

№1 / 2024

№1/
2024

**ВЕСТНИК
СЕКТОРА
ДРЕВНЕРУССКОГО
ИСКУССТВА**

Сектор древнерусского искусства (первоначально «Группа по изучению древнерусского искусства» в составе Института истории искусств АН СССР) был создан В.Н. Лазаревым и О.И. Подобедовой. 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.



sias.ru

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ГНИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

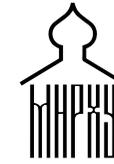


МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

State Institute
for Art Studies

Interregional Agency
for Scientific Restoration
of Works of Art

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

**BULLETIN
OF THE RUSSIAN
MEDIÉVAL ART
DEPARTMENT**

Journal of Medieval
Russian Art History

**ВЕСТНИК
СЕКТОРА
ДРЕВНЕРУССКОГО
ИСКУССТВА**

Журнал по истории
древнерусского искусства

No1/
2024

№1/
2024

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 Ю.А. Сычева

Дизайн и верстка: С.В. Силиванов

Вестник Сектора древнерусского искусства. 2024. № 1 / Отв. ред. А.Л. Баталов. —
В38 М.: Государственный институт искусствознания, 2024. — 218 с.: ил.
ISSN 2658-543X

© Государственный институт искусствознания, 2024

© Авторы статей, 2024

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

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 Павел Бочек (Прага, Чешская республика),
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 Чугасзян (Ереван, Республика Армения).

EDITORIAL BOARD

Andrei Batalov (Moscow Kremlin Museums);
Leonid Beliaev (Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences);
Pavel Boček (Masaryk University, Czech Republic);
Levon Chugasdzian (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 Sipovskaia (State Institute for Art Studies, Russia);
Engelina Smirnova (Lomonosov Moscow State University);
Irina Sterligova (Moscow Kremlin Museums);
Iuliia Tarabarina (State Institute for Art Studies, Russia);
Isolde Thyret (Kent State University, USA);
Branislav Todić (University of Belgrade, Serbia);
Tat'iana Tsarevskaja (State Institute for Art Studies, Veliky Novgorod);
Gerol'd Vzdornov (Russian Institute of Conservation).

СТАТЬИ / ARTICLES

- Э.Н. Добрынина*
12 Альтернативные графемы в акцентирующем маюскуле и писец А-I группы иллюминированных рукописей *bouletée élancée*
Elina Dobrynina
 Alternative Graphemes in Auszeichnungsschrift and Scribe A-I of the Illuminated Manuscripts in Bouletée Élancée
- С.А. Лащук*
27 Надписи на ковчеге Дионисия Суздальского: филологический комментарий
Svetlana Lashchuk
 Inscriptions on the Reliquary of Dionysius of Suzdal: Philological Commentary
- Л.М. Воронцова*
55 Драгоценный оклад иконы «Богоматерь Перивлепта» из собрания Троице-Сергиевой лавры
Liudmila Vorontsova
 Precious Decoration of the icon “The Mother of God of Peribleptos”
- Т.Е. Самойлова*
70 Икона «Богоматерь Ярославская». Истоки и судьба иконографического типа в конце XV — первой трети XVI века
Tatiana Samoilova
 The icon “The Mother of God of Yaroslavl”. The origins and fate of the iconographic type in the late 15th — first third of the 16th century

- А.Н. Трифонова*
88 Скульптура «Никола Можайский» второй четверти XVI века из собрания Государственного Исторического музея
Anna Trifonova
 Sculpture “St. Nicolas (“Mozhaisky”)” of the second quarter of the 16th century from the Collection of the State Historical Museum
- Ю.Н. Бузыккина*
103 Композиция «Видение Григория Богослова» в системе росписи Архангельского собора
Yulia Buzykina
 The composition “Vision of St. Gregory the Theologian” in the pictorial cycle of Archangel Michael Cathedral of Moscow Kremlin
- М.О. Онуфриенко*
114 Сюжет «Видение Григория Богослова» в русской живописи эпохи позднего Средневековья
Maksim Onufrienko
 The Image of The Vision of Gregory the Theologian in the Russian Painting of the Late Medieval Epoch
- А.В. Гамлицкий*
136 О времени появления западноевропейских увражей на библейскую тематику в России второй половины XVII века
Andrei Gamlitskiy
 About The Time of the Appearance of Western European Bibles in Prints in Russia in the Second Half of the 17th century
- А.А. Оксенюк*
152 Материалы П.Д. Барановского о реставрации памятников Успенского монастыря в Александрове
Anatoly Oksenyuk
 Materials of P.D. Baranovsky about the restoration of monuments of the Assumption Monastery in Alexandrov

Публикации / PUBLICATIONS

М.Ю. Горячева, М.В. Николаева

- 168** Церковь Успения Богородицы в Котельной слободе на Покровке в XVII–XVIII веках. Опыт реконструкции иконостаса

Marina Goryacheva, Maria Nikolaeva

The Church of the Assumption of the Mother of God in Kotelnaya sloboda on Pokrovka in the 17th-18th centuries. An attempt of reconstruction of reconstruction of the iconostasis

С.С. Манукян

- 184** Художественный образ армянских митр

Seyranush Manukyan

Artistic image of Armenian mitres

Хроника реставрации / RESTORATION CHRONICLES

В.Б. Калашников, Д.А. Скобцова,

П.А. Тучинская

- 206** Хроника реставрационных работ МНРХУ с мая 2023 по май 2024 года

Vladimir Kalashnikov, Daria Skobtsova,

Polina Tychinskaya

Restoration Chronicles of Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art. May 2023—May 2023

Выставки / EXHIBITIONS

Выставки / EXHIBITIONS

И.Е. Финская

- 202** Выставка одного памятника «Торжество святого Никиты», ЦМиАР, 22 февраля — 24 марта 2024 года

Irina Finskaya

Exhibition review: “The triumph of St. Nikita”, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, February 22 — March 24, 2024

М.А. Маханько

- 203** Выставка «Сотворение мира. Произведения религиозного искусства XVII – начала XX веков» (13 марта — 2 июня 2024 года, ЦМиАР)

Maria Makhanko

Exhibition review: “The Creation: Works of religious art from the 17th – early 20th centuries”. The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, March 13 – June 2, 2024

Конференции / CONFERENCES

Е.Ю. Макарова

- 205** XXIX Научные Чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (Ярославский художественный музей, 19–21 марта 2024 года)

Ekaterina Makarova

29th Scientific Conference in memory of Irina Petrovna Bolotseva (Yaroslavl Art Museum, March 19–21, 2024)

М.А. Маханько

- 207** Научная конференция «VII Дёминские чтения» (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва, 18–19 апреля 2024 года)

Maria Makhanko

7th conference in memory of N. A. Demina (The Reporting Conference of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art) (April 18–19, 2024)

М.А. Маханько

- 210** II Маясовские чтения (16–19 мая 2024 года)

Maria Makhanko

2nd conference in memory of N.A. Mayasova (May 16-19, 2024)

Г.В. Попов

- 213** К 80-летию Л.И. Лифшица. Посвящение ученому соседу

СТАТЪИ

Альтернативные графемы в акцентирующем маюскуле и писец А-I группы иллюминированных рукописей *bouletée élancée**

© 2024

УДК 091.01"9"
ББК 85.12
Д57

Поступила в редакцию 12.04.2024

Согласно датированным манускриптам активная фаза письма *minuscule bouletée* занимает период с 913/914¹ по 983/984 г.² М.Л. Агати посвятила этому стилю письма монографию, охватившую около двухсот рукописных книг [Agati, 1992]. Среди них она выделила группу из девяти кодексов, отождествив их с одним каллиграфом — «писцом А» (*Scriba A*) — и охарактеризовав его почерк как «стройный алмазный минускул» (*bouletée élancée*)³ [Agati, 1992. P.201–214]. В эту группу вошли следующие рукописи:

- Athos, Vatopedi 108 [Eustratiades, Arcadios Vatopedinos, 1924. P.29; Agati, 1992. Tav.138; Kadas, 2008. Σελ. 84; Id., 1998. Σελ. 299, 308. Πίνακ. 4β, 13α–β];
Vat. Barb. gr. 310, л. 8–111 об. [Agati, 1992. Tav. 139];
Kalabryta, Μονὴ μεγάλου σπηλαίου, 1 [Weitzmann, 1935. Abb. 89–91; Agati, 1992. Tav.140]⁴;
Leucosia, Ἀρχιεπ. Βιβλ. 25 [Agati, 1992. Tav.141];

* Статья написана на основе доклада, представленного на научной конференции «Обычное письмо: проблемы изучения», посвященной 85-летию Б.Л. Фонкича и В.Н. Малова (27–28 ноября 2023 г., СПбИИ РАН, ИВИ РАН).

- 1 Athens, ΕΒΕ, cod. 2641 + Free Library of Philadelphia, Lewis E 251.
- 2 Firenze, Laur., Conv. Soppr., 191.
- 3 В русскоязычной литературе для обозначения этого типа письма используется термин «алмазный минускул», восходящий к определению В. Гардтхаузена [Gardthausen, 1913. Vol. II. S. 210; Irigoien, 1977; Hunger, 1977. S. 203–204; Каврус, 1986].
- 4 Рукопись погибла во время разрушения Калавриты германскими оккупационными войсками 13 декабря 1934 г., имеется ее микрофильм в Культурном центре Национального банка Греции в Афинах (M.I.E.T).

ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99) [Амфилохий (Сергиевский-Казанцев), архим., 1883. С. 322; Владимир (Филантропов), архим., 1894. С. 92; Фонкич, 1977. С. 103; Фонкич, Поляков, 1993. № 99];

Paris, BnF, gr. 480 [Agati, 1992. Tav. 7];

Paris, BnF, gr. 713 + Suppl. gr. 240 (л. 238–241 об.) [Agati, 1992. Tav. 8, 142–143];

Patmos, 43 [Weitzmann, 1935. Abb. 128–131; Agati, 1992. Tav. 9];

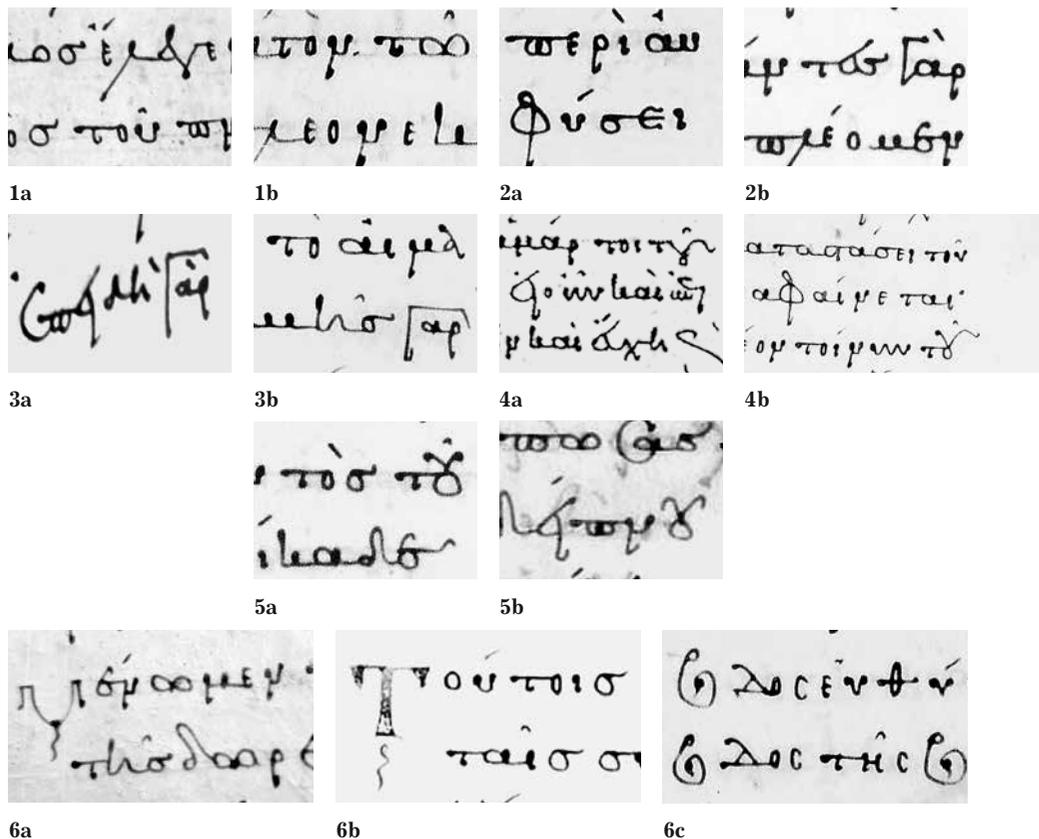
Patmos, 44 [Weitzmann, 1935. Abb. 132–135; Agati, 1992. Tav. 10].

Агати отнесла работу писца А к «середине или максимум к двум десятилетиям после середины века», то есть к 950–960-м гг. [Agati, 1992. P.212]. Датировка и атрибуция девяти манускриптов одному каллиграфу была принята в последующей литературе⁵. В разветвленной типологии «алмазного» минускула рукописи данной группы демонстрируют принадлежность к *bouletée élancée*, определяющим признаком которого служит редукция окружностей и явно выраженное чередование между узкими и продолговатыми формами и широкими и уплощенными. Однако отождествление почерка указанных рукописей с одним писцом представляется спорной.

Далеко не все рукописи «группы писца А» сейчас доступны нам для изучения, поэтому мы не ставим задачу рассмотреть всех ее представителей. Но имеющегося материала вполне достаточно для того, чтобы на основе анализа палеографии и художественной декорации исключить из нее по крайней мере две рукописи, созданные, на наш взгляд, другим переписчиком. Ради его отличия от «писца А», прочно вошедшего в историографию вопроса, назовем его «писцом А-I», что позволит отразить его прежнюю принадлежность к данной группе и оставить возможность в дальнейшем выявить руки писцов А-II и А-III.

Речь идет о двух патристических сборниках, содержащих 33 Слова Иоанна Златоуста на Послание к римлянам, ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99) и Гомилии Василия Кесарийского, Paris, BnF, gr. 480. Не касаясь признаков, общих для письма *bouletée élancée*, отметим те индивидуальные особенности, которые характеризуют почерк писца А-I. Так, например, на всех листах этих сборников он пишет крошечную маюскульную *эпсилон* с прямым верхним штрихом, направленным по диагонали вниз и образующим острый угол со спинкой буквы [ил. 1а, б]. Такая манера начертания *эпсилон* отличается от двух вариантов этой буквы в Гомилиях Иоанна Златоуста на Евангелие от Иоанна, Paris,

5 С. Лука, со ссылкой на монографию Агати, поддерживает представление об одном почерке в рукописях этой группы, среди которых, однако, он не упоминает кодекс ГИМ, Син. греч. 99 [Lucà, 2002–2003. P.112, n.19 (repr.: Bollettino della Deputazione di Storia Patria. 2003. 100/2. P.314, n.19)]. П. Орсини также со ссылкой на отождествление Агати высказывает мнение, что во всех рукописях данной группы использован «декорированный литургический маюскул» (*liturgica ornata*), он же «торжественный маюскул» (*display majuscule*), используя эту терминологию для обозначения унциального шрифта, обильно украшенного бусинами, завитками и иными орнаментальными мотивами [Orsini, 2013. P.85, n.32; то же в изд.: Orsini, 2019. P.204, n.508]. Однако в рукописях ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99) и Paris, Bn F, gr. 480 такой шрифт не встречается.



ил.1 Писец А-І. Начертание *эпсилон*: а) ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99). Л. 11; б) Paris, BnF, gr. 480. Л. 217

fig.1 Scribe A-I. The forms of *epsilon*: а) State Historical Museum, Syn. gr. 99 (Vlad. 99). Fol. 11; б) Paris, BnF, gr. 480. Fol. 217

ил.2 Группа писца А. а) Начертание *эпсилон*. Paris, BnF, gr. 713. Л. 21; б) начертание «гаммы». Paris, BnF, gr. 713. Л. 20

fig.2 Group of Scribe A. а) The form of *epsilon*. Paris, BnF, gr. 713. Fol. 21; б) Paris, BnF, gr. 713. Fol. 20

ил.3 Писец А-І. Начертание *гаммы*: а) ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99). Л. 295 об.; б) Paris, BnF, gr. 480. Л. 157

fig.3 Scribe A-I. The forms of *gamma*: а) State Historical Museum, Syn. gr. 99 (Vlad. 99). Fol. 295 v; б) Paris, BnF, gr. 480. Fol. 157

ил.4 Писец А-І. Начертание диграфа *омикрон-ипсилон*: а) ГИМ, Син. греч. 99. Л. 17 об.; б) Paris, BnF, gr. 480. Л. 59

fig.4 Scribe A-I. The form of the digraph *omicron-epsilon*: а) State Historical Museum, Syn. gr. 99. Fol. 17 v; б) Paris, BnF, gr. 480. Fol. 59

ил.5 Группа писца А. Начертание диграфа *омикрон-ипсилон*: а) Paris, BnF, gr. 713. Л. 19 об.; б) Vat. Barb. gr. 310. Л. 33

fig.5 Group of Scribe A. The form of the digraph *omicron-epsilon*: а) Paris, BnF, gr. 713. Fol. 19 v; б) Vat. Barb. gr. 310. Fol. 33

ил.6 Писец А-І. Орнаментальные детали письма: а) ГИМ, Син. греч. 99. Л. 10; б) Paris, BnF, gr. 480. Л. 97; в) Paris, BnF, gr. 480. Л. 117 об.

fig.6 Scribe A-I. Ornamental details of the script: а) State Historical Museum, Syn. gr. 99. Fol. 10; б) Paris, BnF, gr. 480. Fol. 97; в) Paris, BnF, gr. 480. Fol. 117 v

BnF, gr. 713⁶ [Omont, 1886. P.118], входящих в «группу писца А»: это либо узкая *эпсилон* с округлым верхним штрихом, слитным со спинкой, либо ее широкая форма в виде горизонтально расположенного трезубца, с волнистыми верхним и нижним штрихами и выступающей средней перекадиной [ил.2а]. Это отличие тотальное, оно наблюдается на протяжении всех листов указанных рукописей.

Писец А-І склонен к эффектной избыточности в исполнении отдельных букв, диграфов и лигатур в конце строк: он пишет маюскульную *гамму* с длинной горизонталью, которая накрывает соседние буквы и ограничивает их резко уходящим вниз «карнизом», а вертикальная опора часто оканчивается крючком и никогда не соединяется с последующей буквой⁷ [ил.3а, б]. Напротив, в рукописях «группы писца А» не встречается *гамма* с «карнизом», вместо него горизонталь оканчивается крупным шариком, а вертикальная опора под острым углом переходит в диагональ и резко поднимается вверх, соединяясь со следующей буквой [ил.2б]. В обоих сборниках писца А-І диграф *омикрон-ипсилон* в конце строк имеет узнаваемо вывернутое вправо «плечо» с волнистым росчерком [ил.4а, б]. А в рукописях «группы писца А», например в Paris, BnF, gr. 713, этот же диграф в конце строк завершается густо поставленным шариком или аккуратным крючком без намека на размашистый волнистый росчерк [ил.5а]. Он отсутствует и в Сборнике византийской анакреонтики, Vat. Barb. gr. 310, который Агати также относит к руке «писца А» [ил.5б].

Помимо индивидуальной манеры в начертании тех или иных графем и лигатур рассматриваемые рукописи объединяют и другие признаки. Прежде всего это склонность писца к мелким декоративным деталям, которая проявляется и в основном тексте, и в инициалах: волнистые штрихи наподобие серпантина исходят из малых инициалов (*мю* или *тау*) или из маюскульных *пси*⁸. Крошечные листики или «сердечки» завершают спиралевидный контур *беты*⁹ [ил.6с] в парижской рукописи, а в заставке Синодального сборника череда аналогичных форм образует витиеватый стебель [ил.7]. Подобные приемы показывают, что в обеих рукописях писец А-І выступил и в качестве художника, украсив их орнаментальными заставками [ил.8а], концовками и инициалами по мере написания текста. Орнамент обоих манускриптов монохромный, но плотная заливка некоторых деталей или участков фона чернилами создает впечатление активного контрастного узора¹⁰. Художник включает в инициалы свои излюбленные и привычные руке мотивы: это перевязи, которые обвивают

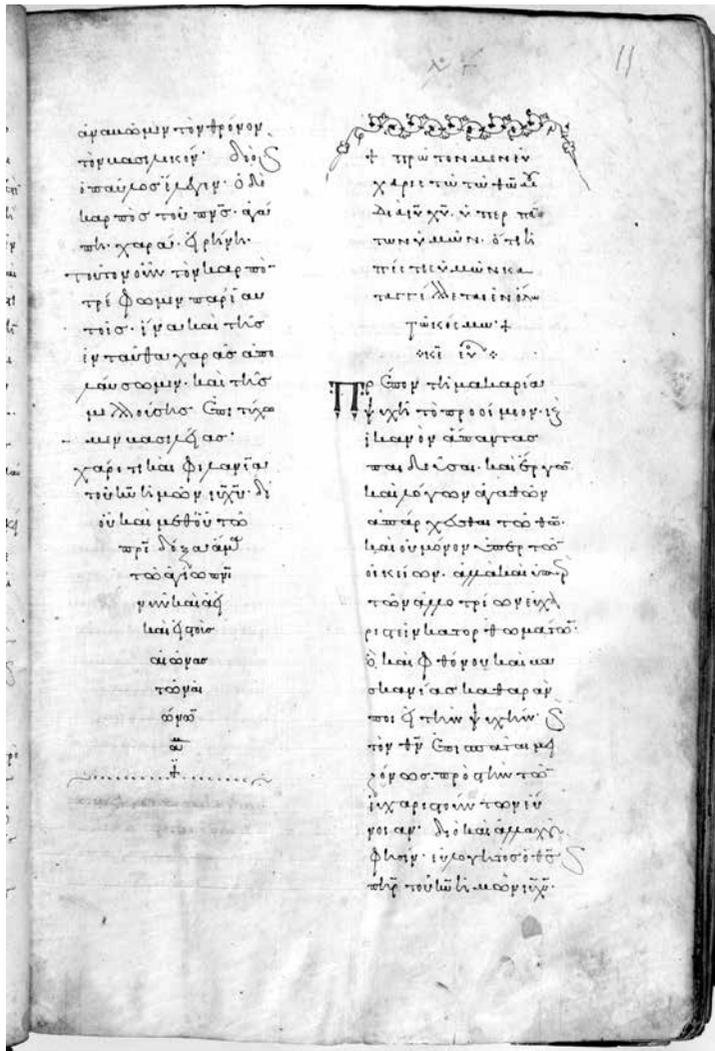
6 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10722811s/f7.item.zoom> (дата обращения: 20.11.2023).

