, 1964. С.236–252; Кириллов, 2000. С.30–35].

Вторая спорная тема — Яков Бухвостов мог быть не «зодчим» и не автором церкви, а организатором строительных работ [Бусева-Давыдова, 1988. С.43–44]. В «Судном деле» он назван крестьянином и подрядчиком, но не подмастерьем и даже не каменщиком; подмастерье Калинин осматривает церковь в связи с жалобой заказчика, каменщиков нанимает Бухвостов [Ильин, 1959. С.181, 183, 186–187]. Исследовательница считает, что облик храма определил П.В. Шереме-

тев, поскольку он единственный курировал стройку постоянно. Резной убор, составляющий основу нашего восхищения архитектурой церкви, исполняли нанятые отдельно П.В. Шереметевым мастера [Ильин, 1959. С.185].

Безусловно, созданный в историографии почти кинематографический образ «зодчего Бухвостова», вызывающего сочувствие из-за жестокого наказания, разрушать в какой-то степени жалко, но имеет смысл прислушаться к объективной информации: вполне вероятно, что Бухвостов был предпринимателем, который «должен был обеспечить субподрядчиков материалами, гарантируя это личным капиталом» [Бусева-Давыдова, 1988. С.52].

Третий вопрос особенно важен, так как издание имеет подзаголовок «нарышкинский стиль». Вопрос стилевых дефиниций архитектуры конца XVII в. обсуждался начиная с Ф.Ф. Горностаева, предложившего понятие «Барокко Москвы» [Горностаев, 1911. С.417], — и до статьи И.Л. Бусевой-Давыдовой, которая, проанализировав все позиции и подчеркнув парадоксальную роль заимствований из ренессанса, маньеризма и барокко в русском искусстве XVII в., в основе средневековом, «лишь зозвучном» раннему Ренессансу, — предложила нейтральное определение «нарышкинский стиль» [Бусева-Давыдова, 1990. С.107–117]. После этой статьи историки русской архитектуры в основном отказались от понятия «барокко», оставив его XVIII веку, что сняло многие противоречия. Между тем в рассматриваемой книге соседствуют «ренессансные раковины», «барочные восьмиугольные окна», «древнерусские гирьки» — и слова о барокко Италии конца XVI в., к которому церковь в Уборах не имеет никакого отношения.

Замечу, что М.А. Ильин, чей текст был здесь переработан, не пользуется понятием барокко по отношению к постройкам Бухвостова, как и Тельцевский, который говорит только об ордере [Ильин, 1959. С.91–96; Тельцевский, 1960. С.59–76]. Лишь Подключников упомянул о «некотором сходстве с европейским барокко», причем как об отличии церкви в Уборах от других памятников конца XVII в. [Подключников, 1945. С.16]. Конечно, осторожность авторов объясняется атмосферой в обществе их времени. Но Н.Ю. Болотина не ссылается ни на более ранний сборник «Барокко в России» [Барокко в России, 1926], ни на Б.Р. Виппера [Виппер, 1978. С.16–18], сопоставившего «нарышкинскую» архитектуру с европейским маньеризмом; а упоминает лишь Г. Вельфлина. Зато признаком барокко оказывается «контрастность цветовой гаммы при сочетании красных стен и белых резных деталей» [Болотина, 2018. С.43], известная в русской архитектуре со временем Архангельского собора Московского Кремля, и произведениям Бернини и Борромини, мягко говоря, не свойственная. Другой признак барокко, названный автором, — «резкое убывание пропорций» — еще сомнительнее: пропорции в Уборах убывают не резко, а мерно; резкое убывание пропорций признак не барокко, а провинциальной архитектуры — барокко, напротив, стремится к слитности даже динамичной формы. Автор не упоминает о культурном зазоре между европейскими стилями и фактом заимствования их форм; между тем в редакционной аннотации обещано, что памятник станет «феноменом культурной истории».

Заметим, что статьи И.Л. Бусевой-Давыдовой, на данный момент наилучшим образом проясняющие взгляды общего плана на феномен «нарышкинской» архитектуры, не то чтобы малоизвестны. Ссылки на них можно обнаружить и в статье «Нарышкинский стиль» русской Wikipedia.

Но вернемся к вопросу — стоит ли придираться к изданию, которое при ближайшем рассмотрении не претендует на статус научно-исследовательского и не заявляет об открытии новых горизонтов? На мой взгляд, определенно стоит, причем даже больше, чем к научной статье, — поскольку именно такое издание, полиграфически качественное, снабженное многообещающими подзаголовками «нарышкинский стиль» и *genius loci*, работает на распространение информации об известном памятнике, а также об одном из ярких направлений древнерусской архитектуры периода перехода от позднего Средневековья к Новому времени. Печально, когда вместо актуальных взглядов оно распространяет заблуждения 60-летней давности, снабжая их дополнительными ошибками. Эта ответственность больше, чем у автора научной статьи с гипотезой, поскольку здесь мы имеем дело не с предположением, а с утверждением. Иными словами, многие люди, доверившиеся данному изданию, теперь будут считать, что нарышкинский стиль — и есть русское барокко, а наличие восьмиугольных окон на четверике тому подтверждение.

С другой стороны, если говорить об увлекательности, необходимой научно-популярному изданию, о популярном в наше время «рассказывании историй», то в одних только материалах «Судного дела» их немало, в том числе таких, которые не были затронуты в историографии — к примеру, история двукратного бегства Бухвостова и его розысков звучит приключенчески.

Безусловно, в описанной ситуации нет или почти нет вины автора, который достаточно добросовестно выполнил работу по сбору и публикации материала. Дело, скорее, в разрыве между амбициями и возможностями издательства, которому, вероятно, следовало привлечь специалиста к главе, посвященной строительной истории и архитектуре церкви в Уборах: для написания, рецензирования или хотя бы консультации. Или же исключить завышенное позиционирование и ограничиться задачами просветительского историко-краеведческого плана, которые в издании выполнены достойно.

ЛИТЕРАТУРА

- Барокко в России. М.: Государственная академия художественных наук, 1926. 142 с.
Болотина Н.Ю. Спасский храм села Уборы. М.: Кучково поле Музейон, 2018. 135 с.
Бусева-Давыдова И.Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании // ГММК. Материалы и исследования. Вып. VII. Проблемы русской средневековой художественной культуры. М.: Искусство, 1990. С. 107–117.
Бусева-Давыдова И.Л. О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII в. // Архитектурное наследство. Вып. 36. М.: Стройиздат, 1988. С. 43–53.
Бусева-Давыдова И.Л. Об истоках композиционного типа «восьмерик на четверике» в русской архитектуре конца XVII в. // Архитектурное наследство. Вып. 33. М.: Стройиздат, 1985. С. 220–226.

Виннер Б.Р. Русская архитектура XVII века и ее историческое место // Виннер Б.Р. Архитектура русского барокко. М.: Наука, 1978. С. 16–18.

Воронин Н.Н. Очерки истории русского зодчества XVI–XVII вв. М.; Л.: ОГИЗ, Государственное социально-экономическое издательство, 1934. 130 с.

Выголов В.П. О развитии ярусных форм в зодчестве конца XVII века // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 236–252.

Горностаев Ф.Ф. Барокко Москвы // История русского искусства / Под ред. И.Э. Грабаря. Т. II. М.: Изд-во И. Кнебель, 1911. С. 417–468.

Ильин М.А. Зодчий Яков Бухвостов. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. 192 с.
Ильин М.А. К вопросу о природе архитектурного убранства «московского барокко» // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 232–235.

Кириллов В.В. Архитектура Москвы на путях европеизации. М.: Эдиториал УРСС, 2000. 120 с.

Мерзлютина Н.А. Спасская церковь в селе Уборы // Красногорье. Историко-краеведческий альманах. №7. 2003. С. 16–20.

Подключников В.Н. Три памятника XVII столетия. Церковь в Филях. Церковь в Уборах. Церковь в Троицком-Лыкове. М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1945. 22 с.

Русский биографический словарь. Шебанов-Шютц. СПб.: Типография Главного управления уделов, 1911. 557 с.

Тельтевский П.А. Зодчий Бухвостов. М.: Гос. изд-во литературы по искусству, архитектуре и строительным материалам, 1960. 146 с.

Ширшова С., Торжков Е. Восстановление ценного памятника архитектуры // Архитектура СССР. М.: Стройиздат, 1958. №2. С. 43–45.