7 Например, в минускульном тексте в ГИМ, Син. греч. 99. Л. 2 об. (1-й стб., 5 стр. сн.), л. 8 (1-й стб., 3 стр. сн.), л. 22 (2-й стб., 4 стр. сн.); в Paris, BnF, gr. 480 в маюскульном заглавии и в минускульном тексте на л. 157 (2-й стб., 9 и 14 стр. св.).

8 ГИМ, Син. греч. 99. Л. 10; Paris, BnF, gr. 480. Л. 97, 380 об.

9 Paris, BnF, gr. 480. Л. 117 об., 121 об., 124 об.

10 Ср.: ГИМ, Син. греч. 99, л. 24, 115, 165, 226, 249 об., 261 об., 393 об. и Paris, BnF, gr. 480. Л. 1, 124, 217, 133, 323, 265 и др.



7

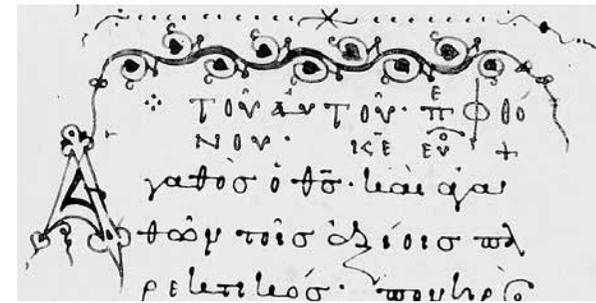
ил. 7 Иоанн Златоуст. Слова на Послание к римлянам. Первая половина X в. ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99). Л. 11

fig. 7 John Chrysostom. Sermons on the Epistle to the Romans. First half of the 10th century. State Historical Museum, Syn. gr. 99 (Vlad. 99). Fol. 11

ил. 8a, b Заставки. Гомилии Василия Кесарийского. Первая половина X в. Paris, BnF, gr. 480. Л. 265, 148

fig. 8a, b Headpieces. Homilies of Basil of Caesarea. First half of the 10th century. Paris, BnF, gr. 480. Fol. 265, 148

ил. 9 Заставки. a, b) Paris, BnF, gr. 476. Л. 72, 86; c) ГИМ, Син. греч. 92 (Влад. 72). Л. 170 об. fig. 9 Headpieces. a, b) Paris, BnF, gr. 476. Fol. 72, 86; c) State Historical Museum, Syn. gr. 92 (Vlad. 72). Fol. 170 v



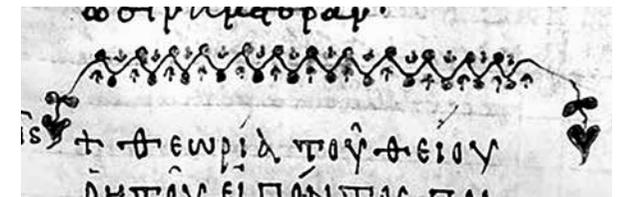
8a



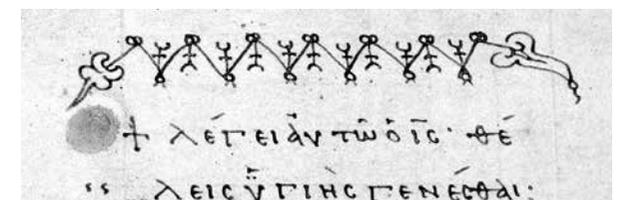
8b



9a



9b



9c

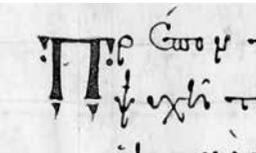
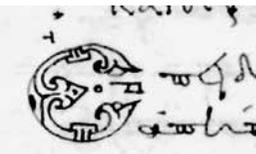
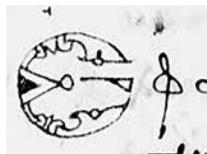
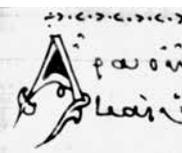
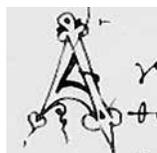
ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99)	Paris, BnF, gr. 480
 Л. 11	 Л. 217 Л. 133
 Л. 226	 Л. 323
 Л. 295 об.	 Л. 265

табл.1 Инициалы, выполненные писцом А-І
tab.1 Initials written by scribe A-I

вертикальные и горизонтальные детали инициалов, и крупные бусины, которыми украшены большие и малые буквицы. В основании опор инициалов помещены треугольники с обращенной вниз вершиной¹¹ или очевидно непарные и несоразмерные пальметты, что вызывает эффект визуальной «неустойчивости» всей конструкции и выявляет базовый для подобной орнаментики принцип асимметрии [табл. 1].

Орнаментальные мотивы, используемые писцом А-І, находят аналогии в рукописях первой половины X в., например, в таких как Патристический сборник, Paris, BnF, gr. 476¹²: это заставки в виде вьюнка, в изгибы которого вписаны сердцевидные листочки (л. 72, 197) или зигзагообразные ленты, украшенные пустотелыми окружностями в вершинах углов и полуциркульными формами с точками и штрихами [ил. 9а, б]. Более ранний вариант близкого узора содержит рукопись рубежа IX–X вв. ГИМ, Син. греч. 92 (Влад. 72), л. 179 об. [Добрынина, 2013. Кат. I, 5] [ил. 9с].

Декоративная система двух рукописей, которые мы отождествляем с писцом А-І, уже во многом принадлежит к регулярному типу, хотя в них еще сохраняются некоторые признаки переходного периода: в сборнике Paris, BnF, gr. 480 присутствуют колофоны с повтором заглавия, которые теснятся между

11 Ср.: ГИМ, Син. греч. 99, л. 11, 66, 249 об., 261 об., 305 об., 324 об., 403 об.
12 URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10721575k#> (дата обращения: 24.11.2023).

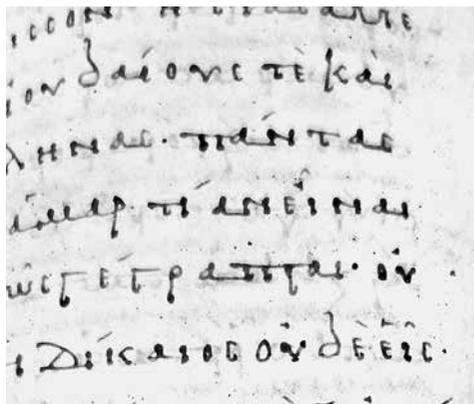
линейной концовкой и заставкой, но в Син. греч. 99 их уже нет. В обоих манускриптах «П»-образные заставки еще не получили классически ясную форму — их боковые стороны, которые призваны воспроизвести опоры пропиленов или порталов, не доходят до последних строк заглавия и как бы повисают в воздухе. Порядковые номера статей уже заняли свое место на верхнем поле над столбцом с началом текста, но колонтитул «Λόγος» в сокращении приводится только в Синодальном сборнике. Иными словами, композиция листов этих рукописей еще не приобрела той регулярной завершенности, которая возобладает в византийском искусстве книги с середины X в., и которая характеризует некоторые из рукописей «группы писца А», как, например, Патристический сборник, Paris, BnF, gr. 713. Кроме этого, следует принять во внимание и тот факт, что в рукописях писца А-І нет и намека на его знакомство с мотивом крина или инициалами «эмальерного» типа, которые появляются на листах Paris, BnF, gr. 713 наряду с орнаментикой других стилей.

Таким образом, мы предлагаем исключить сборники ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99) и Paris, BnF, gr. 480 из группы рукописей, которые М.Л. Агати связала с рукой писца А (*Scriba A*), и отнести время работы их каллиграфа и художника к первой половине X в., возможно, ко второй четверти столетия.

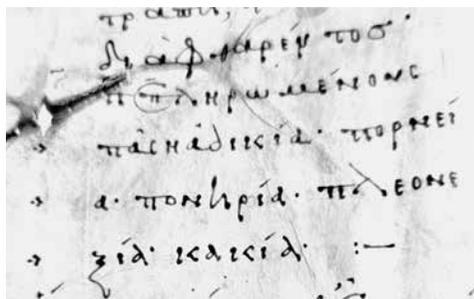
К сожалению, пока недостаточно данных для локализации работы этого книжника, хотя его письмо имеет одну особенность, которая выделяет его среди собратьев по профессии и которая ранее не обсуждалась. Обе рукописи писца А-І служат примером употребления латинизированной *дельты*. Оба сборника не принадлежат кругу медицинских и юридических трактатов, где эта графема была распространена в наибольшей мере¹³. На наш взгляд, данная особенность палеографии служит существенным атрибуционным признаком, который отличает обе рукописи от других представителей «группы писца А», в которых латинизированная *дельта* не представлена¹⁴.

Писец А-І использует латинизированную *дельту* в тех частях текста, которые по своей сути относятся к служебному аппарату: прежде всего это заглавия Слов, написанные маюскулом, в отличие от основного минускульного текста¹⁵. По терминологии Х.Хунгера, это «акцентирующий» маюскул, то есть визуально выделяющий те или иные места на фоне единообразного потока минускула [Hunger, 1974]. У писца А-І латинизированная *дельта* произвольно

13 Материал по этой теме был изложен в докладе «Латинизированные формы в греческом письме IX–X вв.: предварительные наблюдения» на Международной конференции «История письма европейской цивилизации и письменная культура народов России» (Казань, 17–19 октября 2023 г.) и станет предметом отдельной публикации. В греческих рукописях IX–X вв. было отмечено использование *дельты*, условно названной «латинизированной», или «delta Latina», которая встречается преимущественно в текстах юридического содержания.
14 Имеются в виду только те рукописи, которые нам доступны для изучения в настоящее время.
15 Например, в ГИМ, Син. греч. 99. Л. 3 об., 24, 32, 39, 66, 103 об., 115, 145 об., 165, 249 об., 376, 382 об., 393 об., 416.



10a



10b

ил.10 Слова Иоанна Златоуста. ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99). Латинизированные «дельты»: а) в заглавии. Л. 66 (2-я стр. сверху); б) в цитате. Л. 39 об.

fig.10 Sermons of John Chrysostom State Historical Museum, Syn. gr. 99 (Vlad. 99). *Delta Latina* the top: а) in the title. Fol. 66 (second page from top); б) in a quotation. Fol. 39 v

ил.11 Латинизированная дельта в заглавии Беседы Иоанна Златоуста и ее позднейшая правка (2-я и 4-я стр. сверху). ГИМ, Син. греч. 82 (Влад. 69). Л. 3

fig.11 *Delta Latina* in the title of the Homily of John Chrysostom and the top its later correction (2nd and 4th pages from top). State Historical Museum, Syn. gr. 82 (Vlad. 69). Fol. 3



11

чередуется с греческой маюскульной дельтой без какой-либо закономерности (лексической, морфологической или позиционной) [ил. 10 а]. В результате возникает своего рода полиморфизм маюскульной дельты, имеющей два варианта: один — традиционный для греческого маюскула, другой — альтернативный латинизированный. Данный феномен может быть охарактеризован как неизученный ранее прием акцентирующего маюскула, усиливающий его функцию.

Этот тезис подкрепляется тем фактом, что в обоих сборниках помимо заглавий акцентирующим маюскулом написаны и цитаты внутри основного минускульного текста. В Гомилиях Василия Кесарийского, Paris, BnF, gr. 480, цитируются стихи псалмов, толкуемые автором¹⁶. В Словах Иоанна Златоуста, ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99), приводятся выдержки из Посланий апостола Павла к Римлянам, которые отмечены на полях надписью «Παύλος» (в полной форме или в различных сокращениях) и специальными построчными знаками в виде галочки или галочки с точкой. В большинстве случаев цитаты написаны минускулом, но иногда выделены акцентирующим маюскулом¹⁷. Во всех цитатах, написанных маюскулом в обоих сборниках, присутствует латинизированная дельта, которая пишется либо с прямым коротким верхним штрихом, либо штрих имеет крючкообразное завершение¹⁸ [ил.10 б]. Такая дельта заметно отличается от греческой маюскульной графемы и в необходимых местах своей непривычной формой еще более усиливает акцентирующую функцию этого шрифта.

Трудно судить, насколько этот прием был осознан и распространен в писцовой практике, возможно, в дальнейшем будут изучены и другие примеры. На данном этапе можно лишь пунктирно, по опорным памятникам проследить традицию его применения, по крайней мере, хронологически. Так, в сборнике Бесед Иоанна Златоуста, ГИМ, Син. греч. 82 (Влад. 69), созданном на рубеже X–XI вв., латинизированная дельта включена в состав акцентирующего маюскула, представленного в оформлении кодекса в двух вариантах. Коричневыми чернилами написан указатель содержания (л.2 об.), а кармином — заглавия статей, принадлежащие наряду с заставками к полихромной декорации книги (л.3) [ил.11].

Оснащение цитат альтернативной графемой, — чужеродной по отношению к греческому шрифту и потому обращающей на себя внимание, но вполне понятной читателю, — как нельзя лучше отвечает задаче акцентирующего типа письма. Близкое по сути явление в изобилии наблюдается в современном дизайне, когда названия книг, вывески, рекламные плакаты и объявления на кириллице содержат одну или несколько букв иного алфавита, чаще латинского,

16 Paris, BnF, gr. 480. Л. 13, 14, 20, 26, 55, 61 об., 67, 84 об., 87, 96 об., 97, 107 об., 157, 157 об., 159, 160 (Пс. 7:4–5, 6, 10, 11; 14:2; 29:4, 13; 32:6; 33:9, 12, 23; 6:2, 37:18–19; 61:5 (дважды); 61:5; 61:10; 61:11).
 17 ГИМ, Син. греч. 99. Л. 14 об. (Рим. 1:10), л. 39 об. (Рим. 1:29), л. 40 об. (Рим. 1:32), л. 43 (Рим. 2:5), л. 44 об. (Рим. 1:16).
 18 ГИМ, Син. греч. 99. Л. 66, 376, 393 об.

или выполнены в греческом, арабском, готическом и других стилях, или зеркально отражены, то есть эксплуатируют прием контраста по отношению к графической норме основного языка. «Это связано с тем, что каждый графический элемент имеет двойственную природу: он является частью лингвистической системы, но он существует и самостоятельно как образ» [Presutti, 2021. P. 2]. В нашем случае использование альтернативной графемы расширяет средства акцентирующего маюскула и усиливает его воздействие, вызванное эффектом неожиданной «встречи», поскольку побуждает остановить скользящий взгляд на определенном месте, строке или группе строк. В определенном смысле наблюдаемый феномен интерлингвального использования одной из графем может рассматриваться как предвестник текстов с неконвенциональной графикой и смешением алфавитов¹⁹.

Включение альтернативных графем в акцентирующий шрифт усиливало, пусть и неосознанно, его основную функцию — привлечение внимания к конкретным строкам текста. Эта задача увенчалась успехом: внимание позднейших читателей действительно было привлечено и не прошло бесследно. Следы активного внимания к *палеографии* текста (а не к его содержанию или орфографии) отразились в читательской правке. В сборнике Paris, VnF, gr. 480 на л. 13, 14 один из читателей загнул уходящие влево хвосты *дельты* направо, т.е. в правильную, по его мнению, сторону. То же действие произвел другой читатель в другой книге, исправив чернилами латинизированную *дельту*, написанную кармином в заглавии Беседы Иоанна Златоуста в ГИМ, Син. греч. 82 (Влад. 69) [ил. 12].

Подытоживая сказанное, отметим, что предложенная идентификация писца-художника в двух рассмотренных патристических сборниках не только позволяет уточнить состав «группы писца А», но и дает новый материал для изучения способов реализации акцентирующего маюскула как особого средства в организации греческого письма.

19 О текстах с неконвенциональной графикой и о внедрении в текст графем других письменностей см.: [Губина, 2019. С. 310].

ЛИТЕРАТУРА

- Амфилохий (Сергиевский-Казанцев), архим. Палеографическое описание греческих рукописей уставного письма и скорописного со снимками. Доп. к т. III. М.: Тип. Кудрявцевой, 1883. 350 с.
- Владимир (Филантропов), архим. Систематическое описание рукописей Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки. Ч. 1: Рукописи греческие. М.: Синодальная тип., 1894. 880 с.
- Губина Е. А. Графемный арсенал текста как категория текстового и дискурсивного анализа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. Вып. 12. С. 308–313.

- Добрынина Э. Н. Сводный каталог греческих иллюминированных рукописей в российских хранилищах. Т. I: Рукописи IX–X вв. в Государственном Историческом музее. Ч. 1. М.: Сканрус, 2013. 440 с.
- Каврус Н. Ф. «Алмазное» письмо в греческих рукописях Москвы и Ленинграда // Византийский временник. 1986. Т. 47. С. 194–204.
- Фонкич Б. Л. Греческо-русские культурные связи в XV–XVII вв. (Греческие рукописи в России). М.: Наука, 1977. 247 с.
- Фонкич Б. Л., Поляков Ф. Б. Греческие рукописи Синодальной библиотеки: Палеогр., кодикологич. и библиогр. доп. к кат. архим. Владимира (Филантропова). М.: Синод. биб-ка Моск. Патриархата; Мартис, 1993. 238, [1] с.
- Agati M. L. Su due manoscritti in “bouletée élançée” // Byzantion. 1984. Vol. 54. P. 615–625.
- Agati M. L. Postilla al Barberinianus Graecus 310 // Byzantion. 1985. Vol. 55. P. 584–588.
- Agati M. L. La minuscola “bouletée” / Pref. di P. Canart [Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica. Littera Antiqua. 9/1–2]. Vols. I–II. Città del Vaticano: Scuola Vaticana di Paleografia Diplomatica e Archivistica, 1992. Vol. 1: XXXIII, 368 p.; Vol. 2: 10 p., 220 tav.
- Eustratiades S., Vatopedinos A. Κατάλογος τῶν ἐν τῇ Ἱερῇ Μονῇ Βατοπεδίου ἀποκειμένων κωδίκων [Ἀγιορειτικὴ βιβλιοθήκη. 1]. Paris: Édouard Champion, 1924. 276 p.
- Gardthausen V. Griechische Palaeographie. Vols. I–II. 2-te Aufl. Leipzig: Velt & Comp., 1911–1913. viii, 516 p.
- Hunger H. Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10.–12. Jahrhundert // La paléographie grecque et byzantine. Paris, 12–25 octobre 1974 [Colloques internationaux du Centre nationale de la recherche scientifique. 559]. Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1977. S. 201–220.
- Irigoin J. Une écriture du Xe siècle: la minuscule bouletée // La paléographie grecque et byzantine. Paris, 12–25 octobre 1974 [Colloques internationaux du Centre nationale de la recherche scientifique. 559]. Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1977. P. 191–199.
- Kadas S. Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Ἁγίου Ὁρους [Βυζαντινά Μνήμεια. 15]. Θεσσαλονίκη: Π. Κιριακίδη, 2008. 480 σ.
- Kadas S. Εικονογραφημένα χειρόγραφα Γρηγορίου του Θεολόγου στο Ἅγιον Ὄρος. Μερικὲς παρατηρήσεις // «Μνήμη Ἁγίων Γρηγορίου του Θεολόγου και Μεγάλου Φωτίου Αρχιεπισκόπων Κωνσταντινουπόλεως»: πρακτικὰ ἐπιστημονικοῦ συμποσίου (14–17 Οκτωβρίου 1993 Θεσσαλονίκη). Θεσσαλονίκη, 1994. Σ. 299–325.
- Lucà S. Frammenti di codici greci in Umbria // Bollettino della Badia greca di Grottaferrata, n.s. 2002–2003. Vols. 56–57. P. 107–131.
- Omont H. Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale et des autres bibliothèques de Paris et des Départements. Vol. I. Paris: Alphonse Picard, 1886. 411 p.
- Orsini P. Scrittura come imagine. Morfologia e storia della maiuscola liturgica bizantina. Roma: Viella, 2013. 127 p.
- Orsini P. Decorated Liturgical Majuscule // *Idem*. Studies on Greek and Coptic Majuscule Scripts and Books [Studies in Manuscript Cultures. 15]. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. P. 198–209.
- Presutti S. The development of Latin alphabet identity markers: a comparison among three romance graphemes // Lingua. 2021. Vol. 259. P. 1–17.
- Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts (Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, Abteilung Istanbul). Berlin: Mann, 1935. XV, 93 S.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Альтернативные графемы в акцентирующем маюскуле и писец А-I группы иллюминированных рукописей *bouletée élancée*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Добрынина Элина Николаевна — старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. edobrynina@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Среди более двухсот греческих манускриптов стиля *minuscule bouletée* М.Л. Агати выделила группу из девяти кодексов, отождествив их с одним каллиграфом — «писцом А» (*Scriba A*) — и охарактеризовав его почерк как *bouletée élancée*: Athos, Vatopedi 108; Vat. Barb. gr. 310, л. 8–111 об., Kalabryta, Μονή μεγάλου σπηλαίου, 1 (ныне утрачена); Leucosia, Ἀρχιεπ. Βιβλ. 25; ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99); Paris, BnF, gr. 480; Paris, BnF, gr. 713 + Suppl. gr. 240 (л. 238–241 об.); Patmos, 43; Patmos, 44.

Однако атрибуция названных рукописей одной руке представляется неточной. На основе палеографического анализа предлагается исключить из данной группы по крайней мере две рукописи, которые созданы другим каллиграфом, условно названным «писцом А-I» — это Слова Иоанна Златоуста, ГИМ, Син. греч. 99 (Влад. 99) и Гомилии Василия Кесарийского, Paris, BnF, gr. 480. Помимо отличительных особенностей почерка этот вывод подтверждается и другими признаками: индивидуальной манерой исполнения деталей орнамента, выполненных писцом, единством художественного стиля и типологии декора этих манускриптов.

Кроме того, в статье рассматривается новый атрибуционный признак, который отличает манеру письма писца А-I: несистематическое использование альтернативной графемы — латинизированной *дельты* — в заглавиях и цитатах, написанных маюскулом. Феномен интерлингвального использования одной из графем в акцентирующем маюскуле рассматривается как ранее неизученный прием визуального усиления его функции.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Византийские рукописи, византийский орнамент, греческая палеография, «алмазный» минускул, акцентирующий маюскул, латинизированная графема.

TITLE

Alternative Graphemes in *Auszeichnungsschrift* and Scribe A-I of the Illuminated Manuscripts in *Bouletée Élancée*

AUTHOR

Dobrynina, Elina Nikolaevna — senior researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009 Moscow, Russian Federation. edobrynina@mail.ru

АБСТРАКТ

Among more than two hundred Greek manuscripts in *minuscule bouletée*, M.L. Agati identified a group of nine codices written by “scribe A” (*Scriba A*) and characterized his handwriting as *bouletée élancée*: Athos, Vatopedi 108; Vat. Barb. gr. 310, fol. 8r–111v; Kalabryta, Μονή μεγάλου σπηλαίου, 1 (now lost); Leucosia, Ἀρχιεπ. Βιβλ. 25; Moscow, State Historical Museum, Syn. gr. 99 (Vlad. 99); Paris, BnF, gr. 480; Paris, BnF, gr. 713 + Suppl. gr. 240 (fol. 238r–241v); Patmos, 43; Patmos, 44.

However, the attribution of these manuscripts to one hand is questionable. Based on palaeographic analysis, author proposes to exclude from this group at least two manuscripts that were

created by another calligrapher, conventionally named as “scribe A-I”. These are the Sermons of John Chrysostom, Syn. gr. 99 (Vlad. 99) and the Homilies of Basil of Caesarea, Paris, BnF, gr. 480. Apart from the distinctive features of the handwriting, this conclusion is confirmed by details of the ornament and unity of style and typology of decoration.

In addition, the article focuses on a new attributional feature that distinguishes the writing style of scribe A-I: the unsystematic use of an alternative grapheme (*delta Latina*) in titles and quotations written in majuscule. The phenomenon of interlingual use of a single grapheme in *Auszeichnungsschrift* is considered as a previously unexamined way of visual intensification of its function.

KEYWORDS

Greek manuscripts, Greek palaeography, bouletée élancée, Auszeichnungsschrift, alternative grapheme, Byzantine book ornament.

REFERENCES

- Agati M.L., Su due manoscritti in “bouletée élancée”. *Byzantion*, 1984, vol. 54, pp. 615–625 (in French).
- Agati M.L., Postilla al Barberinianus Graecus 310. *Byzantion*, 1985, vol. 55, pp. 584–588 (in Italian).
- Agati M.L., *La minuscola “bouletée”*, pref. di P. Canart [Littera Antiqua. 9/1–2], vols. I–II. Vatican City, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica Publ., 1992. XXXIII, 368 p.; 10 p., 220 tav. (in Italian).
- Amfilohij (Sergievckij-Kazancev), archimandrite, *Paleograficheskoe opisanie grecheskih rukopisej ustavnogo pis'ma i skoropisnogo so snimkami. Dopolnenija k tomu III (Palaeographical description of Greek uncial and minuscule manuscripts with photographs. Additions to vol. 3)*, Moscow, Tip. Kudrjavcevoj Publ., 1883. 350 p. (in Russian).
- Dobrynina E.N., *Svodnyj katalog grecheskih illyuminirovannyh rukopisej v rossijskih hranilishchah*. T. I: Rukopisi IX–X vv. v Gosudarstvennom Istoricheskom muzee. Chast' 1 (*Corpus of Greek Illuminated Manuscripts in Russian Collections*, vol. I: Manuscripts of the 9th–10th cc. at the State Historical Museum, part 1), Moscow, Scanrus Publ., 2013. 440 p. (in Russian, Greek, English).
- Eustratiades S., Vatopedinos A., *Katalogos tōn en tē iera Monē Batopediou apokimenōn kōdikōn (Catalogue of the Greek manuscripts in the library of the Monastery of Vatopedi on Mt. Athos.)*, Paris, Édouard Champion Publ., 1924. 276 p. (in Greek).
- Fonkich B.L., *Grechesko-russkie kul'turnye svyazi v XV–XVII vekov (Grecheskie rukopisi v Rossii) (Greek-Russian cultural ties in the 15th–17th centuries (Greek manuscripts in Russia))*, Moscow, Nauka Publ., 1977. 247 p. (in Russian).
- Fonkich B.L., Polyakov F.B., *Grecheskie rukopisi Sinodal'noj biblioteki: Paleograficheskie, kodikologicheskie i bibliograficheskie dopolneniya k katalogu arhimandrita Vladimira (Filantropova) (Greek Manuscripts of the Synodal Library: Palaeographic, Codicological and Bibliographic Additions to the Catalogue of Archimandrite Vladimir (Filantropov))*, Moscow, Sinodal'naya biblioteka Publ., 1993. 239 p. (in Russian).
- Gardthausen V., *Griechische Palaeographie*, vols. I–II. Zweite Auflage, Leipzig, Velt & Comp. Publ., 1911–1913, viii, 516 p. (in German).
- Gubina E.A., *Text Graphemic Tools As a Category of Textual and Discursive Analysis. Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki (Philological sciences. Issues of theory and practice)*, 2019, vol. 12, no. 12, pp. 308–313 (in Russian).
- Hunger H., *Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10.–12. Jahrhundert. La paléographie grecque et byzantine. Paris, 12–25 octobre 1974 [Colloques internationaux du Centre*

- Nationale de la Recherche Scientifique. 559], Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique Publ., 1977, pp. 201–220 (in German).
- Irigoien J. *Une écriture du Xe siècle: la minuscule bouletée. La paléographie grecque et byzantine. Paris, 12–25 octobre 1974 [Colloques internationaux du Centre nationale de la recherche scientifique. 559]*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique Publ., 1977, pp. 191–199 (in French).
- Kavrus N.F., “Diamantschrift” in Greek manuscripts of Moscow and Leningrad. *Vizantijskij vremennik (Byzantina Chronica)*, 1986, vol. 47, pp. 194–204 (in Russian).
- Kadas S., *Illustrated manuscripts of Gregory the Theologian on Mount Athos. Some observations. Mnēmē Agiōn Grēgoriou tou Theologou kai Megalou Phōtiou Arkhiepiskopōn Kōnstantinoupoleōs»: praktika epistēmonikou sumposiou (14–17 Oktōvriou 1993 Thessalonikē (Memory of Saints Gregory the Theologian and Great Photios Archbishops of Constantinople: proceedings of a scientific symposium (October 14–17, 1993, Thessaloniki), Thessaloniki, 1994, pp. 299–325 (in Greek).*
- Kadas S., *Ta eikonographēmena kheirographa tou Agiou Orous (The illustrated manuscripts of Mount Athos)*, Thessaloniki, Kiriakidē Publ., 2008. 480 p. (in Greek).
- Lucà S., Frammenti di codici greci in Umbria. *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, n.s. 2002–2003, vols. 56–57, pp. 107–131 (in Italian).
- Omont H., *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale et des autres bibliothèques de Paris et des Départements*, vol. 1, Paris, Alphonse Picard Publ., 1886. 411 p. (in French).
- Orsini P., *Scrittura come imagine. Morfologia e storia della maiuscola liturgica bizantina*, Rome, Viella Publ., 2013, 127 p. (in Italian).
- Orsini P., *Decorated Liturgical Majuscule. Studies on Greek and Coptic Majuscule Scripts and Books [Studies in Manuscript Cultures. 15]*, Berlin, Boston, De Gruyter Publ., 2019, pp. 198–209.
- Presutti S., The development of Latin alphabet identity markers: A comparison among three Romance graphemes. *Lingua*, 2021, vol. 259, pp. 1–17.
- Vladimir (Filantropov), archimandrite, *Sistematicheskoe opisanie rukopisej Moskovskoj Sinodal'noj (Patriarshej) biblioteki. Chast' 1: Rukopisi grecheskie (Systematic description of the manuscripts of the Moscow Synodal (Patriarchal) library. Part 1: Greek Manuscripts)*, Moscow, Sinodal'naya tipografiya Publ., 1894. 880 p. (in Russian, Greek).
- Weitzmann K., *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts (Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, Abteilung Istanbul)*, Berlin, Gebr. Mann Publ., 1935. XV, 93 p. (in German).

С.А. Лащук

Надписи на ковчеге Дионисия Суздальского: филологический комментарий¹

© 2024

УДК УДК 745:27-523"1384"
ББК 85.12(2)4
Л32

Поступила в редакцию 21.04.2024

Драгоценный ковчег-мощевик, как сообщает летопись на нем, был создан в 1383 г. по заказу нижегородского князя Дмитрия Константиновича для святынь Страстей Господних, привезенных из Константинополя святителем Дионисием, незадолго до того возведенным в сан архиепископа Суздальского. Местом изготовления реликвария в последних исследованиях считается Нижний Новгород [Стерлигова, 1999. С. 298–300], хотя отсутствие на территории Нижегородского княжества современных ковчегу памятников такого высокого художественного уровня заставляла исследователей атрибутировать ковчег мастерам новгородско-псковской [Николаева, 1976. С. 34] и даже константинопольской [Некрасов, 1937. С. 224] школы. В 1401 г. по присоединении Нижегородско-Суздальского княжества к Московскому ковчег был перенесен в Москву и хранился как особо почитаемая святыня великокняжеского (и царского) дома до передачи его в Оружейную палату в 1919 г.

Ценность для искусствоведов и историков в ковчеге представляют не столько сами реликвии и драгоценные инкрустрации, сколько лицевая сторона его оклада, на которой сохранились тонко исполненные изображения в полукружиях и квадратах, образующие развернутый страстной цикл, и комплекс надписей, включающий в себя замечательные примеры целого ряда жанров церковной вещевой эпиграфики: вкладную надпись, развернутые подписи-пояснения к святым реликвиям, «крестные словеса», подписи к изображениям и даже криптограмму. Этот обширный эпиграфический материал, ранее опубликованный, но систематически не исследованный, и будет в фокусе нашей статьи.

Надписи выполнены в технике оброна и дошли до нас в почти идеальном состоянии: в реконструкции нуждается лишь несколько фрагментов вкладной

¹ Исследование выполнено в НИУ ВШЭ за счет гранта Российского научного фонда № 19–18–00352, <https://rscf.ru/project/19-18-00352/>.

надписи, которые в местах крепления были закрыты болтами. Последовательная публикация надписей была впервые осуществлена Б.А. Рыбаковым [Рыбаков, 1964. С. 43–44]. В работе Рыбакова полностью прочитаны тексты вокруг оконца с реликвиями и вкладная надпись, однако допускаются ряд неточностей в передаче букв и словоделении. И.А. Стерлигова в статье для каталога реликвариев Московского Кремля исправляет многие из неточностей, допущенных Рыбаковым, и приводит тексты, Рыбаковым не опубликованные: крестопоклонную надпись и криптограмму вокруг частицы Истинного креста, а также менее пространственные подписи к изображениям в квадратах и полукружиях [Стерлигова, 2000. С. 45–46]. Удачно исправляя многие ошибки своего предшественника, Стерлигова все же неточно передает некоторые буквы и, кроме того, предпочитает оставить без реконструкции сложночитаемые фрагменты вкладной надписи.

Некоторые надписи ковчега удостоились отдельных исследований: так, А.Г. Орлов приводил свое прочтение вкладной надписи [Орлов, 1952. С. 94], а А.А. Гиппиус в недавней публикации расшифровал тайнопись вокруг креста, которая долгое время оставалась неразгаданной [Гиппиус, 2022].

Несмотря на пространственность и изысканность надписей ковчега, сочиненных, по всей вероятности, самим архиепископом Дионисием, эти тексты до сих пор не становились самостоятельным объектом лингво-филологического анализа. Отдельные беглые замечания по поводу языка надписей были сделаны И.А. Стерлиговой, которая, однако, отмечает необходимость развернутого лингвистического исследования этих текстов [Стерлигова, 1999. С. 283]. Данная статья призвана по возможности заполнить эту лакуну.

Подобный лингво-филологический анализ должен включать в себя несколько направлений:

1. Уточнение прочтений текстов.
2. Прояснение «темных мест».
3. Анализ источников.
4. Характеристика языка.

Эти общие задачи определяют структуру данной статьи. В первой ее части будут приведены уточненные прочтения всех надписей ковчега² с комментариями к неоднозначно читаемым или требующим особого пояснения местам. Во второй — представлена общая характеристика круга источников, орфографии, синтаксиса и структурно-семантических особенностей этих текстов.

- 2 Тексты приводятся в соответствии с системой, разработанной А.А. Зализняком: сокращения не раскрываются, буквы, сохранившиеся частично, записываются в квадратных скобках, чистые конъектуры — в круглых, буквы, написанные по ошибке, — в фигурных. Лигатуры обозначаются нижним подчеркиванием. Вслед за надписями указываются отличия от предыдущих прочтений, если таковые имеются. Чтения текстов верифицировались по высококачественной фотографии ковчега на сайте Музеев Московского Кремля: URL: <https://collectiononline.kreml.ru/entity/OBJECT/41950?query=1383&index=0> (дата обращения: 16.05.2024).

Тексты с переводами

1. Вкладная надпись:

Б(ж)твныа стрѣти великаго Бога Спса нашего Христа пренесены изо Цѣраграда смѣреномо архіепсѣпмъ Діонисье(м)
(в) [с]тѣую архіепсѣпью в Суздаль в Новгороде в Г(оро)дець подшаньѣм
многѣм і подвігом і споспѣщніки
(им)ѣа богоносныа отьца во Цѣградѣ равно англмъ житѣ имуща прі
всѣстѣмъ патріасѣ Нѣлѣ пр[і] веліком князі Дм[и]р
[т](р)[и] Костантіновѣчѣ іже созда раку сію в честь і в славу стѣмъ стрѣтм сімъ
Хсвам в лѣ ꙗсноє ѿчѣає индикта в стѣти(и)

Описки: *патріасѣ, подшаньѣм* (вм. *потщаньѣм*), *споспѣщніки* (вм. *споспѣшніки*)

Вкладная надпись была опубликована в научной литературе трижды: А.Г. Орловым (1952), Б.А. Рыбаковым (1964) и И.А. Стерлиговой (2000). Это, пожалуй, единственная надпись на ковчеге, сложности в прочтении которой связаны с плохой сохранностью текста: в шести местах соединения пластин болты крепления набиты прямо по тексту и закрывают несколько букв.

В трех публикациях и в нашем чтении по фотографии встречаются разночтения, приведем важнейшие из них:

1–2: *Діонисье(м в) [с]тѣую* АО: *Діонисъемъ в святую*; БР: *Діонисье[мъ] в с(ва)тую*; ИС: *Діонисье[...] стѣую*. В углу, закрытом болтом, явно нет места для трех букв (*мъ в*). Учítывая, что писец многократно опускает *ер* в конце слова во всех надписях, мы предполагаем, что и здесь он отсутствует.

3: *(им)ѣа* АО: *имѣа*; БР: *вса*; ИС: *[.]са*. С грамматической точки зрения правомерной можно считать лишь реконструкцию, предложенную А.О. Орловым, объясняющую творительный падеж слова *споспѣщніки* («и помощниками именя»). Видимые фрагменты предпоследней буквы, прочитанной Рыбаковым и Стерлиговой как *с*, вполне могут представлять собой перекладину и петлю от ятя. На месте первой буквы мы предполагаем *і*, так как, во-первых, в углу нет места для более широкой *и*, во-вторых, именно так записывается далее однокоренное слово *имуща*.

3–4: *Дм[ит](р)[и]* АО, БР: *Дмитріи*; ИС: *Дм[...]*. Сохранившиеся фрагменты позволяют восстановить местоположение букв *т* и *и*, и между ними возможно уместить лишь одну букву — *р*.

4: *в стѣти(и)* =БР; АО: *въ б тѣ*; ИС: *в стѣти*

Надпись дионисьевского ковчега — одна из наиболее развернутых древнерусских вкладных надписей, включающая в себя все традиционные элементы формуляра этого эпиграфического жанра: сообщение о времени создания

объекта, упоминание правящего князя, имя заказчика. В то же время структура этого летописного сообщения, как отмечала И.А. Стерлигова, выглядит несколько «неканонично» [Стерлигова, 1999. С. 283]. Попробуем сформулировать, в чем эта «неканоничность» проявляется и какую функцию выполняет отклонение от довольно устойчивого формуляра.

Структура древнерусских вкладных надписей на предметах последовательно не исследована, но если взглянуть на близкие к ковчегу памятники³, можно выделить несколько бросающихся в глаза особенностей летописи ковчега. Во-первых, необычным видится, что надпись начинается с названия реликвий, в то время как стандартный летописный зачин «въ лѣто...» здесь перенесен в конец. Кроме того, значительное место в ограниченном пространстве надписи занимает описание обстоятельств обретения реликвий — элемент, не встречающийся на других памятниках. Обе особенности находят объяснение в формуляре византийских дарственных надписей на реликвариях: традиционно они начинаются с воспевания святого или реликвий, которым посвящен предмет, вслед за тем называется имя донатора, его чин, его заслуга и обстоятельства создания реликвария [Hostetler, 2015. P. 137–145].

Однако важнейшее отклонение от заданной структуры, которое не находит прямых соответствий ни в древнерусских, ни в византийских источниках, заключается в том, что надпись фиксирует не одно, а два события: обретение реликвий и создание раки для них, при этом актором первого является Дионисий, а актором второго — нижегородский князь Дмитрий Константинович. Для объединения этих двух событий автор преобразует традиционную структуру и создает симметричную конструкцию: надпись начинается с названия самого дара — «страстей Христовых»; затем следует имя донатора — Дионисия — и описание его заслуги; в центре надписи отмечаются обстоятельства приобретения реликвий (помощь царьградских отцов) и лишь вслед за тем — великий князь и его дар (рака); в конце повторяется имя «страстей Христовых», и вся надпись объединяется летописной отметкой.

Характерно, что фигура Дионисия в этой сложной структуре явно занимает наиболее заметное место, в то время как имя Дмитрия Константиновича, по-видимому, выделившего средства на создание драгоценной раки, несколько теряется. Не случайно ковчег оказался прочно связан в историографии именно с личностью архиепископа. Объясняется этот эффект положением имени князя внутри формуляра надписи: Дмитрий Константинович упоминается в составе

3 Географически и функционально ближайшими, но несколько более поздними аналогиями можно считать надписи на ковчеггах-мощевиках из суздальского княжеского дома: княгини Марии (1410) [Николаева, 1971. С. 32] и князя Ивана Даниловича (1414) [Николаева, 1971. С. 34]. Из более ранних памятников можно учесть надписи на крестах, созданных на территории Великого Новгорода: Алексеевском кресте (1360–1388), поставленном современником Дионисия новгородским владыкой Алексием [Рыбаков, 1964. С. 45], Людогощинском кресте (1359) [Рыбаков, 1964. С. 43], а также новгородские надписи на других предметах, связанных с именами архиепископов: на потире архиепископа Моисея (1329) [Рыбаков, 1964. С. 41] и на Васильевских вратах (1336) [Рыбаков, 1964. С. 43].

формулы «при таком-то правящем князе», которая традиционно выполняет функцию обстоятельства времени, в то время как на месте имени донатора называется Дионисий. Очень вероятно, что ведущая роль в создании раки все же принадлежала архиепископу (несомненно его участие в разработке художественной программы и надписей ковчега), и упоминание князя здесь как основного заказчика — дань политической вежливости.

В то же время выдвижение Дионисия и его деятельности по перенесению Страстей Христовых на первый план обусловлено не только филологической хитростью архиепископа, но и естественной иерархией двух деяний: обретение святых реликвий — событие безусловно символически более значимое, чем создание драгоценной раки. Более того, приобретение реликвий такой высокой ценности и в таком внушительном количестве, несомненно, требовало от Дионисия большой политической сноровки и немалых денежных вложений. Схожее сопоставление ценности реликвии и мощевика для нее мы находим во вкладной надписи знаменитого креста Евфросинии Полоцкой 1161 г.: «чъстьюю дръво бесцѣнно естъ а кованьє его <... > въ ꙗꙗ гривнѣ» [Рыбаков, 1964. С. 32]. В надписи суздальского ковчега та же идея, выраженная более имплицитно, на композиционном уровне, позволяет особо выделить «подвиг» Дионисия в перенесении реликвий в рамках устойчивого формуляра вкладной надписи.

Проанализировав общую структуру надписи, попробуем теперь объяснить функцию единственного фрагмента надписи, выходящего за пределы базовой формульной информации — сообщения о помощи «богоносных отцов в Царьграде» в приобретении реликвий. Фрагмент этот выделяется за счет центральной позиции и особого художественного оформления: Дионисий награждает царьградских отцов двумя эпитетами: «богоносные» и «равно ангелам житье имущие» (=равноангельные). Оба эпитета занимают устойчивое место в христианской гимнографии в сочетании со «святыми отцами» — последний относится, в первую очередь, к монахам и церковным иерархам, которые «ни женятся, ни выходят замуж, но пребывают как ангелы Божии на небесах» (Мф. 22:30)⁴.

Вероятно, делая это отступление, Дионисий стремился намекнуть на особую связь свою с константинопольской церковной элитой, в первую очередь — с упомянутым далее патриархом Нилом, отметившим его саном архиепископа и привилегией облачаться в многокрестную фелонь и пославшим на север Руси с церковными поручениями [Булычев, 2006. С. 105]. Упоминание

4 Евангельское употребление этого сочетания (Мф. 22:30; Мк. 12:25; Лк. 20:35–36) подразумевает состояние человека после воскресения и в основном в этом ключе трактуется в святоотеческой литературе. В то же время многие толкования позволяют приложить понятие «равноангельности» к безгрешному земному существованию, и в этой интерпретации оно прочно входит в христианскую гимнографию, где «равноангельными» / «равно ангелам живущими» могут называться святые и иерархи церкви даже при жизни (подробнее: [Ермилов, 2005. С. 55]). Именно из этой традиции, видимо, заимствует этот эпитет автор надписи.