REFERENCES

- Болотина Н.Ю. *Spasskii khram sela Ubory (Saviour church at Ubory village)*. Moscow, Kuchkovo pole Muzeon Publ., 2018. 135 p. (in Russian).
- Buseva-Davydova I.L. On the Concepts of the Style of Russian Art of the 17th Century in Russian Art History. GMMK. Materialy i issledovaniia Vyp. VII. Problemy russkoi srednevekovoi khudozhestvennoi kul'tury (Moscow Kremlin Museums. Materials and Research. Russian Medieval Culture), no 7. Moscow, 1990, pp. 107–117 (in Russian).
- Buseva-Davydova I.L. On the Origins of the Compositional type «Octagon on Cube» in Russian Architecture of the Late 17th Century. Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage), no 33. Moscow, Stroiizdat Publ., 1985, pp. 220–226 (in Russian).
- Buseva-Davydova I.L. On the Role of the Commissioner in the Organisation of Construction Process in Russia in 17th century. Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage), no 36. Moscow, Stroiizdat Publ., 1988, pp. 43–53. (in Russian).
- Druzhinin V.G., Kurdiumov M.G. (ed.) *Russkii biograficheskii slovar'*. Shebanov-Shutts (Russian Biographical Dictionary. Shebanov-Shutts). Saint-Petersburg, Tipografia Glavnogo upravleniia Udelov Publ., 1911. 557 p. (in Russian).
- Gornostaev F.F. *Moscow Baroque. Istorija russkogo iskusstva* (History of Russian Art). Vol. 2. Moscow, Izdanie I. Knebel' Publ., 1911, pp. 417–468 (in Russian).
- Il'in M.A. K voprosu o prirode arkhitekturnogo ubranstva «moskovskogo barokko». To the Question of the Nature of the “Moscow Baroque” Architectural Decoration. Drevnerusskое искуство. XVII век (Old Russian Art. 17th Century). Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 232–235 (in Russian).
- Il'in M.A. Zodchii Iakov Bukhvostov (The Architect Ivan Bukhvostov). Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1959. 192 p. (in Russian).
- Kirillov V.V. *Arkhitektura Moskvy na putiakh evropeizatsii* (Moscow Architecture on the Paths of Europeanization). Moscow, Editorial URSS Publ., 2000. 120 p. (in Russian).
- Merzliutina N.A. Savior Church in the village of Ubory. Krasnogor'e. Istoriko-kraevedcheskii al'manakh (Krasnogor'e. Local History Almanac), №7. 2003, pp. 16–20 (in Russian).

- Nekrasov A.I. (ed.) *Barokko v Rossii (The Baroque in Russia)*. Moscow, Gosudarstvennaia akademiiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1926. 142 p. (in Russian).
- Podkliuchnikov V.N. *Tri pamiatnika XVII stoletiiia. Tserkov' v Filiakh. Tserkov' v Uborakh. Tserkov' v Troitskom-Lykove (Three monuments of the 17th century. Church in Fili. Church in Ubory. Church in Troitse-Lykovo)*. Moscow, Gosudarstvennoe arkhitekturnoe izdatel'stvo Akademii arkhitektury USSR Publ., 1945. 22 p. (in Russian).
- Shirshova S. i Torzhkov E. The Restoration of a Valuable Monument of Architecture. *Arkhitektura USSR (USSR Architecture)*. Moscow, Stroizdat Publ., 1958, no 2, pp. 43–45 (in Russian).
- Tel'tevskii P.A. *Zodchii Bukhvostov (The Architect Bukhvostov)*. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po iskusstvu, arkhitekture i stroitel'nym materialam Publ., 1960. 146 p. (in Russian).
- Vipper B.R. Russian 17th Century Architecture and its Historical Place. Vipper B.R. *Arkhitektura russkogo barokko (Russian Baroque Architecture)*. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 16–18 (in Russian).
- Voronin N.N. *Ocherki istorii russkogo zodchestva XVI–XVII vv. (Essays on the History of Russian Architecture of the 16th–17th Centuries)*. Moscow–Leningrad, OGIZ, Gosudarstvennoe sotsial'no-ekonomicheskoe izdatel'stvo Publ., 1934. 130 p. (in Russian).
- Vygolov V.P. On the Development of Tiered Elements in the Architecture of the Late 17th Century. *Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek (Old Russian Art. 17th Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 236–252 (in Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тарабарина Юлия Валентиновна — старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Москва

AUTHOR

Tarabarina, Yulia Valentinovna — senior researcher, State Institute for Art Studies, Moscow

А.С. Преображенский

Запоздавшая рецензия

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

В последнее десятилетие XX в. и в начале текущего столетия на ученых хлынула лавина новой информации, требующей публикации и первичного осмысления, без которых невозможна ни систематизация материала, ни дальнейшие обобщения академического характера. В сфере изучения русского церковного искусства особенно «урожайными» оказались XVII столетие и Новое время. Обнаружение и активизировавшийся процесс издания произведений и документов этих периодов быстро привели к тому, что специалисты осознали острую необходимость справочных изданий (общерусских и региональных словарей мастеров), каталогов эталонных памятников, которые сохранили надписи с датами, именами мастеров, вкладчиков или владельцев. Количество публикаций подобного рода, появившихся за последние тридцать лет в виде отдельных изданий или статей, довольно велико. Однако они почти не удостаиваются откликов — рецензий или комментариев, дополняющих и исправляющих опубликованные сведения¹. Между тем такие комментарии необходимы и из-за разнообразия принципов публикации надписей на иконах, отсутствия устоявшихся принципов описаний и требований к ним, и из-за неровного качества подобных изданий.

В нашей рецензии, посвященной вышедшему несколько лет назад каталогу подписных и датированных икон из собрания Московского государственного объединенного музея-заповедника «Коломенское — Измайлово — Лефортово — Люблин», мы и хотели коснуться данной проблемы. Каталог подписных и датированных икон МГОМЗ, одного из крупных иконных собраний Москвы, в которое вошли более 2000 памятников XVI — начала XX в., был подготовлен главным хранителем музея О.А. Поляковой и хранителем фонда «Древнерусская живопись» М.В. Послыходалиной. В нем опубликовано 43 произведения XVII — начала XX в. (12 из них, как указано, — впервые). Хотя эта цифра ка-

¹ Одно из немногих исключений — публикация А.А. Турилова [Турилов, 2007], появившаяся после выхода в свет первого издания «Словаря русских иконописцев XI–XVII веков» (2003) и содержащая важные поправки и дополнения, которые частично учтены во втором издании справочника [Словарь, 2009]. Ср. также вышедшую отдельной книжкой критическую рецензию Л.В. Мошковой и А.А. Турилова на «Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков» Л.В. Столяровой (2000) [Мошкова, Турилов, 2003].

жется скромной, состав памятников разнообразен: это произведения ведущих мастеров Оружейной палаты, работы иных столичных иконников, подписные образцы массового иконописания XVIII в., а также продукция мастеров XIX – начала XX столетия.

Собственно каталогу, в котором памятники располагаются в хронологическом порядке, предшествует предисловие, кратко характеризующее собрание и многие из публикуемых икон. Справочный аппарат состоит из указателя имен иконописцев с краткими биографическими сведениями, указателя сюжетов, списка литературы и списка сокращений. Каталог богато иллюстрирован – кроме общего вида икон, воспроизведены сами надписи (за исключением подписи Кирилла Уланова на иконе №7 и вкладной надписи на обороте иконы №27), а в ряде случаев и детали, дающие довольно полное представление о памятниках. Издание выделяется хорошим качеством печати, позволяющим не только анализировать живопись, но и проверить предлагаемое чтение многих надписей или хотя бы составить предварительное мнение о его правильности. Впрочем, разобрать некоторые тексты по фотографиям все же затруднительно, поэтому приходится констатировать, что снимок не заменяет точного письменного воспроизведения подлинного текста.

Автор этой рецензии, как, наверняка, и многие его коллеги, искренне благодарен сотрудникам МГОМЗ за издание каталога, которым ему уже не раз приходилось пользоваться. Опубликованные в нем памятники существенно расширяют представление и о собрании музея, и о русской иконописи. Однако обращение к конкретным текстам вызывало вопросы, которых со временем накопилось довольно много. Это произошло не сразу, чем и объясняется запаздывание рецензии по отношению к каталогу. Как уже было сказано, основная ее цель – привлечь внимание к проблеме подготовки изданий аналогичного содержания и принципов публикации надписей.

Первая группа вопросов касается отбора памятников. В предисловии к каталогу об этом ничего не говорится, хотя здесь было бы уместно, имея в виду обширность собрания, представить описание критериев, которых придерживались авторы, изложение их взглядов, как и взглядов других исследователей, на проблему классификации типов текстов, встречающихся на русских иконах. Понятно, что в книгу вошли памятники с поддающимися прочтению надписями; вероятно, следует ожидать, что со временем, в ходе реставрационных работ, в МГОМЗ обнаружатся другие подписные и датированные иконы. Однако, и на нерасчищенных иконах могут встретиться вполне читаемые надписи, содержащие ценную информацию, – например, тексты на их обороте. Остается неясным, есть ли такие иконы в собрании музея, и если да, то предполагается ли их публикация. Вопросы вызывает и состав опубликованных памятников. Среди них преобладают иконы с вкладными и датирующими надписями и авторскими подписями. Означает ли это, что авторы намеренно не стали публиковать иконы с текстами производственного характера (то есть с надписями, фиксирующими заказ), иконы с недатированными вкладными надписями, а также произведения с вторичными владельческими и дарствен-

ными надписями, не имеющими прямого отношения к созданию образа? Маловероятно, что в коллекции МГОМЗ нет таких икон, однако каталог не дает ответа на этот вопрос.