патриарха во вкладной надписи, в отличие от упоминания правящего князя, — элемент не обязательный. Милость вселенского патриарха, безусловно, виделась Дионисием как один из главных рычагов его политического авторитета — не случайно имя патриарха упоминается семикратно в грамоте псковскому Снетогорскому монастырю, написанной Дионисием, и в приписываемом ему же повинном послании Дмитрию Донскому⁵. Упомянутое в надписи, имя патриарха легитимирует все действия Дионисия, а приобретение реликвий и создание драгоценного ковчега преподносится им как акт собственной архипастырской деятельности в соответствии с новым саном: особое внимание в надписи уделено перечислению центров новой епархии (Суздаль, Новгород, Городец), попавшей под управление Дионисия, в каждый из которых, по замечанию И.А. Стерлиговой, он привез важные реликвии [Стерлигова, 1999. С. 284].

Таким образом, вкладная надпись оказывается не просто летописным сообщением, но хитрым и многогранным политическим высказыванием, ясно очерчивающим положение Дионисия по возвращении из Константинополя.

2. Надпись вокруг креста:

В верхней части креста: Древо ж|животво|ращаг|о креот|а Гна

В нижней части креста: на не|мже | Хъ Бъ | расп*|атса (п)|лотью

В левой части креста: хота| спа|сти род че|ловѣч|ьскыи

В правой части креста: юмуже кла|няющеса с|пасаюмьса

Описки: *креота* (вм. *креста*), *спасаюмьса* (вм. *спасаемьса*)

Комментарий: Текст расположен по четырем сторонам от креста и читается в порядке совершения крестного знамения при благословлении.

А.А. Гиппиус в устном сообщении отмечал частичное совпадение текста крестопоклонной надписи с греческой стихотворной (двенадцатисложной) надписью на Филофеевской ставроветеке — реликварии константинопольской работы, появившемся в московском великокняжеском доме, по одной из версий, в 1376 г. [Стерлигова, 2000. С. 40], то есть незадолго до создания ковчега. Ср.:

:: ΖΩΗΦΟΡΟΝ ΠΕΦΥΚΕ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ:: ΞΥΛΟΝ ΕΝ ΩΠΕΡ
ΑΥΤΟΣ ΠΡΟΣΠΑΓΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΣ:: ΘΕΛΩΝ ΑΠΑΣΙΝ ΕΒΡΑΒΕΥΣΕ ΤΗΝ
ΣΩΤΗΡΙΑΝ:: ΘΗΚΗΝ ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΕ ΤΕΥΧΕΙ ΝΥΝ ΠΟΘΩ («Се есть
Животворящее древо креста, на коем сам Христос волею распят, подавая всем
спасение. Реликварий изготовил с любовью Иоанн») [Там же. С. 39].

5 Фрагмент этот утрачен, но восстанавливается издателем: «аз же Дионисий, епископ Суздальский, поставлен есмь всесвятым патриархом вселенским в архиепископа; се же по судбам Божиим, аще недостоинъ...» [Православный собеседник, 1866. С. 247].

Вполне вероятно, что Дионисий мог видеть эту святыню до своего отъезда в Константинополь, и греческая надпись на ней послужила непосредственным источником подписи к частице Истинного креста.

В то же время общая структура надписи и отдельные коллокации, очевидно, воспроизводят фрагменты из славянского богослужения. Так, сочетание «плотью распныйся» — именно в той же возвратной форме, как и в надписи, звучит в разнообразных богослужебных текстах, в т.ч. во время службы Воздвижения Честного и Животворящего Креста: «Сїси ны, сїне бжїй, **плотїю распныйся**, поющыя ти: аллилуїа» [Минея праздничная, 14 сентября]. Эта коллокация имеет важное догматическое значение в контексте дискуссии о том, был Христос распят физически или «призрачно»: вопрос этот относится непосредственно к традиции поклонения страстным реликвиям, которые являются материальным свидетельством физических страданий Христа.

В рамках обращения к этому пласту догматики оказывается особенно важен источник сочетания «емуже кланяющеса», звучащего на службе Крестопоклонной недели, где подчеркивается божественная сила Крестного Древа: «Крѣтъ твой Хрѣсте, аще и древо видимо естъ существомъ, но бжѣственную ѡдѣяно естъ силою, и чувственнѣ мїрови являемъ, умнѡ наше чудотворить сїсеніе, **емуже кланяющеса** славимъ тя сїсе, помилуй насъ» [Октоих. Глас 5-й, среда]. Характерно, что тот же фрагмент цитируется на другом близком по времени памятнике, Алексеевском кресте, то есть, вероятно, является центральной и узнаваемой «крестной» ассоциацией из круга литургических текстов, связанных с этой реликвией.

Синтаксическая структура текста отсылает нас к ирмосу канона на праздник Воздвижения Креста Господня: «**Ѡ** треблженное древо, на немже распяся хрѣтось, црѣ и гдсь: їмже падє, дрєвомъ прельстївый, тобю прельстївса, **бгу пригвоздївшуса плотїю**, подающему мїръ душамъ нашымъ» [Ирмологий. Глас 8-й].

Эти наблюдения позволяют предположить, что либо надписи на ковчеге Дионисия и на Филофеевской ставроветеке имеют некоторый общий источник в литургической литературе или византийской эпиграфике⁶, либо Дионисий, опираясь на греческий текст константинопольского реликвария, использовал в своем вольном переводе знакомую богослужебную риторику.

Если принять второй вариант как основной, можно заметить в тексте надписи стремление автора сохранить стихотворность оригинала: несмотря на то что четыре строки надписи не образуют стройный силлабический стих

6 Некоторые аналогии надписи на ковчеге, впрочем, довольно неспецифичные, находятся на известных нам византийских реликвариях и предметах церковного обихода: ср. начало надписи на реликварии IX–XI вв., зафиксированной в манускрипте XII в.: Τὸ ζωοποιὸν καὶ σεβάζσιον ξύλον, ἐν ᾧ πέλονθε σαρχικῶς ὁ δεσπότης (Животворящее и чтимое древо, на коем Господь пострадал плотью) [Hostetler, 2015. P. 193–194], а также строку из эпиграммы на патене X в., хранящемся в соборе Сан-Марко: Χ(ριστο)ς γάρ ἐστι σαρχικῶς ἐσαφγμένο(ς) (Христос был распят плотью) [Rhoby, 2010. С. 264].

(неразвитый на Руси до XVII в.), количество слогов в них при самом грубом подсчете — если раскрывать сокращения, читать конечные *ai* и *yi* нестяженно и считать все отраженные на письме редуцированные — варьирует от 12 до 13. Учитывая, что при подсчете слогов текста на церковнославянском языке всегда есть доля казуистики⁷, такой разброс может указывать, по крайней мере, на установку автора на силлабику. В то же время синтаксический параллелизм второй и четвертой строк (*на немже — юмуже*) указывает на близость текста молитвословному стиху⁸, основным принципом стихотворности которого считаются «ритмические сигналы» — грамматически или синтаксически выделенные конструкции, указывающие на начало строки [Тарановский, 2000. С. 258]. Периоды с местоимением «иже» в разных формах характерны для церковных славословий, что позволяет рассмотреть это местоимение как один из привычных ритмических маркеров начала нового стихового раздела. Помимо прочего, ритмизованность тексту придают женские клаузулы в первых двух стихах и гипердактилические (или дактилические, если читать окончание стяженно и опустить *ep*) — в последних двух.

Стоит отметить, что это не единственный стихотворный текст, который можно связать с именем архиепископа Дионисия. Г.М. Прохоров указывал на переводной характер приписки к Лаврентьевской летописи, которая по содержанию соответствует стихотворному тексту, известному по греческим ямбическим колофонам XIII–XIV вв., и при делении на строки складывается в относительно стройный двенадцатисложник [Прохоров, 2014. С. 322–329]. Как уже отмечал А.А. Гиппиус [Гиппиус, 2022. С. 73], именно Дионисий, руководивший созданием этого списка летописи, мог подсказать монаху Лаврентию эту изящную форму.

В отличие от приписки Лаврентия, которую нужно поделить на строки, чтобы увидеть стиховые разделы, надпись на ковчеге представляет собой уникальный для древнерусской письменности пример текста с графическим членением на стихи. Подобная авторская установка на деление текста на «относительно короткие отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой» [Гаспаров, 2001. С. 6], позволяет назвать текст стихотворным если не в строгом античном, то, по крайней мере, в современном понимании этого термина.

- 7 А. А. Илюшин отмечает, что, учитывая вариативность произношения редуцированных в литургической практике, при анализе древнерусских текстов «нет однозначных ответов на вопрос, принимать ли конкретный внутрисловный или конечный *ъ* или *ь* за гласный, и если принимать, то из какого количества слогов состоит слово или вся строка» [Илюшин, 2004. С. 9]. Кроме того, есть все основания полагать (см. раздел настоящей статьи о языке надписей), что орфография текста, написанного Дионисием, могла быть изменена мастером при нанесении, и те редуцированные, которые считались автором за слог, были опущены. Так, если предположить, что слово «род» было написано с конечным ером, то во всех строках оказывается по 13 слогов.
- 8 Термин неустойчивый, но регулярно применяющийся для описания способа поэтической организации церковных молитв и славословий, см. подробнее [Агапов, 2010. С. 7–24].

Впрочем, графическая организация ритмизованного текста не была изобретением Дионисия: как отмечает Б. Хостетлер, в греческих эпиграммах на реликвариях стиховые разделы обычно соответствуют форме объекта, на который они нанесены [Hostetler, 2015. P. 3]. Более того, отдельные примеры текстов, читаемых в порядке совершения крестного знамения, также находятся на византийских ставроотеках⁹, хотя в целом представляются явлением, скорее, необычным¹⁰.

В расположении разных частей текста по разным сторонам креста можно увидеть и сакральную логику: в нижней части креста говорится о распятии, то есть о земных страданиях Христа, а в левой — о спасении, то есть о Страшном Суде. Именно так в святоотеческой литературе трактуется смысл крестного знамения: направление сверху вниз означает схождение Христа на землю, а движение справа налево (в нашем случае лево и право рассматриваются с точки зрения ковчега как субъекта крестного знамения) — отделение праведников от грешников на Страшном Суде [Успенский, 2006. С. 42–43].

3. Криптограмма вокруг креста:

В верхней части креста: ФС | АН | ТМ
 В нижней части креста: Х(Х) | (ПВ) | [К] Л
 В правой части креста: ФМП | ПМР
 В левой части креста: ПСГ | ВКБ

Как убедительно показал А.А. Гиппиус, надпись следует читать побуквенно в порядке совершения крестного знамения, и представляет она собой три греческие тетраграммы с параллельными славянскими версиями [Гиппиус, 2022. С. 62]:

ФХФП: Φως Χριστοῦ Φαίνει Παῖσι
 С(Х)ПВ: Свѣтъ Христовъ Просвѣщаетъ Всѣхъ
 А(П)МС: Ἀρχὴ Πίστεως Μωσαϊκός Σταυρός
 Н(В)МК: Начало Вѣрѣ Моисеиский Крестъ
 Т[К]ПГ: Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονε
 МЛРБ: Мѣсто Лобное Раи Бысть

- 9 См. надпись «Ст(αυ)ρός Ἰ(ησοῦ)ῦ Χ(ριστοῦ) Ἰ(ησοῦ) τοῦ Θεοῦ» на реликварии XI в. из г. Бага [Hostetler, 2015. P. 90, 186] или надпись в форме креста на ставроотеке Никиты, известной по рисунку в манускрипте XVII в. [Ibid. P. 287].
- 10 Как было показано в исследовании Энрики Фоллиери, надписи, расположенные по периметру реликвария, обычно читаются в порядке верхняя-правая-левая-нижняя и в редких случаях в порядке верхняя-левая-правая-нижняя [Follieri, 1964. P. 447–467]. Можно заметить, что тот же порядок чтения сохраняется и в случае надписей, размещенных по четырем сторонам от креста (напр., на ставроотеке Ирины Дукины XII в. [Hostetler, 2015. P. 182, 265–267] и реликварии XII в. из Ватикана [Ibid. P. 187, 279–281]), хотя, казалось бы, эта форма располагает к способу чтения, выбранному Дионисием.

4. Надпись в верхней части креста:

Гсъ Хсъ
ника

5–21. Надписи вокруг оконца с реликвиями:

5. Левый верхний квадрат от креста, левая верхняя реликвия:
+ ароматы им же помазаша Христа и обивъше пъласщаницею
им] =ИС; БР: *им[и]*

Описки: *им* (вм. *ими*); *пъласщаницею* (вм. *пלאщаницею*)

Комментарий: Необычную форму слова *пъласщаницею* можно объяснить чисто прагматическими причинами: мастеру необходимо было растянуть слово, чтобы заполнить оставшееся до начального креста место. Слово написано более широкими, чем в других словах, буквами с большими пробелами, но, видимо, этого было недостаточно и мастер решил распространить слово. Вероятно, добавление *л* показалось мастеру оправданным по аналогии с отглагольными существительными с суффиксом *ниц* (напр., *кадильница*, *свещильница*)¹¹. Помимо этого, см. коммент. к надписи 17.

6. Левый верхний квадрат от креста, левая нижняя реликвия:
+ губа юже омочиша во оцетъ и напоиша Христа на кръсть распата

Описки: *распата* (вм. *распата*)

7. Левый верхний квадрат от креста, правая верхняя реликвия:
+ рица Христова нешвена юже сватаа Богородица съдѣла
съдѣла] БР: *съдѣл[ала]*; ИС: *съдѣл*

Комментарий: И Стерлигова, и Рыбаков не распознают букву *а* в конце надписи, при этом последний реконструирует окончание слова как совершенную форму *съдѣл[ала]*. Кажется, для этого нет никаких оснований: буква *а* читается вполне однозначно и является последней буквой перед крестом, образуя нормальную форму аориста, который автор надписей преимущественно использует в своих подписях к реликвиям.

8. Левый верхний квадрат от креста, правая нижняя реликвия:
+ кровь Христова прободеньемъ копья истекшиа ис пречистыхъ
ребро

¹¹ Предположение Д.В. Сичиनावы.

9. Правый верхний квадрат от креста, левая верхняя реликвия:
+ камень гробный в немъ же положиша Христа цьсара небесного

10. Правый верхний квадрат от креста, левая нижняя реликвия:
+ власі исторгані брады Христа Бога и вода истекшиа із ребро на
распаты ::

11. Правый верхний квадрат от креста, правая верхняя реликвия:
+ отъ ризы сватыа Богородиці иже носаше і от чеснаго ея гроба
носаше] =БР; ИС: *носаше*

Описки: *иже* (вм. *юже*)

12. Правый верхний квадрат от креста, правая нижняя реликвия:
+ камень столъпа к нему же прива[з]авъше Христа и мучиша
и прива[з]авъше] БР: *привлаавъше*; ИС: *привлазавъше*

13. Левый нижний квадрат от креста, левая верхняя реликвия:
+ вѣнецъ терновъ иже възложиша на всѣхъ иьсара Христа
вѣнецъ] =БР; ИС: *вѣнецъ*
терновъ] =ИС; БР: *терновы*
иьсара] БР, ИС: *цьсара* (описка)

Комментарий: Б.А. Рыбаков переводит слово *всѣхъ* как «висках», И.А. Стерлигова в свою очередь предполагает в этом слове пропущенный слог и читает его как «в(ла)сѣхъ». И то и другое прочтение, однако, не находят соответствие в источниках, где венец традиционно возлагается на главу, а не на виски или волосы Христа.

А.А. Гиппиус увидел еще одну возможную интерпретацию, не предполагающую опуск: в рассматриваемой фразе проглядывает литургический перифраз имени Христа — «Царь всех» (ср. «Яко да Царя всех подыдем» из Херувимской песни), который встречается в богослужении, в т.ч. в инвертированной форме (ср. возглас «О Христе, всех царю!» в службе Сретения Господня). Вероятно, на текст надписи оказал влияние 15-й антифон Великого Пятка «Днесъ висит на древе», посвященный воспоминанию Страстей Христовых, где мы в том же смысловом контексте находим грамматически аналогичное сочетание: «венцем от терния облагается, Иже Ангелов Царь» [Триодь Постная, Великий Пяток]. Можно аккуратно предположить, учитывая внимание автора надписей к звуковому оформлению текстов (см. коммент. к надписям 14, 16), что замена слова «ангелов» на «всех» обусловлена стремлением усилить возникшую в тексте аллитерацию: *вѣнецъ-терновъ-възложиша-всѣхъ*.

14. Левый нижний квадрат от креста, правая верхняя реликвия:
+ лжаа порфира ею же облекоша Христа иже нево облачить облаки
нево облачить] =ИС; БР: *не вооблачить*

Комментарий: Описка в этой надписи стала причиной ошибочного словоупотребления в публикации Рыбакова, предложившего читать трудное место как «не вооблачить облаки». Перевод этой фразы в работе не приводится, но необычный глагол *въоблачити* вошел в СлДРЯ [СлДРЯ 1. С.197] со значением «одеть, покрыть».

Это заблуждение рассеяла И.А. Стерлигова, нашедшая соответствие надписи ковчега в богослужебной литературе — стихирах на поклонение Кресту службы праздника Воздвижения Честного Креста: «вънцѣмъ ѿ тернія ѡблагаетъся, покрываѣяй небо ѡблаки, одѣждѣю ѡблачитъся поруганія» [Миня праздничная. 14 сентября].

Несмотря на то что стихиры Честного Креста, безусловно, являются важным фоновым текстом для надписей ковчега, более точно было бы сопоставить слова надписи с фрагментом из того же тропаря Великого Пятка, к тексту которого мы обращались в комментарии к предыдущей надписи, ср. по рукописям: «Въ лъжю парфиру облачитья облачааи небеса облакы»¹². Очевидно, автор надписи, называя реликвию «лжаа порфира», перефразировал непосредственно этот фрагмент богослужения.

Характерно, что на службе сразу за тропарем следуют три земных поклона на словах «Поклоняемся Страстем Твоим, Христе». Цитируя тропарь, автор, вероятно, ожидал от условного «читателя» надписи узнавания этого яркого места пятничной службы, которое функционально в точности соответствует страстному ковчезцу: читающий надпись на ковчеге ровно в этот момент поклоняется Страстям Христовым.

В надписи глагол изменен по сравнению с рукописями (транзитивный глагол *облекоша* вместо возвратного *облачитья*), что делает структуру предложения параллельной большинству остальных надписей: в них последовательно используется аорист 3 л. мн. ч., позволяющий подчеркнуть пассивную, «страдательную» позицию Христа. Кроме того, четырежды повторенное сочетание *об*, особенно на стыке слов: *небо облачить*, создает яркий звукописный эффект. Эти незаметные приемы позволяют автору в рамках малого текста создать художественно завершенную структуру.

15. Левый нижний квадрат от креста, левая нижняя реликвия:
+ кровь истекшаа изъ ребрь отъ иконы Христов[ѣ] иже въ Вуритѣ иконы] =БР, ИС: *иконѣ*

16. Левый нижний квадрат от креста, правая нижняя реликвия:
+ камень доски на немъ же Христа снемъ со креста полов обвиша камень] =БР, ИС: *камень*
полов] БР, ИС: *полово*

¹² РНБ, Соф.85. Л.116.

Комментарий: И в публикации Рыбакова, и в публикации Стерлиговой конец надписи прочитан как *полово обвиша*, при этом перевод этого бессмысленного сочетания ни в одной из работ не приводится. Если взглянуть на фотографии ковчега, остается неясным, где оба исследователя могли рассмотреть две буквы *о* на стыке слов: после внятной *в* следует широкая *о*, которую инскиптор последовательно использует в начале слов. Таким образом, в интерпретации нуждается слово *полов*. Предполагаемое значение его нам известно из контекста: сняв тело Христа с распятия, Иосиф обвивает его чистой плащаницей (Мф. 27:59, Мк. 15:46, Лк. 23:53). Судя по всему, перед нами слово *пола* в инструментальной функции с ошибочной заменой *ю* → *ѣ*¹³. Именно так этот фрагмент интерпретируется в СлДРЯ, где рассматриваемая надпись оказывается единственным примером, поясняющим слово *пола* — «кусочек ткани, полотнище», перевод греческого *σινδώνι*, используемого в соответствующих евангельских фрагментах [СлДРЯ, 2004. С. 65]. Исторический подкорпус НКРЯ позволяет обнаружить еще один пример использования слова *пола* в том же значении: «се же сѣднѣи еп(с)пъ Кирилъ оукраси сѣую цркъвь сѣтяа Бѣа· иконами многоцѣннѣи· ихже нѣ(с) мощи и сказати· и спре(д) **полы** рекше пелены» [ПСРЛ. Т.1. С.317]. Неслучайным совпадением может оказаться, что этот второй пример мы находим в тексте Суздальской летописи по Лаврентьевскому списку, в редакции которого принимал активное участие архиепископ Дионисий.

Недоумение в этой надписи может также вызвать сочетание *камень доски*, где генитив второго существительного задает неясные смысловые отношения между понятиями *камень* (камень миропомазания?) и *доска*. Д.В. Айналов, комментируя текст книги «Паломник» Антония Новгородца, отмечает, что слово *доска* по отношению к камню миропомазания последовательно используется разными авторами хождений: «досками наши паломники называли такие предметы, которые производили на них впечатление плоского отделанного камня, называвшегося, однако, по-гречески просто *λίθος*» [Айналов, 1906. С. 249–250]. По-видимому, в надписи ковчега *доска* является непосредственным обозначением реликвии (камня миропомазания), а *камень* означает лишь «фрагмент каменного объекта».

Точно в таком же значении слово *камень* используется еще в трех надписях: 9, 12 и 19, и соположение этих текстов выявляет необычную грамматическую особенность: относительное местоимение *иже*, которым вводится пояснение к реликвии, согласуется во всех случаях со словом *камень*, а не со словом, означающим, собственно, реликвию. Однозначно этот эффект заметен в двух случаях, где слово *камень*, означающее в этой партитивной конструкции часть, и название реликвии, означающее целое, имеют разные грамматические показатели: «камень доски на немъ же» и «камень яслии Хвыхъ в немъ же»,

¹³ А.А. Гиппиус предложил в качестве альтернативной интерпретации рассмотреть возможность более естественной описки: *ѣ* → *в* и читать эту фразу как *по лоб обвиша*. Сочетание это, однако, не находит соответствия в источниках.