Может показаться, что памятники с текстами перечисленных категорий сознательно обойдены стороной. Однако это не совсем так. Например, в каталог включены образ Богоматери Боголюбской-Московской с авторской подписью и недатированной вкладной надписью на обороте (кат. 27), а также икона Богоматери Тихвинской с надписью, которая содержит датировку произведения, но по многим признакам является владельческой (кат. 33). Следовательно, если в собрании МГОМЗ находятся другие иконы с подобными текстами, пусть и без дат, они тоже могли бы присутствовать в каталоге.

С другой стороны, в каталог помещены памятники с надписями, которые не являются ни вкладными, ни авторскими, ни владельческими, ни датирующими, хотя и содержат дату. Одна из таких икон – образ Иоакима и Анны в серебряном окладе 1863 г. с годовым клеймом (кат. 38). Однако это клеймо, строго говоря, не может быть названо надписью и тем более надписью на иконе, хотя авторы определяют его именно и только так. Вряд ли это единственная икона с датированным окладом в собрании музея, однако в каталоге оказалась только она – видимо, лишь на том основании, что это икона-подокладница. Кроме того, в каталог попали иконы, которые авторы неправомерно сочли датированными. Это образ преподобного Феодосия Тотемского в раке, с характерной для икон этого святого надписью, сообщающей об обретении его мощей в 1796 г. (кат. 26), и икона Богоматери Державной, сопровождающаяся надписью о явлении чудотворной иконы в 1917 г. (кат. 43). В обоих случаях надписи имеют несомненное датирующее значение, но не абсолютное, а косвенное. Основываясь на подобных текстах, названные произведения нельзя считать исполненными ровно в 1796 или в 1917 г., как полагают авторы. Если богородичный образ и в самом деле мог быть создан в первые месяцы после явления Державной иконы 2 марта 1917 г., то икона Феодосия Тотемского может быть гораздо моложе обретения его мощей. Разумеется, публикация неиздававшихся памятников лучше, чем ее отсутствие, но она могла бы сопровождаться соответствующими разъяснениями и более осторожными, широкими датировками.

Что касается содержания каталогных статей, то в них, как правило, описывается композиция иконы и чаще всего даются общезвестные сведения об иконографии сюжета. Индивидуальные особенности памятников, структура, содержание и композиционная роль публикуемых текстов, комментируются далеко не всегда. Иногда эти комментарии, важные для истолкования надписей и замысла самих икон, присутствуют в тексте вступительной статьи – на расстоянии от фактических данных о памятнике и от его воспроизведения (ср. кат. 1, 21). Сведения об авторах подписных икон помещены не в их описаниях, а в указателе иконописцев, который находится в конце книги (при этом Иван Васильев, автор иконы «Богоматерь Донская» (кат. 12), туда не попал). Это было бы оправданно, если бы в каталог вошла большая группа произведений, принадлежащих одним и тем же изографам. Однако несколькими работами

здесь представлено творчество только одного мастера — Василия Иванова Чалкова (кат. 18, 19, 21); к ним примыкает единственный в собрании образ письма его брата Андрея Иванова Чалкова (кат. 17). Отделение информации об иконе от сведений о ее авторе существенно обедняет содержание каталога: публикуемые произведения извлечены из своего естественного контекста и не соотносятся ни с биографией художника, ни с его произведениями из других коллекций. Подробный анализ памятников, как правило, отсутствует и в иных опубликованных сводах подpisных и датированных икон. Но каталог МГОМЗ явно задумывался как издание с относительно подробными аннотациями, и их описательный характер диссонирует с ожиданиями, которые могут возникнуть у открывшего книгу читателя. Неполнотой страдает и библиография произведений — в ней, например, не учтены уже давно вышедшие в свет книга Н.И. Комашко об иконописи XVIII в. [Комашко, 2006], «Словарь русских иконописцев» И.А. Кочеткова [Словарь, 2009] и даже некоторые издания МГОМЗ.

Однако особенно крупным упущением кажется лаконичность характеристики самих надписей. Авторы фактически не комментируют формуляр и содержание текстов, не дают внятного описания их местоположения и внешнего вида — типа почерка и способа нанесения, — а также состояния сохранности и характера утрат. Между тем репродукции далеко не всегда позволяют читателю получить эту информацию самостоятельно. Например, древнейший из опубликованных текстов — вкладная надпись на иконе 1660 г. (кат. 1) — к моменту подготовки каталога, очевидно, читался лишь в слое записи, но об этом можно лишь догадываться по фотографии и по замечаниям о том, что образ поновлялся и публикуется в процессе реставрации (с. 6, 16). Надпись на обороте иконы «Богоматерь Всех скорбящих Радость» 1832/1833 г., происходящей из старообрядческой моленной в Коломенском (кат. 36), видимо, помещена в белый медальон с киноварной опушью, однако об этой важной детали, едва заметной на фотографии, авторы не сообщают. Судя по снимку, текст занимает не всю поверхность круглого клейма, но остается только гадать, сопровождается ли он какими-нибудь орнаментальными мотивами.

Особого внимания заслуживает проблема принципов точной фиксации текстов. Авторы каталога следуют принципам упрощенного воспроизведения надписей — без разбивки на строки, без отображения графико-орфографических особенностей, в том числе надстрочных знаков, и с раскрытием титл. В завершающей предисловие характеристике каталожных описаний об орфографии надписей ничего не говорится. Здесь сказано лишь следующее: «Даты в надписях указываются в переводе на летосчисление от Рождества Христова. В квадратных скобках многоточием обозначены опущенные, несохранившиеся и написанные неразборчиво буквы» (с. 13). Следует отметить, что авторы не всегда придерживались последнего принципа и не объяснили в предисловии другие условные обозначения: иногда они вообще никак не обозначают утраты или сделанные ими самими пропуски в тексте (кат. 31, 33), а иногда реконструируют утраченные буквы, не помещая их, как это обычно делается, в квадратные скобки. Эти же квадратные скобки без всякого предупреждения

обозначают раскрытие титла или выделяют внесенные в строку выносные буквы, хотя порой такие же выносные буквы помещаются в строку без дополнительных обозначений. Непоследовательно выдержан и принцип упрощения орфографии: в отдельных описаниях заметна попытка передать Ь — правда, почему-то через Ъ (кат. 22, 41); иногда сохраняется Ъ после согласной в конце слова (кат. 41), хотя в большей части опубликованных текстов он опущен.

Упрощение и модернизация орфографии средневековых и дореволюционных текстов — хорошо известный и допустимый (особенно в изданиях словарного типа) прием, однако авторы каталога зашли в этом отношении слишком далеко. Они модернизировали не только орфографию, но и исторические или авторские формы многих слов, включая имена собственные (примеры см. ниже). Из-за этого как графическая оболочка, так и содержание изданных надписей в значительной степени утратили свою подлинность. Однако хотелось бы подчеркнуть, что сам прием упрощения орфографии, подразумевающий и отказ от передачи подлинной графики дат, а также воспроизведение этих дат в нашем летоисчислении, вряд ли оправдан для публикации иконных надписей любого времени. Эти надписи, представляя собой сравнительно краткие и при этом более или менее индивидуализированные тексты, часто являлись элементом общего художественного замысла произведения, исполнялись декоративным почерком, эстетически осмысливались с помощью иных приемов. Максимально полная передача их графико-орфографической системы, и в том числе написания дат, способна как уточнить этот замысел, так и дать дополнительный штрих к портрету иконописца или владельца иконы. Кроме того, принцип точного воспроизведения помогает избежать ошибок в чтении надписи, поскольку заставляет внимательно отнести к каждому знаку или его фрагменту. Если же текст сильно поврежден, то этот принцип облегчает исследователю сопоставление опубликованной надписи с подлинником. Здесь важна не только орфография, но и другие особенности, включая разделение текста на строки или столбцы, не говоря уже об оформлении дат.

Приведем примеры последствий упрощенного воспроизведения надписей, препятствующие их использованию в качестве исторического источника. Как правило, не давая полностью своего варианта чтения, мы цитируем спорные фрагменты, придерживаясь следующих принципов, предполагающих частичное упрощение графики и орфографии текстов: надписи воспроизводятся с сохранением буквенной цифри, без замены и пропуска устаревших символов (исключения возможны, если репродукция не позволяет дать точное чтение); надстрочные диакритические знаки не отображаются; в надписях, воспроизведенных целиком, отмечается деление на строки; выносные буквы вносятся в строку; сокращенные слова и слова под титлами раскрываются с помощью круглых скобок; паерки заменяются внесенным в строку Ъ в круглых скобках; утраты обозначаются многоточием; реконструированные буквы, а также гипотетические варианты чтения и арабские цифры заключаются в квадратные скобки. Поскольку надписи изучались по репродукциям, наши реконструкции могут содержать некоторые погрешности.

1. Спас на престоле, со святыми Симеоном Иерусалимским и Зиновием Эгейским

Состояние сохранности надписей на этой иконе не охарактеризовано, хотя вкладная надпись в ее современном виде, очевидно, относится к слою поновления (впрочем, судя по всему, оригинальный текст передан точно). При публикации не учтены паерки, заменяющие буквы Ъ и Ь; пропущена вынесенная над строкой лигатура, передающая окончание порядкового числительного («Рѣзъгѡ»; в слове «Пер(ъ)воз(ъ)ваннагѡ» аналогичное окончание почему-то дано в квадратных скобках), а также выносные буквы С («ап(о)с(то)ла», «Г(о)с(по)да», «Хр(и)ста») и Т («на памат(ъ)»). Имя вкладчика Семена передано как «Симеона», слово «чудотвор(ъ)цов» (очевидно, с утраченной выносной В под титлом) — как «чудотворца», вопреки смыслу текста, сообщающего о «ц(е)ркви чудотвор(ъ)цов Коз(ъ)мы и Деміана». В надписи о поновлении 1778 г. выносные Н и З в словах «поновлен» и «образ» даны в квадратных скобках, которыми авторы, судя по всему, выделяют выносные буквы, хотя в предисловии к каталогу об этом условном обозначении ничего не сказано (там говорится лишь о квадратных скобках с многоточием, обозначающим пропущенные или плохо читающиеся буквы).

Отсутствие в дате вкладной надписи знака, обозначающего седьмое тысячелетие от сотворения мира, в публикации никак не оговорено, поскольку эта дата дана не в своей оригинальной буквенной форме, а арабскими цифрами и в переводе на современное летоисчисление. При этом допущена частая ошибка: 30 ноября (7)169 г. соответствует 30 ноября 1660, а не 1661 г. Надпись позволяет уточнить время сооружения каменной церкви Космы и Дамиана в Нижних Садовниках, откуда происходит образ. Очевидно, к концу 1660 г. храм был завершен, и для него уже писали иконы (обычно церковь относят к 1657 г., а трапезную с Никольским приделом — к 1662 г. [Памятники архитектуры, 1994. С. 70. Аннотация к ил. 68]; между тем 1657 г. — это, судя по всему, год начала строительства, поскольку в Строельной книге церковных земель того же года храм еще числится деревянным, но здесь упоминается и «новое церковное каменное основание» [Материалы, 1891. Стб. 266]). Образ Спаса на престоле, судя по всему, был местным в главном иконостасе, чем и объясняется выбор довольно редкой иконографии, восходящей к древней иконе «Спас Златая риза», которая к этому времени уже стояла справа от Царских врат Успенского собора Московского Кремля.

2. Святые князья Владимир, Борис и Глеб

По опубликованному снимку затруднительно проверить правильность чтения вкладной надписи на обороте иконы. Впрочем, заметно, что название села в надписи следует читать как «Яковцове», а не «Яковцеве», имена двух вкладчиков — как «Терентий Игнат(ъ)евъ» и «Евдоким Игнат(ъ)евъ», а не «Терентий Игнатьев» и «Евдоким Игнатов»; в предпоследней строке стоит слово «д(у)шамъ», а не «д[у]шам». Целый ряд имен вкладчиков пропущен, хотя они, судя по фотографии, читаются или поддаются реконструкции. Пуб-

ликаторы обозначили пропуски отточиями, однако этот прием не позволяет определить размер пропущенных фрагментов — возникает ощущение, что речь идет лишь об утраченных патронимах, сопровождающих прочитанные имена. Однако на самом деле из текста исчезло несколько персонажей: если в публикации приведены имена девяти крестьян — заказчиков иконы («Терентий Игнатьев, Ондрей Терентьев, Илья Романов, Евдоким Игнатов, Прохор [...] Матвей [...] Сергей Петров, Федот Ондреев, Ефим [...]»), то по нашим подсчетам их было четырнадцать или пятнадцать («Терентий Игнат(ъ)евъ, Ондрѣй Терент(ъ)ев, ... Романов, Евдоким Игнат(ъ)евъ, [Прохор ... въ?], Иван Ондрѣевъ, Марко ... [Петров?], [... рей Онтропов?], Оверкей Ивановъ, ... Гаврило[в?], Яков Матѣевъ, Ма... ... въ, Сергѣй Петровъ, Федот Он[дрѣевъ?] ...»). О четырнадцати вкладчиках говорится и в предисловии к каталогу (с. 9), однако в описании иконы эти сведения не отражены, а их соотнесение с опубликованным текстом надписи проблематично.

Одна из самых существенных ошибок чтения этой вкладной надписи — реконструкция названия церкви, для которой предназначалась икона. По мнению публикаторов, это храм Рождества Христова. Между тем образ был поставлен в церкви «...еніа Х(ри)с(то)ва», то есть в храме в честь совсем иного праздника. Речь идет о церкви Воскресения в селе Яковцево Борисоглебского района Ярославской области, ранее относившемся к Ярославскому уезду. Существующий и ныне каменный храм выстроен в 1819 [Крылов, 1861. С. 187–188] или в 1810 г. [Краткие сведения, 1908. С. 107], но надпись на иконе позволяет утверждать, что местная церковь была посвящена Воскресению и в XVII в. Следовательно, образ создан не просто в Центральной России (атрибуция авторов каталога), а в ярославских землях. Не слишком высокий уровень живописи и местоположение села позволяют связывать памятник не с самим Ярославлем, а с Ростовом, находящимся примерно в 20 километрах от Яковцева. Поскольку икона была «поставлена» в церковь 6 января 1675 г., ее почти наверняка написали еще в 1674 г., поэтому тут уместна более широкая датировка.

3. Святая Троица

В публикации надписи на иконе из подмосковного села Озношина, написанной в 1677 г. по заказу боярина Богдана Матвеевича Хитрова крупнейшими иконописцами Оружейной палаты Симоном Ушаковым и Никитой Павловцем, допущены следующие ошибки: не воспроизведено окончание порядкового числительного («ЗРПЕгѡ»), а краткое причастие «написан» превращено в глагол «написал», не согласующийся с grammatical структурой фразы.

4. Святитель Николай Чудотворец

Из той же Троицкой церкви села Озношина происходит известный образ св. Николая, исполненный Федором Зубовым. Укажем на опечатки в словах «боярина» (в публикации — «боярина») и «оружениничаго» (в публикации — «оруженнничаго»), а также на пропуск слов «и дворецкаго». На обеих подписных иконах из Озношина их вкладчик назван своим полным титулом (боярин, дворецкий и оружейничий).

5. Пророк Илия, с эжитием

В опубликованном тексте вкладной надписи на этой иконе, происходящей из московской церкви Николы в Пупышах, кроме пропуска паерка в слове «садов(ъ)ника», «исправлено» написание имени заказчика — «Ивана Софонова сына Игнатьева» вместо подлинного «Ивана Софонова с(ы)на Игнатьева». В надписи отсутствуют число и месяц, поэтому икону, написанную в 7189 г. от сотворения мира, правильнее датировать 1680/1681, а не 1681 г.

6. Сретение

Вкладная надпись этой иконы, происхождение которой не отражено в музеиных документах, плохо различима на снимке. Однако очевидно, что текст опубликован с значительными ошибками и местами неверно понят. В описании памятник отнесен к 1692 г., что в целом соответствует действительности, так как в надписи читается дата — 7200 г. Однако здесь указаны число и месяц, когда, очевидно, был окончен образ (24 декабря), и поэтому его следует датировать 1691 г. Между тем в самом тексте надписи публикаторы дают иную дату — 1697 г. Этой ошибки можно было бы избежать, воспроизведя текст в точности — с сохранением букв-цифр и летоисчисления от сотворения мира. Кроме того, в публикации пропущено слово «года» или «году», следующее за датой.