однако можно его предполагать и в двух неverified случаях, где оба слова муж. рода ед. ч. («камень гробный в немъ же» и «камень столпа к нему же»). Эту грамматическую алогичность можно объяснить принципом синекдохи, составляющим онтологический смысл частицы реликвии как объекта поклонения: фрагмент священного предмета полноценно замещает сам предмет, и пришедший поклониться должен верить, что Христос был привязан буквально к тому самому «камню», который заключен в мощевике.

Наконец, стоит обратить внимание на изящный поэтический прием в центре надписи — двойную внутреннюю рифму: «на немъ же Христа снемъ со креста». Заимствуя форму причастия из знакомого богослужебного контекста (службы Погребения Плащаницы: «Блгообразный Іѡсифъ, съ дрѣва снѣмъ пречѣстое твоѣ тѣло, плащаницею чѣстоу ѡбвѣвъ» [Октоих. Глас 2-й, воскресенье]), автор надписи сочетает ее с функциональным местоимением и усиливает этот чисто звуковой эффект этимологической рифмой *Христа–креста*. Пожалуй, это наиболее очевидный пример стремления автора надписей поэтизировать свои небольшие тексты.

17. Правый нижний квадрат от креста, левая верхняя реликвия:
+ хитона Господа нашего Исусъ Христа еже нарчетса срачица

Хитон — калька с греческого χιτών, используемого в Евангелии от Иоанна для обозначения тканой, бесшовной нижней одежды Христа, которая по жребию досталась одному из воинов, распявших Иисуса. Именно так переводится это слово в ранних славянских рукописях и последовательно используется исключительно в этом значении [Чурилина, Позднякова, 2022. С. 259]. В то же время соответствующая реликвия называется в другой надписи (№ 7), где она обозначена как *риза нешвенная*.

И.А. Стерлигова считает, что в обоих медальонах была заключена одна и та же реликвия [Стерлигова, 2000. С. 50]. С лингвистической точки зрения с этим сложно не согласиться: сфера употребления слова *хитон* в славянских рукописях фактически ограничена указанным контекстом, никакая другая одежда не могла так обозначаться; в свою очередь, эпитет *нешвенная* по отношению к ризе (хотя это слово может означать одежду вообще — ср. псалом 21:19: «Разделиша ризы мои и об одежде моей меташа жребий») не оставляет сомнений, что подразумевается не часть поделенной между воинами верхней одежды, а именно нижняя сорочка Христа, по преданию сотканная Богородицей.

Такое раздвоение реликвии может объясняться существованием нескольких предметов, претендующих на роль истинного хитона Христова: по разным преданиям, известным к XIV в., три разных «нешвенных хитона» хранились в Трирском соборе, в церкви Архантея и в Мцхетском Патриаршем соборе в Грузии. Возможно, Дионисию удалось достать частицы двух разных хитонов, и чтобы подчеркнуть их различие, он поместил их в двух разных оконцах.

Недоумение вызывает и третье слово для обозначения того же объекта — *срачица*, нижняя нательная одежда [СлДРЯ, 2016. С. 463]. Хотя значение его совпадает со значением слова *хитон*, в переводах Евангелий и богослужении оно нигде не используется в рассматриваемом контексте. Возникает вопрос, почему характеристикой этой важнейшей реликвии оказывается определение через синоним.

Косвенный ответ можно найти в более позднем тексте, XVII в. — Сказании о даре шаха Аббаса России, повествующем о перенесении Ризы Господней из Персии в Москву. Автор текста последовательно употребляет для обозначения реликвии слово *срачица* и несколько раз — *риза*. Лексема *хитон*, в свою очередь, используется при передаче рассказа келаря Иоанникия, грека по происхождению, при этом автор подробно поясняет, какая именно одежда под этим словом подразумевается, и отмечает, что слово это греческое: «А словет по греческому языку хитон» [Гухман, 1974. С. 260]. То есть автор XVII в. рассматривает слово *хитон* как сугубо книжный грецизм и не ожидает, что читателю оно будет знакомо.

Судя по всему, автор надписи на ковчеге также использует слово *срачица* для пояснения неясного обычному человеку грецизма. Комментарий к реликвии в таком случае оказывается чисто словарным¹⁴: «Хитон господа нашего Иисуса Христа, как [по-гречески] называется сорочка». Вероятно, слово *хитон* при этом — по аналогии со своими синонимами — приобретает форму женского рода, ни в каких других источниках не зафиксированную. Можно, однако, объяснить эту форму как генитивную и предположить, что мастер опустил предлог *отъ* (ср. *отъ ризы свлтѣна Богородици* в надписи 11).

Стоит принять во внимание и еще один семантический пласт слова *срачица*: так называется нижнее облачение святого престола, символизирующее плащаницу, которой обернули Христа, снятого с распятия. Возможно, значение это тоже сыграло свою роль. Плащаница — важнейшая из страстных реликвий — отсутствует среди святынь ковчега: вероятно, Дионисию не удалось ее достать. Тем не менее называется она несколько раз: *пласщаница* (выделенное графически и композиционно) (надпись 5), *пола* (надпись 16) и — здесь, косвенно — *срачица*. Во всех случаях упоминание плащаницы не обосновано внешней необходимостью: она является лишь одной из деталей контекста, в котором существует другая реликвия (ароматы и камень миропомазания). Создается впечатление, что Дионисий, «муж хитр, премудр, разумен» [ПСРЛ. Т. 15. С. 105], стремится добавить эту важнейшую отсутствующую реликвию хотя бы на уровне слова, точно так же, как на уровне слова он разделил неделимое одеяние Христа на два окошка: ризу и хитон.

¹⁴ В том же глоссовом значении синтаксическая конструкция из надписи используется, например, в тексте Киевской летописи: «изморagdъ. еже нарчетьса дорогии камень» [ПСРЛ 2. С. 484].

18. Правый нижний квадрат от креста, правая верхняя реликвия:
+ трость ею же биша по главѣ Христа на и же и губу взнесоша

Описки: *на и же* (вм. *на неи же*)

19. Правый нижний квадрат от креста, левая нижняя реликвия:
+ камен наслии Хвухъ в нем же обрѣтше волсви яко цсарю
поклонишася

20. Правый нижний квадрат от креста, правая нижняя реликвия:
+ другое арамое еже принесоша Марфа и Мариа и помазаша Христа
Перевод: Другой аромат, который принесли Марфа и Мария и помазали
Христа

Марфа] =БР; ИС: *Марфаа*

Комментарий: Обращает на себя внимание необычное слово *арамое*, зафиксированное в древнерусских источниках в среднем роде только в этой надписи [Крысько, 2015. С. 317]. По-видимому, форма эта возникла как окказиональная калька с греческого $\acute{\alpha}\rho\omega\mu\alpha$ с метатезой, позволяющей передать в русском языке средний род оригинала. Подобные грецизмы, вероятно, были вообще характерны для языка архиепископа Дионисия, прослужившего три года при константинопольском дворе, выполняя функции переводчика: в двух дошедших до нас грамотах, написанных Дионисием, публикатором отмечаются «неправильности в образе выражения», «растянутые периоды», из-за которых текст кажется переведенным с греческого [Православный собеседник, 1866. С. 246].

21–24. Надписи при изображениях в центре квадратов

21. Левый верхний квадрат:

веде
н
ѣ
цр
їс |ім.| хс
н
а |ім.| к |ім.| крт

Комментарий: Надпись расположена сложным образом по трем сторонам от креста, с разрывами внутри слов и при этом складывается в логичную фразу: «Ведение царя Иисуса Христа на {к} крест». Нелинейность записи, нагромождение букв одна на другую и дублирующаяся буква *к*, казалось бы, написанная дважды по ошибке, создают впечатление хаотичности композиции надписи. Тем не менее стоит обратить внимание на расположение повторяющейся буквы *к* — с другой стороны креста от буквы *н*. Можно предположить,

что эти буквы, несмотря на отсутствие над ними титл, были призваны обозначать аббревиатуру $\text{її} \text{к̄а}$ ¹⁵, которая дважды возникает на ковчеге: в верхней части крестного древа и на изображении распятия в правом верхнем квадрате (їийк̄). Если принять это прочтение, то вся словесная композиция верхней части ковчеха оказывается усилена этим троекратным повторением: «Иисус Христос побеждает».

Более того, остальные слова надписи также занимают свое логичное место в крестной композиции: лигатура цр расположена на самом вершине, оказываясь на месте слов *царь славы*, а ниже, по сторонам креста, на своем обычном месте, располагается монограмма $\text{їс} \text{хс}$.

Таким образом, автор изображения включил все необходимые «крестные словеса» внутрь законченной фразы, обозначающей сюжет. В результате эта надпись, на первый взгляд кажущаяся менее аккуратно исполненной, чем другие, оказывается еще одним элементом изящной словесной игры, подобно центральной криптограмме.

22. Правый верхний квадрат:

цр
слав
їс хс |ім.| їийк̄
распа|ім.|те
хтво

23. Левый нижний квадрат:

снат|ім.|ю со к

24. Правый нижний квадрат:

полож|ім.|нью
въ т

ИС: *положню въ г* (описка)

24–27. Надписи в полукружиях

25. Верхнее полукружие:

Текст 1:
възнесе~~нье~~ |ім.| Христовъ
Текст 2:
 $\text{їс} \text{хс}$

15 Буква *а*, считываемая на первый взгляд как часть предлога *на*, также вписывается в эту аббревиатуру, которая могла состоять из двух, трех или четырех букв — ср. примеры употребления этого сокращения на других памятниках [Авдеев, 2009. С. 107–108].

26. Нижнее полукружие:

Текст 1:

въск|ім.|ресеніє рѣвъ

Текст 2:

Г̃с̃ Х̃с̃

Описки: *рѣвъ* (вм. *хрѣвъ*)

27. Левое полукружие:

Вхо^а в Юрха^м

ЛИМ

Комментарий: Повторение слога *ли* можно считать опиской: мастер начал писать буквы сверху, пытаясь уместить их на небольшом пространстве, а потом перешел на нижнюю строку. Для необычной формы *Юрха* можно тоже предложить чисто техническое объяснение: вероятно, в рукописном тексте-черновике «склеились» буквы *у* и *с*, и мастер, недолго думая, перенес получившийся гибрид на пластину.

28. Правое полукружие:

Текст 1:

се мѣсто и|ім.|же |ім.| бѣ |ім.| польжено

Текст 2:

камене

бѣ] ИС: *вѣ*

Описки: *и же* (вм. *иде же*)

Источники надписей

Как видно из комментариев к отдельным надписям, риторика этих текстов в целом обусловлена богослужебной традицией, связанной с почитаемыми реликвиями, в первую очередь самим Животворящим Крестом. Тексты построены на цитатах и реминисценциях из службы третьей недели Великого Поста, посвященной поклонению Кресту (надпись 2), из службы погребения Плащаницы (надпись 16), из службы Великого Пятка, посвященной Страстям Христовым (надписи 13, 14) и др.

Функции цитирования при этом не ограничиваются простым воспроизведением устойчивых коллокаций: отдельные слова и выражения призваны актуализировать пласт текстов, вариациями на тему которых являются надписи на ковчеге. Так, можно заметить, что стихиры на поклонение Кресту службы Воздвижения Креста и 15-й антифон Великого Пятка, являющиеся источником надписи 14, объединены общим художественным принципом, который воспроизводится в ряде подписей к реликвиям. В обоих фрагментах перечисляются

страдания Христовы, и в каждом случае перифрастическое обозначение Христа оказывается мотивно связано с орудием истязания: «Днесъ висит на древе, Иже на водах землю повесивый: венцем от терния облагается, Иже Ангелов Царь: в ложную багряницу облачается, одеваяй небо облаки» [Триодъ Постная, Великий Пяток]; «желчи и оцта вкушает сладость церковная», «заушается брэнною рукою рукою создавый человека» [Минея Праздничная, 14 сентября].

В двух надписях, посвященных упоминаемым в этих текстах святыням — терновому венцу и багрянице — способ обозначения Христа обусловлен тем же парадоксом. Терновый венец возлагается на голову «всех царя» Христа, которому, очевидно, полагается корона. В «ложную порфиру» облачают того, кто обладает силой «облачать небо облаками». Схожий эффект создается в надписи о гробном камне, где классическое обозначение Христа как «цесаря небесного» вступает в антитетические отношения с характером самой реликвии — камня гробного.

Описанный прием является структурообразующим для ряда антифонов Великого Пятка и восходит к «Слову о Пасхе» Мелитона Сардийского¹⁶, где он используется как способ художественного выражения догмата о двойственной природе Христа и прославления Страстей Христовых. Ненавязчиво воспроизводя эту форму, Дионисий подчеркивает смысл страстного ковчежца как объекта поклонения: реликвии, напоминающие о Страстях Христовых, являются физическим символом божественной силы Христа, и им свойственна та же двойственность физического и божественного.

Эта идея становится особо видна в свете фрагмента из службы поклонения Кресту, реминисценцию из которого мы находим в надписи вокруг креста: «Крѣсть твой Хрѣсте, аще и древо видимо естъ существомъ, но бѣжественною ѡдѣяно естъ силою, и чувственнѣ мїрови являемъ, умно наше чудотворитъ сїсеніе, емуже кланяющесе славимъ тя сїсе, помилуй насъ». Угадывая за словами «емуже кланяющесе» этот фрагмент службы, читатель надписи должен вспомнить весь догматический контекст почитания Честного Креста и страстных реликвий.

Таким образом, надписи, сопровождающие реликвии, не просто несут пояснительную функцию, но оказываются теологическим высказыванием, варьирующим мотивы литургических текстов, связанных с традицией поклонения этим реликвиям.

Палеография и язык надписей

О палеографии и языке надписей в литературе мало упоминаний, так как надписи не становились объектом лингвистического исследования и использовались лишь в качестве дополнительного аргумента при решении искусствоведческих вопросов. Так, Т.В. Николаева пишет о единстве эпиграфических

¹⁶ Ср.: «Повесивший землю (на водах) был повешен (на древе), распростерший небеса был распростерт (на кресте), вся утвердивший был утвержден на древе» [Творения св. Мелитона, 1999. С. 529].

признаков надписей на среднике и на полукруглых выступах, что служит главным доказательством ее тезиса о одновременности создания разных частей ковчега [Николаева, 1976. С. 29–30]. И.А. Стерлигова в свою очередь, со ссылкой на устную консультацию Л.М. Костюхиной, предлагает различать почерк двух разных мастеров: «Одному из них принадлежит летопись и надписи вокруг оконца, второму — надпись слева и, возможно, справа от креста» [Стерлигова, 1999. С. 283].

Язык надписей Б.А. Рыбаков характеризует как «не новгородский», аргументируя этот вывод отсутствием примеров цоканья [Рыбаков, 1964. С. 47]. Соглашаясь с Рыбаковым, Т.В. Николаева, защищавшая версию о создании ковчега мастерами псковско-новгородской школы, предполагает, что отсутствие новгородизмов обусловлено тем, что «надписи сделаны самим Дионисием, так как только он знал состав своих „святынь“ и только он мог быть автором „летописи“, где он упоминает себя и своего нижегородского князя». И.А. Стерлигова, следуя за предшественниками, описывает язык надписей как «церковнославянский, изысканно книжный язык, без каких-либо признаков локальных русских говоров» [Стерлигова, 1999. С. 283] и отмечает, что надписи, «отличающиеся изяществом слога и пространностью, могут быть несомненно включены в корпус литературных произведений Дионисия Суздальского» [Стерлигова, 2000. С. 50].

В целом с основными утверждениями можно согласиться: в надписях последовательно и верно используются книжные грамматические формы и церковнославянская лексика, их содержание, изысканность и пространность указывают на вероятное авторство Дионисия. И все же стоит сделать несколько оговорок.

Во-первых, один потенциальный новгородизм можно заметить в надписи 15: отъ иконы Христов[ѣ], — флексия ѣ вместо ѓ в род. пад. ед. ч. склонения на *а, ja¹⁷. Место это слегка повреждено трещиной, однако все публикаторы читают его единогласно, так как в месте раскола видна черта от поперечной перекладки ѣ. Едва ли это одиночное проявление новгородской морфологии может быть серьезным аргументом в пользу новгородской версии происхождения ковчега, убедительно опровергнутой И.А. Стерлиговой. Однако, учитывая стилистические аргументы Т.В. Николаевой, оно, по крайней мере, позволяет предполагать участие новгородского мастера / мастеров в создании раки.

Во-вторых, несмотря на «изысканно книжный язык», относительно часто в надписях можно заметить эффекты бытовой орфографии. Более последовательно они встречаются в менее аккуратных подписях к изображениям в квадратах и полукружиях, однако два примера мены Ъ → О находятся во вкладной надписи, и два — среди подписей к реликвиям. Приводим все случаи:

17 И.А. Стерлигова читает то же окончание в слове «иконѣ», что, однако, не соответствует действительности.

Ъ → О

(1) смѣренымъ → смѣренимо

(1) Новѣгородъ → Новѣгородо

(8+10) ребръ → ребро (при этом в надписи 14 — ребръ)

(28.1) положенъ → польжено

О → Ъ

(25+26) Христово → Христовъ

(28.1) положенъ → польжено

Ь → Е

(28.2) камень → камене

Кроме того, стоит отметить ряд описок:

(1) патріасѣ

(1) подшаньѣм (вм. потицаньѣм)

(1) спосѣщніки

(2) креота

(2) спасаюмъся

(6) им (вм. ими)

(6) распата

(10) брады (вм. изъ брады)

(13) иьсаря

(14) нево

(16) полов (вм. полою)

(17) хитона (вм. отъ хитона)

(19) камен

(18) на и же (вм. на неи же)

(24) положные въ т

(26.1) рѣвъ

(27) Ерхалилим

(28) и же (вм. иде же)

Большинство из этих описок объясняется чисто техническими причинами (замена на схожую по написанию букву / пропуск буквы), однако обращают на себя внимание две грамматические ошибки в союзных конструкциях (неправильные формы местоимения *иже*), а также пропуск предлога в двух случаях. Кроме того, стоит отдельно отметить два случая мены *ш/щ*. Этот эффект отмечается исследователями в ряде рукописей [Мольков, 2021] и берестяных грамотах (в виде неразличения двух графем) [Зализняк, 1999. С. 595], и, как показал Г.А. Мольков, предположительно, носит графико-орфографический характер (большинство ошибок приходится на суффиксы причастий). На фоне этих замечаний представляется интересным, что инскриптор ковчега верно записывает суффиксы причастий и аористов, а ошибки приходятся именно на

корни слов. Вероятно, грамматические правила написания суффиксов были усвоены мастером и ему не приходилось опираться на собственное произношение, в то время как этимологически верное написание корней не самых частотных слов вызвало у него затруднение.

Обобщая сказанное, следует предположить, что тексты надписей, в т.ч. подписей к изображениям (см. коммент. к надписи 21), с их правильным книжным языком и литургическими реминисценциями были составлены непосредственно архиепископом Дионисием. В то же время эффекты бытовой орфографии и опечатки, явно носящие окказиональный характер, вероятно, проявились во время нанесения надписей и характеризуют языковые особенности мастера (мастеров), а не автора текстов.

Синтаксис и стиль надписей

Синтаксис надписей вокруг оконца обусловлен необходимостью уместить название и характеристику реликвии в коротком сообщении заданной длины (длина надписей варьирует от 45 до 61 символа). Необходимая длина текста достигается с помощью нескольких приемов:

1. Упоминание двух реликвий в одной надписи (надписи 10, 11)
2. Использование расширенного перифрастического имени Христа (надписи 9, 13, 14, 17)
3. Расширение предложения за счет причастия (надписи 5, 12, 16, 19) или однородного сказуемого (надписи 6, 18, 20)

В целом синтаксис надписей сводится к двум базовым конструкциям:

1. Название реликвии + относительное придаточное предложение с аорисмом, вводимое союзным словом *имже* (исключение составляют надпись 11 с имперфектом и надпись 17 с презенсом)
2. Название реликвии + причастный оборот

В двух более пространственных надписях — летописи и подписи к частице Истинного Креста — сохраняется тот же принцип: сначала называется имя реликвии (как важнейший элемент, который необходимо воспроизвести в слове в первую очередь), далее следует пояснение. Отчасти стремлением соблюсти это конструктивное единство объясняется необычность композиции вкладной надписи, о которой мы упоминали в соответствующем комментарии.

Выбор конструкции, с одной стороны, обусловлен чистой прагматикой — необходимостью дать пояснение к объекту, с другой — вызывает ассоциации с синтаксисом литургических славословий, в частности — славословий Кресту («имже спасение нам Христос подает», «имже тля разорися и упрзднися», «егоже плода причастившеса, нетление улучихом» и т.д.).

Конструкция с причастным оборотом используется во всех случаях (надписи 8, 10, 15) с глаголом *истещи* (и один раз — с параллельным ему *исторгати*), который в сочетании с «кровью Христовой» встречается в богослужении именно в форме причастия (из наиболее значимых фрагментов — ср. начало шестого ирмоса канона, поемого на глас четвертый: «Пожру́ ти со гла́сомъ хвалѣ́нїя гдѣи, цр̑ковь вопі́еть ти, ѿ бѣсовскїя крѡве ѡчи́щшїся, ра́ди мл̑сти ѿ рѣбрь тво́ихъ истѣ́кшею крѡвію» [Ирмологий. Глас 4-й]).

Говоря о стиле надписей ковчега, стоит еще раз обратить внимание на несомненное стремление автора поэтизировать свои тексты. В надписях используется целый ряд разнообразных приемов для художественной организации текстов в рамках малого словесного пространства: аллитерация (надписи 13, 14), рифма (надпись 16), лексический повтор (надпись 14), синтаксический параллелизм (надпись 2), и даже можно предположить установку на силлабический стих.

Кроме того, графическая организация текста оказывается частью семантики надписей, поднимая разные пласты значений символов креста (надписи 2, 3, 21) и круга. Как отметила И.А. Стерлигова, само чтение надписей «уже есть моление святыне» [Стерлигова, 1999. С. 290]: следуя надписям вокруг креста, читатель совершает крестное знамение, а обращаясь к надписям вокруг оконца, вынужден обойти каждую реликвию по кругу, как при церковном обряде [Успенский, 2006. С. 117]. Побуждение читателя к ритуальному действию заключено и в литургическом подтексте, как было показано в комментарии к надписи 14: цитируемый фрагмент вызывает в памяти следующий за ним троекратный поклон, который символически совершает читатель, читая надписи, то есть поклоняясь реликвиям.

Подводя итоги, перечислим еще раз выделенные нами особенности надписей ковчега, позволяющие говорить об однозначном авторстве Дионисия Суздальского и рассматривать эпиграфический комплекс памятника как значительное произведение древнерусской письменности:

1. Дипломатическая функция вкладной надписи, композиция которой призвана подчеркнуть новый статус Дионисия по возвращении из Константинополя.
2. Стихотворный аспект надписи вокруг креста, которая оказывается уникальным для древнерусского периода примером ритмизованного текста с графическим делением на стихи.
3. Звукописные приемы, используемые для создания поэтического эффекта в ряде надписей.
4. Продуманная графическая композиция надписи внутри изображения, где буквенный материал пояснительной подписи к сцене Ведения на Крест, будучи размещенным вокруг креста, приобретает функцию *verba sacra*.
5. Графическая организация надписей как инициатор ритуального движения читателя (по кругу и по направлению крестного знамения).
6. Использование цитат и реминисценций из обширного поля богослужебных текстов, связанных с поклонением размещенным в ковчеге реликвиям.

ЛИТЕРАТУРА

- Авдеев А. Г. Из истории древнерусской эпиграфики и ставрографии. К вопросу о происхождении и развитии буквенных акронимов на Голгофских крестах в Древней Руси // Проблемы теологии. Вып. 5. Материалы 5-й Междунар. богословской науч.-практ. конф. Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2009. С. 103–162.
- Агапов А. В. В поисках существенных дефиниций молитвословного стиха // Вестник ПСТГУ. Сер. 3: Филология. 2010. № 20. С. 7–24.
- Айналов Д. В. Примечание к тексту книги «Паломник» Антония Новгородца // Журнал министерства народного просвещения (новая серия). 1906. Ч. 3. № 6. С. 233–276.
- Булычев А. А. Из истории русско-греческих церковных и культурных взаимоотношений 2-й половины XIV столетия: Судьба свт. Дионисия Суздальского // Вестник церковной истории. 2006. № 4. С. 87–121.
- Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.
- Гиппиус А. А. Криптограмма Дионисия Суздальского // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2022. № 2. С. 64–79.
- Гухман С. Н. «Документальное» сказание о даре шаха Аббаса России // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 28. С. 255–270.
- Ермилов П. В. Понятие «равноангельности» в святоотеческой традиции // Богословский сборник. 2005. № 13. С. 55–100.
- Зализняк А. А. О древнейших кириллических алфавитах // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сб. к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: ОГИ, 1999. С. 543–576.
- Илюшин А. А. Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 2004. 239 с.
- Ирмологий. М.: Синодальная тип., 1913. 239 с.
- Крысько В. Б. Дополнения к Словарю древнерусского языка (XI–XIV вв.) // ОСМЬ ДЕСЯТЬ: Сб. науч. ст. к юбилею И. С. Улуканова. М.: Азбуковник, 2015. С. 315–336.
- Миняя Праздничная. Донской монастырь. М.: Изд. отд. Московской Патриархии, 1993. 257 с.
- Мольков Г. А. Смешение букв ш и щ в письме новгородского писца Матфея // Sub specie aeternitatis: Сб. науч. ст. к 60-летию Вадима Борисовича Крысько / Отв. ред. И. М. Ладыженский, М. А. Пузина. М., 2021. С. 143–151.
- Позднякова Н. В., Чурилина Л. Н. ΙΜΑΤΙΟΝ И ΧΙΤΩΝ: Особенности перевода в славянских памятниках XI в. // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2022. № 4. С. 256–262.
- Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: Изогиз, 1937. 395 с.
- Николаева Т. В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — начала XVI в. / Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е1–49. М.: Наука, 1971. 194 с.
- Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. 288 с.
- Октоих сиречь Осмогласник. В 2 ч. М.: Изд. Московской Патриархии, 1981. 208 с.
- Орлов А. С. Библиография русских надписей XI–XV вв. М.; Л.: АН СССР, 1952. 238 с.
- Памятники Древле-Русской духовной письменности: Повинное послание св. Дионисия, архиепископа Суздальского, к великому князю Димитрию Иоанновичу Донскому, 1383 года // Православный собеседник. Казань, 1866. Кн. 1. С. 239–246.
- Полное собрание русских летописей. Т. 1. 2-е изд. СПб.: Изд-во АН СССР, 1926–1928. 379 с.
- Полное собрание русских летописей. Т. 2. Ипатьевская летопись. 2-е изд. / Под ред. А. А. Шахматова. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1908. 638 с.
- Полное собрание русских летописей. Т. 15. Вып. 1. Рогожский летописец. Пг., [б. и.], 1922. VIII, 186 с.

- Прохоров Г. М. Древнерусское летописание. Взгляд в неповторимое. СПб.: Изд-во О. Абышко, 2014. 416 с.
- Рыбаков Б. А. Русские датированные надписи XI–XIV веков. М.: Наука, 1964. 48 с.
- Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). Т. I (а — възаконѣти) / АН СССР. Ин-т рус. яз.; гл. ред. Р. И. Аванесов. М.: Русский язык, 1988. 530 с.
- Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). Т. VII (поклепань—пращюурь) / РАН. Ин-т рус. яз.; гл. ред. В. Б. Крысько. М.: Рус. яз., 2004. 512 с.
- Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). Т. XI (свѣне — стагь) / РАН. Ин-т рус. яз.; гл. ред. В. Б. Крысько. М.: Азбуковник, 2016. 744 с.
- Стерлигова И. А. Ковчег Дионисия Суздальского // Благовещенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 280–303.
- Стерлигова И. А. Новозаветные реликвии в Древней Руси // Христианские реликвии в Московском Кремле. М.: Радуница, 2000. С. 19–93.
- Тарановский К. Ф. Формы общеславянского и церковнославянского стиха в древнерусской литературе XI–XIII вв. // О поэзии и поэтике / Сост. М. Л. Гаспаров. М.: Языки славянских культур, 2000. С. 257–274.
- Творения св. Мелитона, еп. Сардийского. О Пасхе. О душе и теле. Фрагменты / Пер. с греч. А. Г. Дунаева // Сочинения древних христианских апологетов. СПб.: Алетей, 1999. С. 520–694.
- Триодъ Постная. В 2 ч. М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. 800 с., 384 с.
- Успенский Б. Л. Крест и круг: из истории христианской символики. М.: Языки славянских культур, 2006. 488 с.
- Follieri E. L'ordine dei versi in alcuni epigrammi bizantini // Byzantion. 1964. No. 34 (2). P. 447–467.
- Hostetler B. A. The function of text: Byzantine reliquaries with epigrams, 843–1204. Diss. Tallahassee, The Florida State University, 2016. 342 p.
- Rhoby A. Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst // Veröffentlichungen zur Byzanzforschung. Bd. 23. Wein: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010. 539 p.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Надписи на ковчеге Дионисия Суздальского: филологический комментарий

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лащук Светлана Аркадьевна — стажер-исследователь, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21/4, Москва, Российская Федерация, 105066. svetashch@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье представлен филологический анализ комплекса надписей на реликварии Дионисия Суздальского (1383 г.): приведены уточненные прочтения всех надписей, прояснены «темные места» и дана общая характеристика круга источников, языка и синтаксического устройства этих текстов. Показано, что надпись вокруг креста опирается на традицию византийских эпиграмм на реликвариях и имеет черты стихотворного текста, а подписи к частицам реликвий строятся на цитатах и реминисценциях из богослужебных текстов, связанных с традицией поклонения страстным реликвиям, причем отсылки к этим текстам призваны обозначить смысл страстного ковчежца как объекта почитания. Анализ композиции вкладной надписи, выходящей за пределы как русского, так и византийского формуляра, позволяет выявить заключенный в ней выгодный Дионисию политический посыл.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Древнерусская вещевая эпиграфика, ковчег Дионисия Суздальского, вкладная надпись, надписи на реликвариях, литургические цитаты.

TITLE

Inscriptions on the Reliquary of Dionysius of Suzdal: Philological Commentary

AUTHOR

Lashchuk, Svetlana Arkadyevna — research assistant, HSE University, Staraya Basmannaya Ulitsa, 21/4, 105066 Moscow, Russian Federation. svetlashch@gmail.com

ABSTRACT

The article presents a philological analysis of the complex of inscriptions on the reliquary of Dionysius of Suzdal (1383). Detailed readings of all inscriptions are provided, “dark places” are clarified, and a general characterization of the circle of sources, language, and syntactic structure of these texts is given. It is shown that the inscription around the cross relies on the tradition of Byzantine epigrams on reliquaries and has features of a poetic text, while the inscriptions on the relics are built on quotations and reminiscences from liturgical texts related to the tradition of venerating Passion relics. References to these texts are intended to emphasize the meaning of the Passion reliquary as an object of worship. The analysis of the composition of the dedicatory inscription, going beyond both the Russian and Byzantine formulas, allows identifying a favorable for Dionysius political message enclosed in it.

KEYWORDS

Old Russian epigraphy on objects, reliquary of Dionysius of Suzdal, dedicatory inscription, inscriptions on reliquaries, liturgical quotations.

REFERENCES

- Agapov A.V. In Search of Essential Definitions of Prayerful Verse. *Vestnik PSTGU (Saint Tikhon's Orthodox University Bulletin)*. Seriya 3: Filologiya (Series 3: Philology), 2010, no. 20, pp. 7–24 (in Russian).
- Avanesov R.I. (ed.) *Slovar' drevnerusskogo yazyka (XI–XIV vv.) (Dictionary of Old Russian Language (11th–14th centuries), vol. I*. Moscow, Akademia nauk SSSR Publ, 1988. 530 p. (In Russian).
- Avdeev A.G. From the history of ancient Russian epigraphy and stavrography. 3. On the issue of the origin and development of alphabetic acronyms on the Calvary crosses in Ancient Russia. *Problemy teologii. Vyp. 5. Materialy 5-j Mezhdunarodnoj bogoslovskoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Ros. gos. prof.-ped. un-t. (Problems of theology. Issue 5. Materials of the 5th International theological scientific-practical conference. Russian State Vocational Pedagogical University)*. Ekaterinburg, RSVPU Publ., 2009, pp. 322–415 (in Russian).
- Aynalov D.V. Commentary on the Text of the Book “Palomnik” by Antony of Novgorod. *ZhMNP (novaya seriya) (Journal of the Ministry of Public Enlightenment (New series))*, 1906, no. 6, pp. 233–276 (in Russian).
- Bulychov A.A. From the History of Russo-Greek Ecclesiastical and Cultural Relations in the Second Half of the 14th Century: The Fate of St. Dionysius of Suzdal. *Vestnik tserkovnoi istorii (Bulletin of Church History)*, 2006, no. 4, pp. 87–121 (in Russian).

- Dunaev A.G. (trans.) Works of St. Meliton, Bishop of Sardis. On Easter. On the Soul and Body. Fragments. *Sochineniya drevnikh khristianskikh apologetov (Writings of Ancient Christian Apologists)*. Saint Petersburg, Aleteya Publ, 1999, pp. 520–694 (in Russian).
- Follieri E. L'ordine dei versi in alcuni epigrammi bizantini. *Byzantion*, 1964, no. 34 (2), pp. 447–467 (in Italian).
- Gasparov M.L. *Russkii stikh nachala XX veka v kommentariyakh (Russian Verse of the Early 20th Century in Commentaries)*. Moscow, Fortuna Limited Publ, 2001. 288 p. (In Russian).
- Gippius A.A. The Cryptogram of Dionysius of Suzdal. *Vestnik Sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval art department)*, 2022, no. 2, pp. 64–79 (in Russian).
- Gukhman S.N. 'Documentary' Account of Shah Abbas's Gift to Russia. *Trudy Otdela Drevnerusskoi Literatury (Proceedings of the Department of Old Russian Literature)*, Leningrad, 1974, vol. 28, pp. 255–270 (in Russian).
- Hostetler B.A. *The Function of Text: Byzantine Reliquaries with Epigrams, 843–1204*. Dissertation. Tallahassee, The Florida State University, 2016. 342 p.
- Ilyushin A.A. *Russkoe stikhoslozhenie (Russian Versification)*. Moscow, Vysshiaia shkola Publ., 2004. 239 p. (In Russian).
- Krys'ko V.B. (ed.) *Slovar' drevnerusskogo yazyka (XI–XIV vv.) (Dictionary of Old Russian Language (11th–14th centuries))*, vol. VII. Moscow, Institut russkogo yazyka imeni V.V. Vinogradova Publ., 2004. 512 p. (In Russian).
- Krys'ko V.B. (ed.) *Slovar' drevnerusskogo yazyka (XI–XIV vv.) (Dictionary of Old Russian Language (11th–14th centuries))*, vol. XI, Moscow, Azbukovnik Publ, 2016. 744 p. (In Russian).
- Krysko V.B. Additions to the Dictionary of Old Russian Language (11th–14th centuries). *OSM' DESYAT': Sbornik nauchnykh statei k yubileyu I.S. Ulukhanova (OSM' DESYAT': Collection of Scientific Articles on the Jubilee of I.S. Ulukhanov)*. Moscow, Azbukovnik Publ, 2015, pp. 315–336. (in Russian).
- Mol'kov G.A. The confusion of letters 'u' and 'u' in the script of Novgorod Scribe Matthew. *Sub specie aeternitatis: Sbornik nauchnykh statei k 60-letiyu Vadima Borisovicha Krysko (Sub specie aeternitatis: Collection of Scientific Articles on the 60th Anniversary of Vadim Borisovich Krysko)*. Moscow, 2021, pp. 143–151 (in Russian).
- Monuments of Old Russian Spiritual Literature: Obedience Epistle of St. Dionysius, Archbishop of Suzdal, to Grand Prince Dmitry Ivanovich Donskoy, 1383. *Pravoslavny sobesednik (Orthodox Interlocutor)*. Kazan, 1866, vol. 1, pp. 239–246 (in Russian).
- Nekrasov A.I. *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo (Old Russian Fine Art)*. Moscow, Izogiz Publ, 1937. 395 p. (In Russian).
- Nikolaeva T.V. *Prikladnoe iskusstvo Moskovskoi Rusi (Applied Art of Muscovite Russia)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 288 p. (In Russian).
- Nikolaeva T.V. Proizvedeniya russkogo prikladnogo iskusstva s nadpisyami XV — nachala XVI vekov (Works of Russian Applied Art with Inscriptions from the 15th to the Early 16th Century). *Arkheologiya SSSR. Svod arkheologicheskikh istochnikov. Issue E1–49 (Archaeology of the USSR. Collection of archaeological sources, vol. E1–49)*. Moscow, Nauka Publ., 1971. 194 p. (In Russian).
- Orlov A.S. *Bibliografiya russkikh nadpisei XI–XV vv. (Bibliography of Russian Inscriptions from the 11th to the 15th Centuries)*. Moscow, Leningrad, Academy of Science USSR Publ., 1952. 238 p. (In Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (Complete Collection of Russian Chronicles)*, vol. 1: *Laurentian Chronicle*. Saint Petersburg, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR Publ., 1926–1928, 379 p. (In Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (Complete Collection of Russian Chronicles)*, vol. 2: *Hypatian Chronicle*. Saint Petersburg, Tip. M.A. Aleksandrova Publ., 1908. 638 p. (In Russian).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (Complete Collection of Russian Chronicles)*, vol. 15: *Rogozhsky historian*. Petrograd, 1922. 186 p. (In Russian).

- Pozdnyakova N.V., Churilina L.N. IMATION I XITΩN: Features of Translation in Slavic Monuments of the 11th Century. *Problemy istorii, filologii, kultury (Issues in History, Philology, and Culture)*. Magadan, 2022, no. 4, pp. 256–262 (in Russian).
- Prokhorov G.M. *Drevnerusskoe letopisanie. Vzgljad v nepovtorimoe. (Old Russian Chronicle Writing: A Glimpse into the Unrepeatable)*. Saint Petersburg, Izdatelstvo O.Abyshko Publ., 2014. 416 p. (In Russian).
- Rhoby A. *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Veröffentlichungen zur Byzanzforschung. Bd. 23*. Wein, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Publ., 2010. 539 p. (In German).
- Rybakov B.A. *Russkie datirovannye nadpisi XI–XIV vekov (Russian Dated Inscriptions of the 11th–14th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ, 1964. 48 p. (In Russian)
- Sterligova I.A. New Testament Relics in Ancient Russia. *Khristianskie relikvii v Moskovskom Kremlе (Christian Relics in the Moscow Kremlin)*. Moscow, Radunica Publ., 2000, pp. 19–93 (in Russian).
- Sterligova I.A. The Reliquarium of Dionysius of Suzdal. *Blagoveshchenskiy sobor Moskovskogo Kremlia: Materialy i issledovaniya (Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Materials and Research)*. Moscow, Gos. istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'" Publ., 1999, pp. 280–303 (in Russian).
- Taranovskii K.F. Forms of Common Slavic and Church Slavic Versification in Old Russian Literature of the 11th to 17th Centuries. *O poezii i poetike (On Poetry and Poetics)*. Moscow, Yazyki slavyanskih kul'tur Publ., 2000, pp. 257–274 (in Russian).
- Uspenskii B.L. *Krest i krug: iz istorii khristianskoj simboliki. (Cross and Circle: From the History of Christian Symbolism)*. Moscow, Yazyki slavyanskih kul'tur Publ., 2006. 488 p. (In Russian).
- Yermilov P.V. The Notion of 'Equal of the angels' in the Patristic Tradition. *Bogoslovskii sbornik (Theological Collection)*, 2005, no. 13, pp. 55–100 (in Russian)
- Zaliznyak A.A. On the Oldest Cyrillic Abecedaries. *Poetika. Istorija literatury. Lingvistika (Poetics. History of Literature. Linguistics)*. *Sbornik k 70-letiyu Vyacheslava Vsevolodovi-cha Ivanova*. Moscow, OGI Publ, 1999, pp. 543–576 (in Russian).

Л. М. Воронцова

Драгоценный оклад иконы «Богоматерь Перивлепта» из собрания Троице-Сергиевой лавры

© 2024

УДК 739:27-526.62(470.311)"13"
ББК ББК 85.126(2)
В75

Поступила в редакцию 11.04.2024

Икона, известная под названием «Богоматерь Перивлепта», поступила в Сергиево-Посадский музей-заповедник из собрания Троице-Сергиевой лавры в 1920 г.¹ [илл.1]. Свое наименование образ получил по киноарной надписи, сохранившейся на золотом фоне средника. По сторонам нимба слева и справа от головы Богоматери расположены буквы титулатуры МР, ΘЖ и греческая надпись Η ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ. В историографической литературе икона рассматривалась прежде всего как памятник иконописи, ее многосоставный драгоценный убор привлекал внимание исследователей в гораздо меньшей степени. Между тем иконный оклад являлся неотъемлемой частью чтимого образа в течение столетий. Икона была богато украшена чеканным серебром, золотыми венцами с драгоценными камнями, золотыми и серебряными цатами, многочисленными гривнами, золотыми серьгами, жемчужными ожерельем и зарукавьями, золотыми угорскими монетами. Статья посвящена исследованию драгоценного убора, его состава и происхождения, определению научной и исторической значимости.

Ю.А. Олсуфьев, первым предложивший научное описание иконы в 1920 г., и автор фундаментального труда «Древнерусская живопись в собрании Загорского музея» Т.В. Николаева датировали икону в окладе XIV столетием [Олсуфьев, 1920. С. 260–263. № 1/389; Николаева, 1977. С. 73. № 98]. М.М. Пименова убедительно показала, что икона «была создана в конце XIV в. и принадлежит константинопольской школе». По ее мнению, наиболее близкой аналогией (при некоторых отличиях расположения рук Богоматери и Младенца, а также

1 Богоматерь Перивлепта. Икона — Константинополь, конец XIV в. Оклад, венцы — XIV, XV вв.; убрус — XVI в. Москва, Западная Европа. Золото, серебро, сапфиры, корунд желтый, альмандины, пиропы, кварцы дымчатые, сапфирин, бирюза, жемчуг, золотные нити, шелк; чеканка, басма, скань, эмаль, ткачество, низание жемчугом. Икона 59,5 × 45,5 × 3,0 (без надставок); 71,0 × 57,5 × 3,0 (с надставками). СПМЗ. Инв. 384 их.



1



2

ил.1 Богоматерь Перивлепта. Икона в окладе. Икона — Константинополь, конец XIV в. СПМЗ. Инв. 384 ихо

fig.1 The Mother of God of Peribleptos. Icon in Precious Decoration. Icon — Constantinople Late 14th century. Sergiev Posad Museum Reserve

ил.2 Богоматерь Перивлепта. Венцы Богоматери и Христа. В процессе реставрации
fig.2 The Mother of God of Peribleptos. Crowns of the Mother of God and Christ During the restoration

Л.М. Воронцова
Драгоценный оклад иконы «Богоматерь Перивлепта»...

наклона свитка) рассматриваемому образу является византийская икона «Богоматерь Перивлепта» начала XIV в. из Галереи икон в Охриде, Македония [Лименова, 1990. С. 23–24]. О.С. Попова считала, что «драгоценные украшения на нимбах Богоматери и Христа и на плате Богоматери — это русская работа XVII в.» [Попова, 2002. С. 83–84]. И.А. Стерлигова относит икону и чеканный венец Богоматери к XIV в., а сканную звезду в венце Младенца датирует XV в. [Стерлигова, 2000. С. 179–181].

Название «Н ПЕРИВЛЕПТОС» обычно ассоциируется с наименованием константинопольского монастыря, основанного в XI в. императором Романом III Аргиром (1028–1034) и ставшего одним из наиболее прославленных и почитаемых монастырей византийской столицы [Dark, 1999. P. 656]. Сам термин переводится с разными значениями. Он может означать «привлекающая внимание», «все охраняющая», «прекрасноликая», «прекрасная», причем последний вариант обычно приводится русскими паломниками [Боброва, 2016. С. 158–166].

Существует другая точка зрения по поводу значения термина «Н ПЕРИВЛЕПТОС». По мнению сербской исследовательницы М. Татић-Джурич, Перивлепта — это отдельный иконографический тип, связываемый происхождением с храмовой иконой одноименного константинопольского монастыря. Извод близок к Одигитрии, но отличен от нее положением головы Богоматери и определяется как «изображение Богородицы с Младенцем на левой руке, в их взаимной нежной привязанности, с чуть склоненной головой Богородицы и обращенным к Младенцу ликом» [Татић-Ђурић, 1969. С. 335].