Однако самая серьезная претензия к публикации этой надписи состоит в другом. Согласно каталогу, надпись читается следующим образом (цитируем ее со своими поправками, но без воспроизведения орфографии оригинала и не повторяя обозначений, использованных в публикации): «Лета 1697 [1691 г. — А.П.] декабря в 24 день написана сия святая икона Сретение Господне к церкви Николаю Чудотворцу на Великую реке [реку? — А.П.]. А приложил сию святую икону вящего архиепископа сын боярской Антон Матвеев сын Попов по обещанию своему вечных ради будущих благ». Здесь мы находим не имеющее смысла словосочетание «вящего архиепископа». Несомненно, автор надписи использовал не это, а другое, вполне внятное выражение: «вятского (вятского? вяцкого?) архиепископа». Имеется в виду не названный по имени Вятский и Великопермский архиепископ Иона, которому служил заказчик иконы — Антон Матвеев Попов, чей патрональный святой, Антоний Печерский, представлен на левом поле. Фигурирующий в надписи храм Николая Чудотворца на реке Великой — церковь села Великорецкого, построенная близ места обретения чудотворной Великорецкой иконы святителя, самой почитаемой святыни Вятской епархии. Следовательно, происхождение образа Сретения легко устанавливается, и в нашем распоряжении оказывается редкий датированный памятник вятского иконописания конца XVII в. Между тем из-за неверного чтения надписи и упоминания реки Великой авторы атрибутировали образ как псковское произведение, хотя это абсолютно невозможно уже потому, что в надписи фигурирует архиепископ, тогда как псковская кафедра в 1682 г. была возведена на степень митрополии. Сходство «Сретения» с современными ему иконами Пскова очень относительно (ср. одноименную икону из псковского праздничного чина 1690-х гг.: [Иконы Пско-

ва, 2012. Кат. 170]). Если оно и существует, то объясняется не принадлежностью этих памятников к общей традиции, а провинциальностью художественной культуры Пскова и Вятки в позднем XVII столетии. Нелишне отметить, что в начале XX в. в кладбищенской Всехсвятской церкви села Великорецкого сохранился иконостас с иконами «письма 1691 г.», современными обсуждаемому «Сретению». Они могли предназначаться для Всехсвятского храма, будто бы выстроенного в 1691 г. [Описание памятников, 1912. С. 125], но могли и попасть туда из Никольской церкви. Так или иначе, в 1691 г. для великорецких храмов писались новые иконы, и икона МГОМЗ, вероятно, была создана в ходе тех же работ, но по личному заказу архиепископского сына боярского.

7. Богоматерь Тихвинская, с чудесами (икона в раме)

Рама из московской церкви Харитона Исповедника в Огородниках, подписанныя иконописцем Оружейной палаты Кириллом Улановым, хорошо известна исследователям. Подпись иконописца в клейме 10 не воспроизведена, поэтому мы не можем судить о точности ее передачи авторами каталога. Между тем вкладная надпись в клейме 11 опубликована неточно, причем те же погрешности допущены и в других публикациях [Полякова, 2006. Кат. 48. С. 251; Словарь, 2009. С. 673]. Оригинальная и распространенная в прошлом форма наименования иконы — «Тифинская» — приведена в соответствие с ныне принятым правописанием («Тихвинская»). Название храма, очевидно, следует читать не как «что в Огородном», а иначе — «что в Огородной», то есть «в Огородной слободе» (последняя буква, видимо, выносная, утрачена или сильно потерта; впрочем, уточнение чтения требует обращения к подлиннику). Самая важная ошибка — имя донатора, состоявшего в привилегированной купеческой корпорации, гостиной сотне: его, несомненно, звали не Козма Гусев, а «Ко[з]ма Гур(ъ)евъ» (выносная Р под титлом отлично видна и сейчас). Член гостиной сотни Кузьма Григорьевич Гурьев известен исследователям русского купечества XVII в.: возможно, принадлежавший к известному ярославскому семейству Назарьевых-Гурьевых² он упоминается в 1669–1691 гг. [Голикова, 1998. С. 310]. Надпись на раме, датированная 1697 г. (точнее, 1696/1697 г., так как месяц здесь не указан), свидетельствует, что в это время он еще был жив. Этим годом, строго говоря, можно датировать только раму, но не икону, для которой она предназначалась. Небольшой образ Богоматери Тихвинской (впрочем, судя по каталогу, он больше самой рамы — ее высота 142 см, а высота иконы — 232 см!) также относится к концу XVII столетия, но все же он чуть старше: согласно вкладной надписи, донатор, «построя» икону, то есть, очевидно, заказав оклад и раму, «поставил» ее в храм. Необычная формулировка предполагает именно такое развитие событий, в ходе которого небольшой домашний образ (или личный образ Кузьмы Гурьева, принесенный им в церковь для молитвы) получил гораздо более монументальный облик.

² Купец гостиной сотни Кузьма Григорьевич Гурьев упоминается под 1697 г. как благотворитель Толгского монастыря [Азбучный указатель, 1887. С. 180], что косвенно указывает на его ярославское происхождение.

8. Пророк Илия

Икона, происходящая из Николо-Перервинского монастыря, в надписи датирована 14 июля 207 (=7207) г., то есть 1699 г., а не 1698 г., как в каталоге. В публикации довольно короткой и хорошо сохранившейся надписи допущены следующие неточности: «сей [образ]» вместо «сій с(вя)тый [об]ра[з]»; «изографом» вместо «зографомъ»; «Иларионом» вместо «Іларіономъ»; «Емельяном» вместо «Емеліаномъ». Поскольку упомянутый первым монах Иларион назван «зографомъ», название профессии второго иконописца, Емелиана Муратова, на наш взгляд, следует читать как «и зографомъ», с написанным слитно союзом «и», но не «изографом», как в тексте каталога.

(Окончание следует)

ЛITERATURA

- Азбучный указатель имен русских деятелей для Русского биографического словаря. Ч. 1: А–Л (Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. 60). СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1887. 512 с.
- Голикова Н.Б. Привилегированные купеческие корпорации России XVI – первой четверти XVIII в. Т. 1. М.: Памятники исторической мысли, 1998. 524 с.
- Иконы Пскова. 2-е изд., испр. и доп. Т. 2. М.: Северный паломник, 2012. 296 с.
- Комашко Н.И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с.
- Краткие сведения о монастырях и церквях Ярославской епархии. Ярославль: Типография Губернской земской управы, 1908. XIX+547 с.
- Крылов А. Историко-статистический обзор Ростовско-Ярославской епархии. Ярославль: Типография Германа Фалька, 1861. 876+XXXII с.
- Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Ч. 2 / Изд. И.Е. Забелин. М.: Московская городская типография, 1891. 16+20+1608 стб.
- Мошкова Л.В., Турцов А.А. «Плоды ливанского кедра» [рец. на кн.: Столяров Л.В. Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаменных кодексов XI–XIV веков. М., 2000]. М.: б.и., 2003. 86 с.
- Описание памятников русской архитектуры по губерниям. II. Вятская губерния (продолжение) // Известия Императорской Археологической комиссии. Вып. 46 (Вопросы реставрации. Вып. 10). СПб.: Типография Главного управления уделов, 1912. С. 91–137.
- Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье. М.: Искусство, 1994. 318 с.
- Полякова О.А. Архитектура России в ее иконе. Города, монастыри и церкви в иконописи XVI–XIX веков из собрания музея-заповедника «Коломенское». М.: Компания «Базовый элемент»; WAM, 2006. 252 с.
- Полякова О.А., Постыхалина М.В. Подписные и датированные иконы в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское – Измайлово – Лефортово – Люблино. М.: МГОМЗ, 2013. 156 с.
- Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. 2-е изд., испр. и доп. М.: Индрик, 2009. 1104 с.
- Турцов А.А. Заметки дилетанта на полях «Словаря русских иконописцев XI–XVII веков» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2007. № 2 (28). Июнь. С. 116–133; № 4 (30). Декабрь. С. 112–126.

REFERENCES

- Azbuchnyi ukazatel' imen russkikh deiatelei dlia Russkogo biograficheskogo slovaria (Alphabet Index of Names of Russian Personalities for the Russian Biographical Dictionary), part 1 (A–Л). Saint Petersburg, Tipografija Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1887, 512 p. (in Russian).

- Description of the Monuments of Russian Architecture by Governorates, II. Vyatka Governorate (continuation). *Izvestiia Imperatorskoi Arkheologicheskoi komissii (Bulletin of the Imperial Archeological Society)*, vol. 46 (Issues of Restoration, vol. 10). Saint Petersburg, Tipografija Glavnogo upravleniya udelov Publ., 1912, pp. 91–137 (in Russian).
- Golikova N.B. *Privilegirovannye kupecheskie korporatsii Rossii XVI – pervoi chetverti XVIII v. (Privileged Merchant Corporations in the 16th – 1st quarter of the 18th c. Russia)*, vol. 1. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 1998, 524 p. (in Russian).
- Ikony Pskova (Pskov Icons)*. 2nd revised ed., vol. 2. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2012, 296 p. (in Russian).
- Kochetkov I.A. (ed.). *Slovar' russkikh ikonopistev XI–XVII vekov (Dictionary of the Russian 11th–17th centuries Icon Painters)*. 2nd revised edition. Moscow, Indrik Publ., 2009, 1104 p. (in Russian).
- Komashko N.I. *Russkaia ikona XVIII veka (Russian 18th century Icons)*. Moscow, Agei Tomesh Publ., 2006, 340 p. (in Russian).
- Kratkie svedeniia o monastyriakh i tserkvakh laroslavskoi eparkhii (Brief Information on Monasteries and Churches of the Yaroslavl Diocese). Yaroslavl, Tipografija Gubernskoi zemskoi upravy Publ., 1908, XIX+547 p. (in Russian).
- Krylov A. *Istoriko-statisticheskii obzor Rostovsko-laroslavskoi eparkhii (Historical and Statistical Review of the Rostov and Yaroslavl Diocese)*. Yaroslavl, Tipografija Germana Fal'ka Publ., 1861, 876+XXXII p. (in Russian).
- Moshkova L.V., Turilov A.A. «Plody livanskogo kedra» ("Fruits of the Lebanese Cedar"). Moscow, without publisher, 2003, 86 p. (in Russian).
- Pamiatniki arkhitektury Moskvy. Zamoskvorech'e (Architectural Monuments of Moscow. Zamoskvorech'e). Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, 318 p. (in Russian).
- Poliakova O.A. *Arkhitektura Rossii v ee ikone. Goroda, monastyri i tserkvi v ikonopisi XVI–XIX vekov iz sobraniia Muzeia-zapovednika «Kolomenskoe» (Architecture of Russia in Its Icon Painting. Cities, Monasteries and Churches in the 16th–19th centuries Icons from the Kolomenskoe Museum)*. Moscow, Kompaniia «Bazovy element»; WAM Publ., 2006, 252 p. (in Russian).
- Poliakova O.A., Poslykhalina M.V. *Podpisnye i datirovannye ikony v sobraniii Moskovskogo gosudarstvennogo ob'edinennogo muzeia-zapovednika Kolomenskoe – Izmailovo – Lefortovo – Liublino (Signed and Dated Icons in Moscow State United Museum-Preserve Kolomenskoe – Izmailovo – Lefortovo – Liublino)*. Moscow, State United Museum-Preserve Kolomenskoe – Izmailovo – Lefortovo – Liublino Publ., 2013, 156 p. (in Russian).
- Turilov A.A. Amateur's Notes on the Margins of the "Dictionary of the Russian 11th–17th centuries Icon Painters". *Drevniaia Rus'. Voprosy medievistiki (Old Rus'. Problems of Medieval Studies)*, 2007, № 2 (28), pp. 116–133; № 4 (30), pp. 112–126.
- Zabelin I.E. (ed.). *Materialy dlia istorii, arkheologii i statistiki goroda Moskvy (Materials for History, Archeology and Statistics of the City of Moscow)*, part 2. Moscow, Moskovskaya gorodskaya tipografia Publ., 1891, 16+20+1608 col. (in Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Преображенский Александр Сергеевич – Государственный институт искусствознания, Москва. transfiguration79@mail.ru

AUTHOR

Preobrazhenskii, Aleksandr Sergeevich – State Institute for Art Studies, Moscow. transfiguration79@mail.ru

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Виноградов А.Ю., Захарова А.В., Черноглазов Д.А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018

Книга представляет собой совместный труд историков, филологов и искусствоведов, областью интересов которых является византийская архитектура, искусство и литература. Совместные усилия они направили на византийские тексты, посвященные собору Святой Софии в Константинополе (532–537 гг., архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета) – Великой Церкви, величайшему в прямом и переносном смысле храмовому сооружению античного и византийского мира, находящемуся на стыке не только сменяющих друг друга эпох, но и границ различных цивилизаций вплоть до сегодняшнего дня. В то же время этот памятник – один из немногих ранневизантийских храмов, облик, масштаб и значение которого оставили след в восприятии и мировоззрении разных народов, послужили причиной создания специальных текстов как среди современников, так и последующих поколений византийцев, повлияли на архитектурные и строительные храмовые традиции средневековых государств православного мира.

Большая часть использованных текстов представляет собой особый жанр экфрасиса, литературного описания мнимого или реального художественного произведения (возник в эпоху античности и продолжал свое существование и развитие в Средние века и Новое время в рамках классической культуры), важного элемента образования в классической культуре как на Востоке, так и на Западе. Авторами данного издания использованы и произведения других жанров. Ими были выбраны древнейшие тексты о Святой Софии, созданные в VI–XII вв.: отрывки из сочинений Прокопия Кесарийского, Агафия Миринейского, Евагрия Схоластика, Иоанна Малалы и Феофана Исповедника; две поэмы Павла Силенциария; анонимное «Сказание о возведении Великой церкви, именуемой Святой Софией» и «Описание святейшей Великой церкви Божьей» Михаила Солунского. Анализ этих текстов, сопоставление их образного языка с реальной архитектурой Святой Софии, строительными и архитектурными приемами византийского зодчества, позволили составителям не только передать эстетическое наслаждение от встречи с шедеврами византийской культуры, понять мотивы авторов разных периодов, но и выявить информативную ценность средневекового литературного текста, его особенности, важные для исторических, филологических и искусствоведческих исследований. Работа с текстами византийских описаний Великой церкви Константинополя для

перевода на русский язык, поиски наиболее точных терминов, передающих аутентичный смысл, потребовали обратить внимание на актуальные проблемы изучения самой Софии Константинопольской, с точки зрения археологии, реставрации и восприятия архитектуры (главы 1 и 3 написаны А.Ю. Виноградовым и А.В. Захаровой). Пожалуй, что со времен выхода книги А.И. Комеча [Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987] трудно сегодня найти более подробный анализ тех же научных понятий, связанных с историей византийского зодчества эпохи Юстиниана I.

Результатом стала не только публикация текстов византийских авторов на русском языке (как правило, впервые и с научными комментариями), но и создание своего рода научной хрестоматии литературных описаний, посвященных одному памятнику и близких ему по времени создания. Это позволило составить книгу из двух самостоятельных частей: новейшего научного аналитического очерка, посвященного архитектуре Святой Софии и возможностям жанра экфрасиса и научно-комментированного издания наиболее важных греческих текстов с русским переводом. Подобный опыт позволяет современному читателю, как специалисту в области средневековой архитектуры, так и любителю, приобщиться к оригинальным текстам и новейшей историографии византийской архитектуры. Ценность изданию придают иллюстрации, среди которых воспроизведения графики и научной документации, архитектурных планов и разрезов, а также современные авторские фотографии. Проделанный труд раскрывает различные грани византийской культуры в широком, но достаточно раннем хронологическом диапазоне (от VI в., восточноримской поздней античности, до зрелого средневизантийского периода), прежде всего ее тяготение к традициям античного мира как в литературе, так и в мировосприятии, а также работу со словом, очень близкую к современным процессам выработки научной терминологии. Кроме того, благодаря сочетаниям научных методик источниковедения, исторической лингвистики, истории литературы, архитектуры и изобразительного искусства возрастает понимание роли храма Святой Софии (Великой церкви) Константинополя как архитектурного шедевра, способного бесконечно вдохновлять поэтов, писателей, историков, архитекторов и объединять людей, неравнодушных к христианскому, православному Средневековью, византийскому и древнерусскому зодчеству.

Своеобразие нового многотомного издания «История русского искусства» (данный том — четвертый, посвященный древнерусскому искусству) начинается уже с дизайна обложки. В отличие от предыдущих опытов подобного издания (шесть томов под редакцией И.Э. Грабаря в издательстве Кнебеля — с 1910 по 1916 г. и тринадцать томов под редакцией уже академика Грабаря — с 1953 по 1969 г.) новое качество проявляется уже на форзаце (обложке): наряду с классическим наименованием серии и тематики тома читатель находит здесь основное содержание тома. Можно вспомнить, что первое дореволюционное издание ИРИ разделялось по видам изобразительного искусства, среди них первенство было отдано архитектуре, которой были посвящены четыре из шести томов (от древнейшего периода до XIX в.), и лишь по одному тому — скульптуре и живописи, а именно живописи допетровского периода, т.е. иконописи. Излишне говорить, что данный хронологический промежуток в ней отражен не был. В следующей, 13-томной ИРИ, основным принципом организации материала служил скорее топографический, нежели хронологический, в рамках которого последовательно рассматривались памятники и явления архитектуры, скульптуры, живописи и искусства «малых форм». Тот же период, которому посвящен 4-й том новейшей ИРИ, был объединен в 3-м томе 1955 г. с искусством велиокняжеской Москвы XV в. и Московского государства эпохи абсолютизма, т.е. XVI–XVII вв.; он представлял скорее смутно различимым истоком изобразительной традиции Великорусского государства, нежели самостоятельной эпохой.