Позже в работах Е.Я. Осташенко и Н.Н. Бобровой было показано, что образы с таким наименованием встречаются в различных вариантах богородичных икон и фресок и их происхождение связано не только с определенным чтимым образом константинопольского монастыря. Скорее всего, это имя служило прославляющим эпитетом [Византийские древности, 2013. С. 338; Боброва, 2016. С. 158–166]². По-видимому, именно в таком значении термин «Н ПЕРИВЛЕПТОС» применен на рассматриваемой иконе. Не случайно в наиболее древней сохранившейся Описи Троице-Сергиева монастыря 1641 г. икона указана как «Одигитрия письма Царьградского».

Убор иконы состоит из двух венцов и очелья Богоматери (оклад был демонтирован во время реставрационных работ реставратором Сергиево-Посадского музея О.Б. Куцель в 2008 г.). Венец Богоматери золотой, расчеканен крупным узором в виде цветов с гладкой сердцевинкой и спиралевидно закрученными лепестками в обрамлении крупных удлиненных с прожилками листьев, фон проработан различными чеканами [ил.2]. Контур венца подчеркнут рельефным жгутом. На венце закреплены пять круглых гладких накладных дисков с обводкой-жгутиком, в центре каждого диска — крупный кабошон

² Например, в византийской иконе Богоматери XV в., иконографически близкой типу Перивлепта, сохранился редко встречающийся эпитет Н ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΩΤΗΣΑ, который может быть прочитан как «Дающая дыхание» или «Подательница жизни» [Лифшиц, 2020. С. 12–13].



3



4



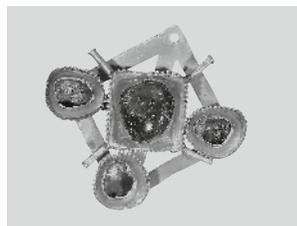
5



6



7



8

ил.3 Богоматерь Перивлепта. Венцы Богоматери и Христа. Фрагменты

fig.3 The Mother of God of Peribleptos. Crowns of the Mother of God and Christ. Fragments

ил.4 Богоматерь Перивлепта. Убрус. Фрагмент

fig.4 The Mother of God of Peribleptos. Ubrus Fragment

ил.5 Иконка (подвеска). Византия, XIV в. (?)

fig.5 Icon (pendant). Byzantium, 14th century (?)

ил.6 Брошь. Западная Европа, XIV в.

fig.6 Brooch. Western Europe, 14th century

ил.7 Крест. Западная Европа, XV в.

fig.7 Cross. Western Europe, 15th century

ил.8 Брошь. Западная Европа, XIV в.

fig.8 Brooch. Western Europe, 14th century

в высоком касте в виде распускающегося бутона с перехватом, вокруг него — жемчужины на высоких штифтах (спнях) в гладких трубочках. Кабошоны закреплены в верхней части каста, под ними бумажные подложки [ил.3]. Чеканка плоскостная, разнообразная по способам обработки поверхности. Венец Христа также золотой, украшен басмой с фрагментами узора из криновидных цветов с толстыми стеблями на фоне из «рогожки» и тремя кабошонами в гладких золотых кастах с гофрированными ленточками. Центральный каст закреплен на сканном репье в виде трех треугольных лепестков с жемчужинами на спнях, сканный узор в виде вьющегося стебля с мелкими вытянутыми петельками выполнен из плющенной проволоки. Убрус Богоматери из шелка на плотной холщевой основе шит жемчугом по настилу из льняных нитей с узором в виде крупных спиралевидных завитков и по контуру обведен жемчужной нитью в одну прядь; узкая полоска вдоль внутреннего края шита пряденым серебром. В середине убруса закреплен крупный золотой репей в виде цветка с загнутыми внутрь шестью гладкими лепестками, в центре которого пятиконечная звезда из подборных красных гранатов в гладкой оправе на невысоком спне, чуть выше — плоский сапфир ромбовидной формы в гладкой оправе с ободком из белой эмали; пространство вокруг камней заполнено низаными на золотую проволоку жемчужинами неправильной формы и более мелкими золотыми шариками-бусинками, украшенными белой и зеленой эмалью [ил.4]. Надписи на иконе МР, ΘΣ. ΙC ΧC Н ΠΕ...ΒΛΕΠΤΟC.

В монастырской Описи 1641 г. приводится следующее описание иконы. «Подле северных дверей, в углу, в киоте, образ пречистые Богородицы Одигитрия, писмо цареградцкое, обложен серебромъ, золочен. У Спаса и у пречистые Богородицы венцы золоты, в венце семь репьевъ золотых круглых, в репьях дватцат семь жемчугов больших, да в венце у Спасава образа у пречистые Богородицы восьм каменев болших, у пречистые Богородицы возглавие и зарукавье низано жемчугом, да гривна басмянная серебряная золочена, а у гривны пят золотых угорских, да одиннатцат гривен золотых, да девятнатцат гривен серебряных. Да у тое же иконы пречистые богородицы серги лапки золоты, навожены чернью, да у них же четырнатцат жемчугов на спнях, да четыре камышка. Да перед прежними книгами в прибыли прикладу у предвечного младенца цата серебряная золочена чеканная, да у пречистые рясы жемчужные по три пряди, у ряс колодки золочены с каменьемъ и з жемчюги, переймы и наконечники жемчюги большие» [Опись 1641 г., 2020. Л. 26 об.–27]. Таким образом, на время составления описи икона была украшена серебряным золоченым окладом, на золотых венцах было семь золотых круглых репьев с двадцатью семью крупными жемчужинами и восемь «больших каменьев». У иконы в прикладе значилась басменная серебряная золоченая гривна, «а у гривны 5 золотых угорских», а также 11 гривен золотых, 19 гривен серебряных, золотые с чернью серьги, украшенные жемчугом и камнями. По сравнению с предыдущей описью, на которую имеются ссылки, указаны новые приклады: у Младенца чеканная серебряная золоченая цата, у Богоматери — рясы жемчужные по три пряди с золочеными колодками.

В следующей по времени описи 1701 г. помимо очелья и зарукавий указано также жемчужное ожерелье, при этом засвидетельствована утрата части привесов: отсутствуют 5 золотых угорских монет, 11 золотых гривен и 12 гривен серебряных³. В описи 1735 г. в венце Богоматери упоминаются пять золотых круглых репьев и 18 жемчужин, а у Спаса в венце — серебряный золоченый запон с жемчугом и камнями и два камня в гнездах. «Подле северных дверей, в углу, в киоте, образ местной прчстыя бцы Одегитрие, письмо цареградское, поля и оплечье обложены серебром, басмою золочены. Венец серебрян золочен басебные, цаты серебряные золочены чеканные, у богородицы в венце пять репьев златых, в них каменя, да около репьев на спнях осмадцать жемчугов, у бцы же убрус и ожерелье жемчужные, в убрусе репей златой, а в нем яхонт лазорев, да на тех спнях три жемчуга. У Спаса в венце запон серебряной золочен з жемчуги и камешки да в гнездах два смазня»⁴.

По сравнению с описью 1701 г. состав иконного убора претерпел некоторые изменения. В венце Богоматери упомянуты пять золотых репьев, а в венце Христа два круглых золотых репья не указаны, но назван один серебряный золоченый запон и в «гнездах два смазня». В более ранних описях 1641 и 1701 гг. в обоих венцах были указаны семь круглых репьев и «восьм каменев болших». В убрусе Богоматери упомянут золотой репей с лазоревым яхонтом. Жемчужные зарукавья утрачены. В последней предреволюционной описи 1908 г. зафиксированы утраты серебра («на рамке в некоторых местах серебра нет») и осыпи жемчуга на убрусе и ожерелье⁵.

В настоящее время значительная часть серебряного оклада («поле и рамка», жемчужные ожерелья и зарукавья), а также многочисленные приклады — золотые и серебряные гривны, цаты, серьги, рясы, — не сохранились. На венцах имеются утраты, выбоины и трещины золота, разного размера гвоздевые отверстия, нижние края обоих венцов отломаны. Накладные диски и касты деформированы, с утратами и гвоздевыми отверстиями, часть штифтов с трубочками утрачена или поломана. Семь золотых трубочек со штифтами во время поздних чинок были заменены на серебряные. В венце Христа утрачена часть репья. На убрусе Богоматери утраты жемчуга. В 1957 г. живопись раскрыта реставратором Н.А. Барановым в ГЦХРМ; в 2001–2023 гг. реставрировалась в СПМЗ О.Б. Куцель (живопись), Н.Н. Шелонниковой (тканые детали), П.Н. Котельниковым (металл).

О том, что драгоценный убор иконы сложился неодновременно и неоднократно чинился и поновлялся, свидетельствуют не только письменные источники. Материальные данные памятника и состояние иконного поля говорят о том, что оклад сохранился далеко не в первоначальном виде. На венце и золотых кастах имеются многочисленные отверстия от гвоздей, следы чинок, переделок и перебивок. Расширенные благодаря надставкам поля, гвоздевые

³ Переписная книга Троице-Сергиева монастыря 1701 г. РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Л. 18.

⁴ Описание Троице-Сергиева монастыря 1735 г. СПМЗ. Инв. 54 рук. Л. 13.

⁵ Описание Троице-Сергиева монастыря 1908 г. Кн. 1. СПМЗ. Инв. 801 рук. Л. 125–126. № 389.

отверстия по всей поверхности, следы характерных для окладов XIV в. рельефных дисков на полях говорят о том, что оклад неоднократно перебивался.

Контур золотого венца, подчеркнутый сохранившимся в основном по внутреннему краю, не совпадает с контуром живописного нимба Богоматери. Это дает основание предположить, что золотой венец Богоматери с крупными чеканными цветами, гладкими накладными дисками и внушительными кабошонами в золотых оправках ранее принадлежал какой-то другой иконе. При этом, как отмечала И.А. Стерлигова, по структуре и отдельным элементам золотой венца Богоматери близок памятникам палеологовского времени, хотя не имеет буквальных аналогий среди немногих известных византийских окладов второй половины XIV в. [Стерлигова, 2000. С. 179–181]. На поздневизантийское время первоначального оклада указывают также следы характерных для окладов XIV в. рельефных дисков на полях. Такие украшения и близкий по типу построения узор чеканного венца известны по иконе «Богоматерь Одигитрия» со «Спасом Вседержителем» на обороте из суздальского Покровского монастыря, которую относят к 1360-м гг. или к последней четверти XIV в. [ГТГ. Древнерусское искусство, 1995. Кат. 47. С. 119–120; Лукашев, 1995. С. 51]. Как установил А.М. Лукашев, сохранившиеся до настоящего времени серебряные запоны появились на суздальской иконе во второй половине XVII в., но по форме восходят к более древним, так как их тип для XVII в. совершенно не характерен [Стерлигова, 2000. С. 179–180]. Близкие по типу запоны в виде гладких дисков украшают поля оклада иконы «Богоматерь Млекопитательница» XIV в., на которую был перенесен древний золотой оклад чудотворной иконы конца XIV — начала XV в. «Богоматерь Барловская» [Мартынова, 1984. С. 109–110; Царский храм, 2003. Кат. 7]. Можно также назвать чеканный венец с шестью гроздьями-розетками для камней и восточным орнаментом оклада иконы «Богоматерь Владимирская» первой половины XIV в., переделанный в 1410-е гг. [Бобровницкая, 1985. С. 215–234; Орлова, 1997. С. 148–170; Рындина, 1997. С. 136–147; Стерлигова, Щенникова, 2011. С. 314–339].

Подобного типа объемные накладные украшения почти скульптурных форм с цветными камнями встречаются и в древнерусских домонгольских изделиях, и в европейских украшениях периода готики. Гладкие накладные диски с обводкой-жгутиком, крупные кабошоны в высоких кастах в виде конусов или бутона, жемчужины на высоких штифтах (спнях) в гладких трубочках, — эти приемы часто используются и в византийских, и в европейских ювелирных изделиях XIV–XV вв. В качестве примеров можно назвать византийскую иконку (подвеску) с драгоценной камеей и жемчужинами на гладких трубочках [ил. 5], золотые броши XIV в. с драгоценными камнями и жемчугом из собрания Старой синагоги в Эрфурте [ил. 6], золотой крест XV в. с крестообразно расположенными трубочками из собрания Британского музея [ил. 7]. Наиболее близкий образец — золотая брошь западноевропейского происхождения второй половины XIV в. из Эрфурта [ил. 8]. Это позднеготическое изделие украшено крупными кабошонами в гладких высоких конусовидных кастах, между ними — четыре крестообразно расположенных горизонтальных штифта

(спня) в гладких трубочках. Потертые концы штифтов демонстрируют своего рода технику клепания, очевидно, они завершались жемчужинами (не сохранились). Указанные детали и технические приемы имеют прямые аналогии в ювелирном декоре богородичной иконы. Можно предположить, что золотой чеканный венец Богоматери с характерными дисками, скульптурными формами и высокими штифтами в гладких трубочках несет черты и византийских, и европейских памятников. Очевидно, ювелирный мастер был хорошо знаком с различными ремесленными традициями. При этом некоторые технические приемы монтировки камней (например, закрепление кабошонов в верхней части каста на бумажные подложки) свидетельствуют о неровном, возможно, провинциальном, качестве исполнения изделия.

Золотой венец Христа и по технике, и по характеру орнамента отличен от чеканного венца Богоматери. Тисненый узор исполнен по полукруглой матрице, но его края неровно и небрежно обрезаны. Басма с фрагментами узора из розеток и криновидных цветов с толстыми стеблями на фоне из «рогожки» имеет аналогии среди памятников второй половины XVI в. В качестве примера можно назвать верхнее и нижнее поля иконы «Святитель Леонтий Ростовский», оклад иконы «Преподобный Стефан Исповедник», золотой венец иконы «Богоматерь Корсунская» [Николаева, 1977. С. 84–85. Кат. 112; С. 100. Кат. 141; С. 118–119. Кат. 190]. Согласно упоминанию в Описи 1641 г., венец изначально был украшен двумя круглыми дисками и тремя камнями. В XVIII в. диски не упоминаются, при этом камни указываются «в гнездах», и на басменном венце Христа впервые обозначен сканный репей. Сканный репей в виде звезды более свойствен драгоценному убору Богородицы, и, по-видимому, первоначально предназначался для какой-то Богородичной иконы, о чем справедливо замечает И.А. Стерлигова [Царский храм, 2003. С. 109, примеч. 23]. Сохранившиеся «гофрированные» оправы драгоценных камней в венце Христа по своему типу очень ранние, они имеют аналогии среди работ московских великокняжеских и митрополичьих мастеров первой трети XV в. Близкие по форме и характеру исполнения сканные репья, приемы крепления самоцветов известны по памятникам конца XIV — начала XV в.: венец иконы «Богоматерь Донская» [Николаева, 1977. С. 75–76, № 101], цата иконы «Богоматерь Владимирская» [Воронцова, 2014. С. 21–34], а также венец иконы «Дмитрий Солунский» [Постникова-Лосева, Протасьева, 1963. С. 133–172], венец и цата с подвесками оклада иконы «Богоматерь Боголюбская» [Стерлигова, 2000. С. 227. Ил. 89; Царский храм, 2003. Кат. 9, 10]. Очевидно, при переделках венца Младенца, когда были утрачены первоначальные диски и заменена басменная основа, использовались фрагменты других произведений.

Тканые детали убора также сохранились не полностью. На иконе имеется указанный в описи 1641 г. шитый жемчугом и золотными нитями по шелку убрус. На нем закреплен золотой репей в виде цветка с загнутыми внутрь шестью гладкими лепестками, украшенный пятиконечной звездой из красных гранатов и плоского синего сапфира в эмалевой оправе, впервые упомянутый в описи 1735 г. Еще Ю.Олсуфьев предположил, что в убрусе Богоматери «за-

пон, надо думать, иноземной работы» [Олсуфьев, 1920. С. 260–263. № 1/389]. Художественное оформление заповни — стилистика, орнаментация и техника обработки драгоценных камней, объемные золотые бусины, закрепленные на золотой проволоке, колористическая гамма эмалей, — близко произведениям западноевропейских ювелиров XVI в. Запона представляет собой смонтированные фрагменты западноевропейских ювелирных украшений (вставок, подвесок). Такие приемы вторичного использования отдельных деталей нередко встречаются в средневековых ювелирных изделиях, в том числе в работах кремлевских мастеров. Некоторые из этих приемов также известны по произведениям московских ювелиров времени царя Ивана Грозного, когда практика приглашения иностранных мастеров к царскому двору становится распространенным явлением.

Как многие древние исторические оклады, драгоценный убор иконы «Богоматерь Перивлепта» является многочастным сложносоставным произведением. Его исследование однозначно подтверждает очевидную разницу во времени происхождения отдельных частей. Самые древние части — венец Богоматери с золотыми дисками и кабошонами в высоких кастах. Они близки времени создания иконы, но, возможно, предназначались для какого-то другого образа. Примерно этим же периодом или чуть позже можно датировать золотые «гнезда» и сканный репей в венце Христа, однако басменная основа венца относится к второй половине XVI в. Тканый убрус появился не ранее XVI в. и в начале XVIII в. был дополнен золотым сборным репьем.

Золотые детали отличаются друг от друга по уровню исполнения, они значительно превосходят качество соединения отдельных элементов в единое целое. Это свидетельствует о том, что драгоценный убор был смонтирован на византийской иконе после ее появления на Руси. Он собран из частей произведений работы разных ювелиров, дополняя и завершая оказавшуюся на Руси византийскую святыню.

Документальных сведений о происхождении иконы и ее драгоценного оклада не сохранилось, время и обстоятельства их появления в Троицком монастыре можно определить лишь гипотетически. Русская митрополия входила в состав Константинопольского патриархата, и в XIV столетии контакты Москвы с Константинополем были достаточны интенсивны. Царьград посещали посольства московских князей и русских митрополитов, на Русь приезжали послы патриарха. Первые сведения о приезде в Москву греческих митрополитов «милостыни ради» появляются в 1380-е гг. [Макарий (Булгаков), 1995. Кн. 3. Ч. 1. С. 329–330]. Из Константинополя привозили иконы, мощи и святыни как «благословения» патриарха и императора. Обитель Богоматери Перивлепты в Константинополе владела многими известными христианскими реликвиями, в XIV в. ее посещали русские паломники. Один из них, дьяк Александр, побывавший в монастыре между 1391 и 1397 гг. (вероятно, около 1395 г.), сообщает, что в монастыре Перивлептос помимо мощей многих святых «есть икона святых Богородицы, что поколол жидовин в шахматной игре, и изошла кров, и ныне знати кров» [Сахаров, 1849. С. 70–72; ПСРЛ, 1925. С. 376–378].

Известны сведения о дарах, посланных основателю монастыря Сергию Радонежскому константинопольским патриархом Филофеем. Согласно тексту «Жития преподобного Сергия Радонежского», составленному Епифанием Премудрым в начале XV в., это были грамота и «поминки» — крест, парамант и схи́ма, привезенные в обитель «греками от Константина града» [Тихо́нравов, 1892. Отд. 1. С. 43]. В это же время в Москве при кафедре митрополитов-греков могли работать греки-ювелиры и их местные последователи, о чем свидетельствуют сохранившиеся памятники. Однако вряд ли можно предположить, что икона появилась в Троицком монастыре в XIV в., в этом случае она не могла сохраниться во время разорения обители в период нашествия Эдигея в 1408 г. При этом не исключено, что в этот период икона могла быть привезена в качестве приношения в Московский великокняжеский дом или митрополичью кафедру.

В Троицком монастыре икона могла появиться позже, когда обитель становится местом паломничества великих и удельных князей и членов их семей, а затем в XVI в. — местом «царского моления». В этот период в крупнейшую и почитаемую обитель попадает ряд выдающихся произведений византийского и балканского искусства: «Праведная Анна с Младенцем Марией», «Богоматерь Одигитрия» [Николаева, 1977. С. 74. Кат. 99; С. 95–96. Кат. 132; Древности монастырей Афона, 2004. С. 226; см. также: ГТГ. Каталог собрания 1995. Т. I. Кат. 71, 79, 89, 166].

Драгоценные украшения этой уникальной иконы могли появиться в высокопрофессиональной мастерской, которая выполняла заказы представителей митрополичьей кафедры, Московского княжеского дома или родовой аристократии: украшения из благородных металлов к почитаемым иконам чаще всего накапливались в семьях великокняжеской или княжеской знати. Не исключено, что в качестве создателей произведения были иностранные мастера или русские ювелиры, знакомые с европейскими традициями золотоделия. Благородный металл, из которого изготовлены венцы, и происхождение памятника из Троицкого собора, ктиторами которого были московские князья, делают весьма вероятным предположение о принадлежности иконы в золотом уборе кому-либо из представителей Московского великокняжеского дома. На это указывают также многочисленные приклады в виде золотых и серебряных гривен, а также драгоценные женские украшения. При украшении иконы могли использоваться фрагменты более ранних золотых изделий, в том числе иностранного происхождения. В последующие столетия ее драгоценный убор дополнялся новыми деталями и прикладами.