Между тем в сравнении с наукой об отечественном средневековом искусстве полувековой давности круг памятников, имеющих отношение к наиболее «темному» периоду древнерусской истории, к началу XXI в. расширился настолько, что стало возможным посвятить ему целый том. Своеобразие этого хронологического «отрезка» состоит в том, что большая часть дошедших артефактов и произведений изобразительного искусства, не исключая архитектурных сооружений — археологического происхождения или близки к нему степенью сохранности. В отличие от своих предшественников (и учителей) 1950-х гг., современные авторы постарались показать через произведения изобразительного, прикладного искусства, архитектуры и их фрагментов своеобразие этого периода, простирающегося от момента установления золотоордынского ига (серединой XIII в. датируются первые монгольские переписи «улуса Джучи») до времени одной из самых страшных эпидемий, «выкосившей» население Западной Европы в 1348–1349 гг. и свирепствовавшей в Северо-Западной и Северо-Восточной Руси в 1350–1352 гг.

Для современной науки об искусстве этот период имеет собственные границы, особенности, влияющие на развитие архитектуры и изобразительного

искусства, свои звенья — «сцепления» с предшествующим и последующим временем. И начальным звеном этого периода, главным фактором всего последующего развития остается влияние иноземного нашествия, опустошения Русской земли татаро-монгольским войском.

Уже по краткому содержанию, «дайджесту», вынесенному на титул обложки, можно судить об основных разделах и памятниках, составляющих «лицо» времени, а также об основных направлениях: о том, что архитектурная традиция продолжает сохраняться только в Юго-Западной Руси и замирает в Южной и Северо-Восточной Руси, а в Северо-Западной возрождается спустя время и уже с элементами новых влияний; что количество произведений живописи и памятников книжной иллюминации сократилось. Первые главы посвящены строительству в юго-западных землях и архитектурным памятникам Волыни, а также специфике художественной образности в архитектуре Новгорода и Пскова, информативности археологических остатков церковного зодчества Ростовской земли. Фрагментарность художественного наследия оказала влияние на названия подпунктов: в центре внимания — следы каменных храмов в Москве, фрагменты фресковых ансамблей, удостоверяющих возрождение искусства монументальной живописи в русских землях. Даже единичные сохранившиеся иконы и миниатюры, происходящие из Новгорода или отдельных центров Северо-Восточной Руси, позволяют наряду с уже выявленной средневековой новгородской художественной традицией наметить контуры сохранившейся и возрожденной традиции Ростова Великого, зарождающегося искусства княжеской Москвы. Особым источником по истории монументальных ансамблей, например, в Никольской церкви на острове Липно, оказываются цветные копии (как правило, акварельные), созданные архитекторами для сопровождения послевоенной научной реставрации, или зарисовки церковных интерьеров в технике масляной живописи работы художников XX в.; благодаря им можно оценить не только программу с учетом недошедших фресок, но и цветовую гамму, во многом сильно обесцветившуюся от времени и погодных условий. Особую информативность приобретают памятники прикладного искусства, включающие различные типы предметов из мира «малых форм»: украшения икон, металлическая, деревянная и шитая утварь из различных церквей и монастырей, включая церковные врата-двери, инсигнии, украшения и предметы быта из княжеских резиденций.

Развитие современных научных принципов отразилось и в облике страниц — в составе трех полос текст на каждой странице сопровождают иллюстрации в виде фотографий, планов, рисунков-реконструкций, аксонометрических и иных схем, используется развитая система примечаний, цветового различия подписей к иллюстрациям отечественных памятников и их стилистических/иконографических аналогий из числа произведений иных художественных традиций (Византии или Западной Европы); издание сопровождает обширный список использованной литературы и ряд указателей.

Том является примером плодотворного сотрудничества специалистов из разных городов и институтов, специализирующихся на истории отечественного

средневекового искусства: Санкт-Петербурга (О.М. Иоаннисян, И.В. Антипов), Москвы (А.Л. Баталов, Л.А. Беляев, А.С. Преображенский, В.Д. Сарабьянов, Э.С. Смирнова), Новгорода (Т.Ю. Царевская).

Золотая Орда и Причерноморье: Уроки чингизидской империи: Каталог выставки. М.: Фонд Марджани, 2019

Каталог подготовлен к выставке, организованной в Казани Государственным Эрмитажем и Государственным историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником «Казанский кремль». На выставку, проходившую со 2 апреля по 6 октября 2019 г. в залах центра «Эрмитаж-Казань», помимо музеев-организаторов свои экспонаты предоставили музеи Москвы (ГИМ; Фонд Марджани), Астрахани, Воронежа, Крыма (Бахчисарай, Ялты, Феодосии), Национальный исторический музей Республики Беларусь.

Тематика выставки и каталога для данного города и региона не являются новыми. Почти двадцать лет назад в Музее изобразительных искусств в Казани уже проходила подготовленная Эрмитажем выставка, посвященная Золотой Орде; тогда в ее работе принимали участие не только Эрмитаж, казанские музеи, но и московский Исторический музей. Почти пятнадцать лет назад такая же выставка прошла в стенах филиала Эрмитажа в Казани в Казанском кремле. Как и тогда, автором концепции выставки 2019 г. и вступительной статьи для ее каталога выступил один из ведущих сотрудников Эрмитажа, доктор исторических наук М.Г. Крамаровский.

Целый ряд экспонатов уже выставлялся в Казани в 2000 и в 2005 гг., например серебряное позолоченное блюдо, созданное в одном из художественных центров Северной Италии или в Дубровнике и найденное в 1897 г. в кубанской станице Белореченская экспедицией Императорской археологической комиссии под руководством Н.И. Веселовского; или предметы из Симферопольского клада — филактерии XIV в., чеканные или украшенные в технике скани, составляющие ближайшие аналогии древнейшему золотому окладу чудотворной Владимирской иконы Божией Матери, заказанному митрополитом Фотием в первой четверти XV в.

Как и в предыдущих выставочных проектах на эту тему, большая часть экспонатов имеет археологическое происхождение (предметы быта, вооружения, ремесла, архитектурных конструкций, детали одежды). В проекте выставки 2005 г. подчеркивались торгово-экономические аспекты в истории и культуре Чингизидской империи, особо освещались научные представления о Великом шелковом пути и его объединяющем влиянии не только на собственно монгольских территориях и землях средневекового Китая, но и на землях Среднего Поволжья. Это позволило привлечь в качестве экспонатов предметы из собрания Национального музея Республики Татарстан и Музея-заповедника «Казанский кремль». В программе выставки 2019 г. кураторы и авторы ста-

тей исследуют значение государства, созданного потомками Чингисхана, как особой цивилизации, где монгольская национальная культура (*raх mongolika*) вошла в соприкосновение с другими культурами средневекового Востока, прежде всего Китая, и приобрела черты, в современном понимании соотносимые с глобализацией, способностью к созданию новой, наднациональной общественно-экономической структуры. Причудливость культуры Золотой Орды во многом показана за счет сочетания культуры всадников как основы монгольской самоидентификации и городской цивилизации древних земель Китая, Центральной и Передней Азии. Особый интерес выставке и каталогу придают материалы и исследования, связанные с культурой средневекового Крыма и отдельных регионов юга России, Нижнего Поволжья, памятники, свидетельствующие о присутствии европейцев, представителей разных этносов и конфессий.

Выставка дает очередную, хотя и не частую возможность оценить различные аспекты исторического взаимодействия средневековых художественных культур Востока и Запада. Материалы и памятники элитарной культуры Золотой Орды, как на собственно монгольских территориях, так и в городах регионов, входивших в состав этого государства-империи, оказываются чрезвычайно важными для понимания некоторых процессов в развитии собственно древнерусской культуры и изобразительного искусства в тот период, когда в Золотую Орду под именем улуса Джучи входило и само древнерусское государство. Эта мысль становится особенно наглядной при сопоставлении различных предметов, например, столовой посуды Золотой Орды XIV–XV вв., сходные формы и типология которой в Древней Руси сохраняются вплоть до конца Средних веков, до петровских преобразований (поясные ковши, корчики); в орнаментике предметов элитарного быта или элементов архитектурного декора используются те же мотивы, что и в арсенале древнерусского искусства «малых форм», прежде всего в драгоценных окладах богослужебных предметов и икон той же эпохи.

Хризограф. Вып. 4: Сборник статей к юбилею И.П. Мокрецовой / Сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина. М.: Сканрус, 2018

Редакционная коллегия сожалеет о том, что по причине технического сбоя в первом выпуске Вестника Сектора древнерусского искусства был опубликован черновой текст настоящего обзора и публикует исправленный вариант.

Четвертый выпуск сборника статей «Хризограф», подготовленный ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря и изданный совместно с ГОСНИИР, посвящен юбилею известного ученого, одного из создателей реставрации средневековых рукописей в России Инны Павловны Мокрецовой. Ее творческий путь кратко

охарактеризован во вводной статье редактора-составителя сборника Э.Н. Добрыниной.

В сборник включены 27 статей, монографических и коллективных, отечественных и зарубежных ученых (Армения, Болгария, Греция, Литва). Здесь и работы коллег И.П. Мокрецовой по реставрации, и работы историков, искусствоведов, палеографов и филологов, исследующих различные вопросы в области средневековой письменности и культуры.

Статьи посвящены рукописям, создававшимся на протяжении почти тысячи лет, старейшие из них были написаны еще в первом тысячелетии нашей эры, самые поздние — в середине — третьей четверти XVIII в. Несколько статей посвящены проблемам реставрации, собственно технологии восстановления рукописного кодекса. Это статьи: Далии Йонинайте, которая применяет метод современной реставрации (орига арета) к документам на пергамене, Н.Л. Ребриковой о микробиологических исследованиях поврежденных пергаменных рукописей, статья Эммы Саркисовой и Гаяне Элиазян о реставрации руинированной рукописи XVII в. из собрания Матенадарана, работа Константина Хулиса, посвященная поздне- и поствизантийским переплетам, и статья А.А. Цхай о сцементированных кодексах.

Такому важному кодикологическому признаку как формат уделено внимание в статье Д.А. Морозова, в которой сопоставлены параметры греческих и арабских рукописей.

Во многих статьях затронуты проблемы атрибуции одного памятника (И.И. Аникеев о булле папы Мартина V из собрания Научной библиотеки МГУ; М.Г. Аракелян о лицевом Сурском Евангелии 1629 г. из РГБ; Н.А. Ганина о рукописном сборнике XV в., созданном в Страсбургском монастыре, и об истории фондов Генерального штаба Русской Армии); изучены связи с определенным культурным и письменным центром (Л.И. Щеголова о Лекционарии палеологовского времени из константинопольского монастыря Одигон, ныне в собрании РГБ); изучено драгоценное украшение рукописей (В.В. Игошева о серебряном окладе новгородского Евангелия XVI в. и Ю.М. Эскина совместно с М.А. Волчковой о ковчеге 1767 г. для Соборного уложения царя Алексея Михайловича). Есть исследования, в которых рукописи рассматриваются как продукт совместной работы нескольких писцов (работа М.А. Курышевой о двух писцах византийской рукописи середины X в. из собрания РНБ, и Е.В. Ухановой о писцах и златописцах Остромирова Евангелия), или приводятся новые данные, ведущие к передатировке определенного списка (Э.Н. Добрынина о Codex H (Послания апостола Павла)). Статья Б.Л. Фонкича содержит полемику с австрийским исследователем Эрнстом Гамильшегом по поводу его атрибуции руке Михаила Панергиса нескольких греческих рукописей, предложенной на страницах предыдущего выпуска «Хризографа», а в работе Ж.Л. Левшиной собраны сведения о художнике Петре Соловьеве, работавшем по поручению епископа Порфирия (Успенского). Как уже давно стало традицией для сборников этой серии, существенная часть статей посвящена исследованию миниатюр, лицевых рукописей (совместная статья Г.З. Быковой

и Е.И. Морозовой о втором миниатюристе Федоровского Евангелия). Интересы авторов статей обращены и к характеристике художественного образа и стиля рукописи (О.С. Попова об иллюстрированном Минологии Метафраста из коллекции ГИМ и А.В. Захарова о миниатюрах Евангелия из коллекции герцога де Куален в Национальной библиотеке Франции как продукте византийского искусства рубежа X–XI вв.). Часть статей является плодом сотрудничества искусствоведа и филолога: Л.И. Лифшица и А.Л. Лифшица о датировке Переславского Евангелия или Э.С. Смирновой и А.А. Турилова о лицевом Евангелии митрополита Ионы из собрания Владимира-Сузdalского музея с первой подробной публикацией памятника. Примечательно, что особого внимания исследователей удостоились орнаментированные рукописи или собственно орнамент как неотъемлемая часть книжного декора: этому посвящены статьи Е.И. Морозовой о зооморфных инициалах в служебной мине рука XI–XII в., Елизаветы Мусаковой об иллюминированных южнославянских псалтирях XVII в., М.А. Орловой с отдельными замечаниями об орнаменте в домонгольских рукописях. Совершенно особую тему представляет исследование Э.В. Шульгиной о миниатюрах Лицевого летописного свода как отражении событий, связанных с венчанием на царство в 1547 г.

Даже краткий обзор проблематики статей, наполнивших четвертый выпуск «Хризографа», показывает, что реставрация и исследование украшенных средневековых книг в современной науке остаются полем применения новейших технологий, тех методик анализа, которые учитывают естественно-научные данные и данные междисциплинарных исследований, что ведет к новому, более полному и перспективному пониманию национального и мирового рукописного наследия.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — ЦНЦ «Православная энциклопедия», Москва.
mariyamakhanko@yandex.ru

АУТОР

Makhan'ko, Mariia Aleksandrovna — Church Research Center of the Russian Orthodox Church “Orthodox Encyclopedia”, Moscow. mariyamakhanko@yandex.ru

Список сокращений

АЕВ
Архангельские епархиальные ведомости

АКМ
Архангельский краеведческий музей

АОМИИ
Архангельский областной музей изобразительных искусств

ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря
Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э.Грабаря, Москва

ГААО
Государственный архив Архангельской области

ГАПО
Государственный архив Псковской области

ГБЛ
Государственная библиотека имени В.И. Ленина, Москва

ГИИ
Государственный институт искусствознания, Москва

ГИМ
Государственный Исторический музей, Москва

ГМИИ им. А.С. Пушкина
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГМИ СПб
Государственный музей истории Санкт-Петербурга

ГМО «Художественная культура Русского Севера»
Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

ГНИМА им. А.В. Щусева
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В.Щусева, Москва

ГосНИИР
Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва

ГРМ
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЦХРМ
Государственные центральные художественные реставрационные мастерские имени академика И.Э.Грабаря, Москва (ныне – ВХНРЦ)

ГЭ
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ЕКМ
Емецкий краеведческий музей, Холмогоры, Архангельская обл.

ИА РАН
Институт археологии Российской академии наук, Москва

ИВГИ РГГУ
Институт высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета, Москва

ИГУМ НовГУ
Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого

ИММЛ
Историко-мемориальный музей имени М.В.Ломоносова, Ломоносово, Архангельская обл.

ИРЛИ РАН
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Москва

МАХУ
Московское академическое художественное училище

МГОМЗ
Московский государственный объединенный музей-заповедник

МГПУ
Московский государственный педагогический университет

МГУ им. М.В. Ломоносова
Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова

МДА
Московская духовная Академия, Сергиев Посад, Московская обл.

МИХМ
Муромский историко-художественный музей, Владимирская обл.

МНРХУ
Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва

Музеи Московского Кремля
Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва

НГОМЗ
Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

НИИ РАХ
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств, Москва

НИУ ВШЭ
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва

НМС МК СССР
Научно-методический совет Министерства культуры СССР

НПЦ
Научно-производственный центр по охране памятников истории и культуры Архангельской области

ОПИ
Отдел письменных источников

ПГИАХМЗ
Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ПСРЛ
Полное собрание русских летописей

ПСТГУ
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

ПЭ
Православная энциклопедия, Москва

РАНХиГС
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва

РГАДА
Российский государственный архив древних актов, Москва

РГБ
Российская государственная библиотека, Москва

РГИА
Российский государственный исторический архив, Москва

РНБ
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

САНУ
Српска академија наука и уметности, Београд

СПбГУ
Санкт-Петербургский государственный университет

СПбДА
Санкт-Петербургская Духовная Академия

СПМЗ
Сергиево-Посадский музей-заповедник, Московская обл.

ТВР
Температурно-влажностный режим

ЦГА г. Москвы
Центральный государственный архив г. Москвы

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

ЦНЦ «Православная энциклопедия»
Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», Москва

ШКМ
Шенкурский районный краеведческий музей, Архангельская обл.

ЯМЗ
Ярославский музей-заповедник

**В Е С Т Н И К
С Е К Т О Р А
ДРЕВНЕРУССКОГО
ИСКУССТВА**

Журнал по истории
древнерусского искусства

Индекс подписки
по Объединенному каталогу
«Пресса России»
2020 33355

Государственный институт искусствознания
125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
тел.: +7 (495) 694-0371
sias.ru

Подписано в печать. 01.12.2019. Формат 70x100/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Гарнитуры PT Astra Sans, Journal. Усл. печ. л. 17,85.

Отпечатано в типографии «Буки Веди»
127018 Москва, Партийный пер., д. 1, корп. 58, стр. 2
Заказ № 7702

ISSN 2658-543X

(16+)



9 772658 543000