Венец Богоматери можно датировать концом XIV в., он близок времени создания иконы, но, возможно, предназначался для какого-то другого образа. Примерно к этому же периоду относятся золотые «гнезда» в венце Спасителя, смонтированные на басменную основу во второй половине XVI в. Завершил драгоценный убор иконы жемчужный убрус XVI в., дополненный золотым сборным репьем в начале XVIII в.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В. И. О Феофане Греке в Коломне, Переславле-Залесском и Серпухове // ГТГ: Материалы и исследования. М.: Советский художник, 1958. Т. 2. С. 10–27.
- Антонова В. И. Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке // Из истории русского и западноевропейского искусства: Материалы и исследования. М.: АН СССР, 1960. С. 103–117.
- Белоброва О. А. Живопись XIV века. Живопись XVI–XVII веков // Троице-Сергиева Лавра. Художественные памятники. М.: Искусство, 1968. С. 73–76; 94–107.
- Бобрва Н. Н. К вопросу об иконографии богородичных образов с надписью «Н ПЕРИВАЕПТОС» // Актуальные проблемы теории и истории искусства: Сб. науч. ст. Вып. 6 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 158–166.
- Бобровницкая И. А. Золотой оклад с деисусным чином иконы «Богоматерь Владимирская» // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 215–234.
- Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля. Каталог / Отв. ред.-сост. И. А. Стерлигова. М.: Пинакотека, 2013. 608 с.
- Византия. Балканы. Русь: Иконы конца XIII — первой половины XV в.: кат. выст. к XVIII Международному конгрессу византинистов. Август — сентябрь 1991/ Гос. Третьяковская галерея. М.: Изд-во Гос. музеев Московского Кремля, 1991. 292 с.
- Воронцова Л. М. Новые данные о драгоценном уборе иконы «Богоматерь Владимирская» работы великокняжеских мастеров первой трети XV в. // Музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 25. М., 2014. С. 21–34.
- Воронцова Л. М., Черкашина Л. А., Шитова Л. А. Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Т. 1. Сергиев Посад: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2014. 328 с.
- Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т. I: Древнерусское искусство X — начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. 272 с.
- Древности монастырей Афона X–XVII веков в России. Из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмосковья: кат. выст. М.: Северный паломник, 2004. 316 с.
- Лифшиц Л. И. О недавно раскрытой византийской иконе Богоматери XV в. // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2020. № 2. С. 12–23.
- Лукашев А. М. «Икона Богоматерь с Младенцем — Спас Вседержитель» из Покровского монастыря в Суздале и ее убор // Сообщения ГТГ. М., 1995. С. 38–52.
- Макарий (Булгаков), митр. История Русской церкви. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1995. Кн. 3. Ч. 1. 702 с.
- Мартынова М. В. Оклад иконы «Богоматерь Млекопитательница» из собрания Музеев Московского Кремля // Древнерусское искусство: XIV–XV вв. М.: Наука, 1984. С. 101–112.
- Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. 288 с.
- Николаева Т. В. Древнерусская живопись в собрании Загорского музея. М.: Искусство, 1977. 203 с.
- Олсуфьев Ю. А. Описание икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев: Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. 268 с.
- Опись Троице-Сергиева монастыря 1641/42 года. Исследование и публикация текста / Изд. подг. Л. А. Кириченко, С. В. Николаева. М.: Индрик, 2020. 1072 с.
- Орлова М. А. О группе произведений древнерусского серебряного дела конца XIV — начала XV века. (К проблеме генезиса стиля орнамента) // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции [т. 18]. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 148–170.

- Пименова М.М. Византийская икона «Богородица Перивлепта» конца XIV в. // Древнерусское и народное искусство. Сообщения Загорского музея-заповедника. М.: Наука, 1990. С. 17–27.
- Попова О.С. Византийские иконы VI–XV веков // История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. М.: Арт-БМБ, 2002. С. 41–94.
- Постникова-Лосева М.М., Протасьева Т.Н. Лицевое Евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV в. // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. М.: Наука, 1963. С. 133–172.
- ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1, вып. 2. Л.: Изд-во АН СССР, 1925. 215 с.
- Рындина А.В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV в. // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Булачин, 1997. С. 136–147.
- Сахаров И.П. Сказания Русского народа. Т. II, ч. 8. СПб.: Тип. Сахарова, 1849. 675 с.
- Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 264 с.
- Стерлигова И.А., Щенникова Л.А. Золотые оклады Владимирской иконы Богородицы: оклад с Деисусом // Московский Кремль XV столетия: [Сб. ст.]. Т. 1: Древние святыни и исторические памятники. М.: Арт-Волхонка, 2011. Кн. 1. С. 314–339.
- Тихонравов Н.С. Древние жития преподобного Сергия Радонежского. М.: Изд-во. тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1892. 144, 212 с.
- Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле: кат. выст. М.: ИД Максима Светланова, 2003. 416 с.
- Dark K. The Byzantine Church and Monastery of St. Mary Peribleptos in Istanbul // The Burlington Magazine. 1999. Vol. 141. P. 656–664.
- Татић-Ђурић М. Икона Богородице «Прекрасне», њено порекло и распрострањеност // Зборник Светозара Радојчића. Београд, 1969. P. 335–354.

Название статьи

Драгоценный оклад иконы «Богоматерь Перивлепта» из собрания Троице-Сергиевой лавры

Сведения об авторе

Воронцова Людмила Михайловна — кандидат исторических наук, заведующая филиалом, Сергиево-Посадский музей-заповедник, пр. Красной Армии, 144, г. Сергиев Посад Московской обл., Российская Федерация, 141300. riznitsa14@yandex.ru

Аннотация

Икона «Богоматерь Перивлепта» происходит из собрания Троице-Сергиевой лавры. Документальных сведений о происхождении иконы и ее драгоценного оклада не сохранилось, об их появлении в Троицком монастыре можно говорить лишь гипотетически. В историографической литературе икона рассматривалась прежде всего как памятник иконописи, ее драгоценный убор привлекал внимание исследователей в гораздо меньшей степени. В настоящее время икона украшена золотыми венцами и расшитым жемчугом очельем. На венце и золотых кастах имеются многочисленные отверстия от гвоздей, следы чинок, переделок и перебивок, по всей поверхности иконного поля — гвоздевые отверстия. В статье рассматриваются состав и изменения сохранности драгоценного оклада на основании сведений документальных источников, прежде всего это описи Троице-Сергиева монастыря 1641, 1701, 1735, 1908 гг. Письменные источники свидетельствуют о том, что драгоценный убор иконы сложился неодновременно, сохранился до настоящего времени не в первоначальном виде и, как многие древние исторические оклады, является сложным составным произведением. Его исследование

подтверждает очевидную разницу во времени происхождения отдельных частей. Самые древние части — венец Богородицы с золотыми дисками и кабошонами в высоких кастах. Примерно этим же временем или чуть позже можно датировать золотые «гнезда» и сканный рельеф в венце Христа, басменная основа которого относится к второй половине XVI в. Тканый убрис появился не ранее XVI в.

Ключевые слова

Икона, Богоматерь Перивлепта, Троице-Сергиев монастырь, драгоценный оклад, иконография, датировка, атрибуция.

Title

Precious Decoration of the icon “The Mother of God of Peribleptos”

Author

Vorontsova, Liudmila Mikhailovna — Ph.D. (History), Head of department “Sacristy of the Trinity Lavra of St.Sergius”, Sergiev Posad Museum-Reserve, pr. Krasnoj Armii, 144, 141300 Sergiev Posad, Russian Federation. riznitsa14@yandex.ru

Abstract

The icon “The Mother of God of Peribleptos” comes from the collection of the Trinity-Sergius Lavra. Documentary information about the origin of the icon and its precious decoration has not been preserved, their appearance in the Trinity Monastery can only be said hypothetically. In historiographical literature, the icon was considered primarily as a monument of icon painting, its precious decoration attracted the attention of researchers to a much lesser extent. Currently, the icon is decorated with golden crowns and ochelle (a part of a headdress) embroidered with pearls. On the crown and gold castes there are numerous holes from nails, traces of, alterations and interruptions, nail holes over the entire surface of the icon field. The article examines the composition and changes in the safety of the precious decoration on the basis of information from documentary sources, first of all, these are inventories of the Trinity-Sergius Lavra in 1641, 1701, 1735, 1908. Written sources indicate that the precious decoration of the icon was not formed at the same time, has survived to this day not in its original form and is a complex composite work. Its research confirms the obvious difference in the time of origin of the individual parts. The most ancient parts are the crown of the Mother of God with golden discs and cabochons in high castes. Around the same time or a little later, it is possible to date the golden “nests” and filigree rosette in the crown of Christ, the basma base of which dates back to the second half of the 16th century. Woven ubrus appeared no earlier than the 16th century.

Keywords

Icon, The Mother of God of Peribleptos, Trinity-Sergius Lavra, precious decoration, iconography, dating, attribution.

References

- Antonova V.I. About Theophanes the Greek in Kolomna, Pereslavl-Zalesky and Serpukhov. *Tret'yakovskaya galereya: Materialy i issledovaniya (Tretyakov Gallery: Materials and Research)*, vol. 2. Moscow, Sovetskij hudozhnik Publ., 1958, pp. 10–27 (in Russian).
- Antonova V.I. Iconographic type of Peribleptos and Russian icons of the Mother of God in the 14th century. *Iz istorii russkogo i zapadnoevropejskogo iskusstva: Materialy i issledovaniya. (From the history of Russian and Western European art: Materials and research)*. Moscow, AN SSSR Publ., 1960, pp. 103–117 (in Russian).

Belobrova O.A. Painting of the 14th century. Painting of the 16th–17th centuries. *Troice-Sergieva Lavra. Hudozhestvennye pamyatniki. (Trinity-Sergius Lavra. Artistic monuments)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 73–76, 94–107 (in Russian).

Bobrova N.N. On the question of the iconography of the Mother of God images with the inscription “H PERIVAEPTOS”. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: Sb. nauch. st. Vyp. 6 / Pod red. A.V.Zaharovoj, S.V.Mal'cevoj, E.Yu.Stanyukovich-Denisovoj (Actual problems of theory and history of art: Collection of articles. Iss. 6 / Ed. by A.V.Zakharova, S.V.Maltseva, E.Y.Stanyukovich-Denisova)*. Saint Petersburg, NP-Print, 2016, pp. 158–166 (in Russian).

Bobrovnikskaya I.A. Golden mounting with Deesis for the icon “The Mother of God of Vladimir”. *Uspenskiy sobor Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya. (Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin: Materials and research)*. Moscow, Nauka Publ., 1985, pp. 215–234 (in Russian).

Bruk V.Ya., Iovleva L.I. (eds). *Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya. Katalog sobraniya. T. I: Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka. (The State Tretyakov Gallery. Catalog of the collection. T. I: Old Russian art of the 10th – early 15th century)*. Moscow, Krasnaya ploshchad' Publ., 1995. 272 p. (in Russian).

Dark K. The Byzantine Church and Monastery of St. Mary Peribleptos in Istanbul. *The Burlington Magazine*, 1999, vol. 141, pp. 656–664.

Fonkich B.A., Popov G.V., Evseeva A.M. (eds). *Drevnosti monastirej Afona X–XVII vekov v Rossii. Iz muzeev, bibliotek, arhivov Moskvy i Podmoskov'ya. Katalog vystavki (Antiquities of the monasteries of Mount Athos of the 10th–17th centuries in Russia. From museums, libraries, archives of Moscow and the Moscow region. Catalog of the exhibition)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2004. 316 p. (in Russian).

Kirichenko L.A., Nikolaeva S.V. (eds). *Opis' Troice-Sergieva monastyrya 1641/42 goda. Issledovanie i publikaciya teksta (Inventory of the Holy Trinity St. Sergius Lavra of 1641/42. Research and publication of the text)*. Moscow, Indrik Publ., 2020. 1072 p. (in Russian).

Lifshits L.I. On the recently discovered Byzantine icon of the Mother of God of the 15th century. *Vestnik Sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval art Department)*, 2020, no. 2, pp. 12–23 (in Russian).

Lukashev A.M. “The Icon of the Mother of God and Child – the Savior Almighty” from the Pokrovsky Monastery in Suzdal and Her Riza. *Soobshcheniya Gosudarstvennoj Tret'yakovskoj galerei. (Reports of the State Tretyakov Gallery)*. Moscow, 1995, pp. 38–52 (in Russian).

Macarius (Bulgakov), metropolitan. *Istoriya Russkoj cerkvi (History of the Russian Church)*. Moscow, Izdatel'stvo Spaso-Preobrazhenskogo Valaamskogo monastyrya Publ., 1995, vol. 3, part 1. 702 p. (in Russian).

Martynova M.V. Golden riza for the icon “The Mother of God Mammalian” from the collection of the Moscow Kremlin Museums. *Drevnerusskoe iskusstvo: XIV–XV vv. (Old Russian art: 14th–15th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1984, pp. 101–112 (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaya zhivopis' v sobranii Zagorskogo muzeya. (Old Russian painting in the collection of the Zagorsk Museum)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 303 p.

Nikolaeva T.V. *Prikladnoe iskusstvo Moskovskoj Rusi (Applied art of Muscovite Rus)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 288 p. (in Russian).

Olsuf'ev Yu.A. *Opis' ikon Troitse-Sergievoi Lavry do XVIII veka i naibolee tipichnykh XVIII i XIX vekov. (Inventory of icons of the Trinity-Sergius Lavra before the 18th century and the most typical of the 18th and 19th centuries)*. Sergiev, Komis. po okhrane pamyatnikov iskusstva i stariny Troitse-Sergievoi lavry Publ., 1920. 268 p. (in Russian).

Orlova M.A. On the group of works of ancient Russian silversmithing of the late 14th – early 15th century (On the Problem of the Genesis of the Ornament Style). *Drevnerusskoe iskusstvo. Issledovaniya i atribucii (Old Russian Art. Research and attribution)*, [vol. 18]. Saint Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1997, pp. 148–170 (in Russian).

Ostaschenko E. (ed). *Vizantiya. Balkany. Rus': Ikony konca XIII – pervoj poloviny XV v.: Katalog vystavki k XVIII Mezhdunarodnomu kongressu vizantinistov. Avgust – sentyabr' 1991. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. (Byzantium. Balkans. Russia: Icons of the late 13th – the first half of the 15th century: exhibition catalog. The State Tretyakov Gallery. Aug. –Sept. 1991)*. Moscow, Izd-vo Gos. muzeev Moskovskogo Kremlya Publ., 1991. 292 p.

Pimenova M.M. Byzantine icon “The Mother of God of Peribleptos” of the late 14th century. *Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo. Soobshcheniya Zagorskogo muzeya (Old Russian and folk art. Messages of the Zagorsk Museum)*. Moscow, Nauka Publ., 1990, pp. 17–27 (in Russian).

Polnoe sobranie russkikh letopisej (Complete Collection of Russian Chronicle), vol. IV. Part 1, issue 2. Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1925. 536 p. (in Russian).

Popova O.S. *Byzantine icons of the 6th–15th centuries. Istoriya ikonopisi. Istoki. Tradicii. Sovremennost' (History of icon painting. Origins. Traditions. Modernity)*. Moscow, Art-BMB Publ., 2002, pp. 41–94 (in Russian).

Postnikova-Loseva M.M., Protasyeva T.N. Illuminated Gospel of the Assumption Cathedral as a monument of ancient Russian art of the first third of the 15th century. *Drevnerusskoe iskusstvo XV – nachala XVI vekov (Old Russian Art 15th – early 16th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1963, pp. 133–172 (in Russian).

Ryndina A.V. On the history of the restoration of the oklads of the icon “The Mother of God of Vladimir” in the 15th century. *Drevnerusskoe iskusstvo: Issledovaniya i atribucii (Old Russian art: Research and attribution)*. Saint Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1997, pp. 136–147 (in Russian).

Sakharov I.P. *Skazaniya Russkogo naroda (Tales of the Russian people)*, vol. II, part 8. Saint Petersburg, Tip. Saharova Publ., 1849. 675 p. (in Russian).

Sterligova I.A., Shchennikova L.A. Golden oklads for the Vladimir icon of the Mother of God: oklad with Deesis. *Moskovskij Kreml' XV stoletiya: [Sb. statej]. T. 1: Drevnie svyatyni i istoricheskie pamyatniki (Moscow Kremlin of the 15th century: [Collection of articles]. T. 1: Ancient shrines and historical monuments)*. Moscow, Art-Volhonka Publ., 2011, pp. 314–339 (in Russian).

Sterligova I.A. *Dragocennyj ubor drevnerusskikh ikon XI–XIV vekov (Precious Decorations of the Old Russian icons of 11th–14th centuries)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000. 264 p. (In Russian).

Sterligova I.A. (ed). *Vizantijskie drevnosti. Proizvedeniya iskusstva IV–XV vekov v sobranii Muzeev Moskovskogo Kremlya. Katalog (Byzantine antiquities. Works of art of the 4th–15th centuries in the collection of the Moscow Kremlin Museums. Catalogue)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2013. 608 p.

Tatić-Ђurić M. Icon of the Mother of God “Beautiful”, its origin and distribution. *Zbornik Svetozara Radojčića (Mélanges Svetozar Radojčić)*. Belgrade, 1969, pp. 335–354 (in Serbian).

Tikhonravov N.S. *Drevnie zhitiya prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo (Ancient hagiographies of St. Sergius of Radonezh)*. Moscow, Izdatel'stvo. tip. G. Lissnera i D. Sobko Publ., 1892. 144, 212 p. (In Russian)

Vilkova M.V. (ed). *Car'skij hram. Svyatyni Blagoveshchenskogo sobora v Kremlje. Katalog vystavki (The Tsar's Temple. Shrines of the Annunciation Cathedral in the Kremlin)*. Moscow, Izdatel'skij dom Maksima Svetlanova Publ., 2003. 416 p. (in Russian).

Vorontsova L.M. New date on the precious dress of the icon “The Mother of God of Vladimir” by the work of the Grand Duke's masters of the first third of the 15th century. *Muzei Moskovskogo Kremlya. Materialy i issledovaniya. Vypusk 25. (Museums of the Moscow Kremlin. Materials and research. Issue 25)*. Moscow, 2014, pp. 21–34 (in Russian).

Vorontsova L.M., Cherkashina L.A., Shitova L.A. *Riznitsa Svyato-Troitskoj Sergievoi Lavry (Sacristy of the Holy Trinity St. Sergius Lavra)*. T. 1: Sergiyev Posad: Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra Publ., 2014, vol. I. 328 p. (In Russian).

Икона «Богоматерь Ярославская». Истоки и судьба иконографического типа в конце XV — первой трети XVI века

© 2024

УДК 27.526.62(470.316-25)"15"
ББК 85.14(2)4
С17

Поступила в редакцию 18.04.2024

Икона типа «Умиление», получившая название «Богоматерь Ярославская», традиционно связывается с именами святых ярославских князей Василия и Константина. В опубликованных каталожных описаниях икон [Служение красоте, 2015. Кат. 8. С. 114–116. Кат. 12. С. 132–134; «Пречистому образу Твоему поклоняемся...», 1995. Кат. 98. С. 171] обязательно указывается, что первая икона данной иконографии, семейная реликвия ярославских князей, в XIII в. находилась в Успенском соборе Ярославля, но не сохранилась. Наиболее древние дошедшие до нашего времени образы типа «Ярославской» относятся к концу XV в. В настоящей статье мы ставим перед собой задачу попытаться проследить, когда и где в русской иконописи появился иконографический тип «Богоматери Ярославской» и насколько достоверны сведения о его связи с ярославскими князьями.

Прославление ярославских князей Василия и Константина начинается в XVI в., когда в 1501 г. на месте древнего сгоревшего Успенского собора начали возводить новый храм¹. При разборе руин строители обнаружили захоронения с нетленными телами. Имена погребенных установили по надписям на каменных плитах и идентифицировали их с князьями Василием и Константином. Ряд чудес при гробах послужил поводом к церковному прославлению князей. Необходимое для канонизации житие поручили написать Пахомию Сербу. Работая над созданием Жития с 1526 по 1533 г., он опирался на устные предания, согласно которым Василий и Константин были братьями и погибли, защищая Ярославль от Батыя. Для характеристики новоявленных святых Пахомий Серб воспользовался литературным образом, созданным в Житии,

1 Успенский собор в Ярославле заложен князем Константином Всеволодовичем в 1215 г. [ПСРЛ. Т.1. Стб. 438]. В 1480-х гг. собор уничтожил пожар [Яганов, Рузаева, 2007. С. 232]. Сведения о строительстве собора 1501 г. содержатся в Житии князей Василия и Константина [Баталов, 2004. С. 178].



ил.1 Богоматерь Ярославская.
Икона, первая половина XVI в. (?)
ЯХМ

fig.1 The Mother of God
of Yaroslavl. Icon, first half
of the 16th century (?)
Yaroslavl Art Museum

посвященном другому ярославскому князю, Феодору, а к рассказу об обретении мощей присовокупил описание пятнадцати чудес, совершившихся при княжеских гробах [Прохоров, 1989. С. 177–178]. В летописях есть упоминание о князе Василии: под 1249 г. сообщается о его смерти во Владимире и последующем погребении в Ярославле [ПСРЛ. Т.1. Стб. 469]. О князе Константине в летописях нет сведений, как нет никаких сообщений, касающихся семейной иконы ярославских князей. Лишь в пятнадцатом чуде Жития, написанного Пахомием Сербом, говорится о некоем князе Григории, который исцелился у гроба Василия и Константина и приложился к чудотворной иконе Богоматери и иконе святителя Николая (РГБ. Собр. Ундольского, № 294. Л. 23)². Можно предположить, что эти иконы, находившиеся уже в новом соборе, появились здесь после завершения строительства храма, тогда как княжеская икона XIII в., если она и существовала, погибла в пожаре. Так как местное почитание князей начинается после 1501 г., народное сознание могло связать одну из богородичных икон в новом храме, к которой прикладывались исцеленные, с исторической судьбой ярославских князей, что впоследствии повлекло за

2 Упоминание о богородичной иконе есть в Житии ярославского князя Федора. В нем говорится, что князь «о храме велми печашеся... и Пречистую Матерь Божию икону чудне украси» [Яганов, Рузаева, 2007. С. 227; РГБ. ОР. Ф. 178. № 1817. Л. 38 об.]. Возможно, корни предания об иконе XIII в. восходят именно к этому источнику.

собой установление празднования иконе в день памяти святых Василия и Константина. Напомним, что первый собиратель сведений о князьях — Пахомий Серб — ничего не говорит об иконе ярославских князей. Скорее всего, сведения о ней несут легендарный характер.

На сегодняшний день известно, что из ярославского Успенского собора, построенного во второй половине XVII в., происходит икона, хранящаяся в Ярославском художественном музее. Она датируется первой половиной XVI в. [Ярославский художественный музей, 2002. Кат. 23. С. 84–85], но по стилистическим признакам явно создана несколько позднее, ближе к середине столетия [ил. 1]. К этим признакам можно отнести плотное письмо личного на основе темно-оливкового санкиря, темный, плотный цвет мафория Богоматери, несколько суховатый, местами геометризованный рисунок, а также необычный для данного типа золотистый цвет хитона Младенца. Возможно, икона появилась в соборе Ярославля не в 1500-е гг., а несколько позднее, хотя нельзя исключать того, что ее уже мог видеть Пахомий Серб, трудившийся над Житием князей Василия и Константина с 1526 по 1533 г.

Трудно понять, когда именно богородичную икону Успенского собора стали связывать с реликвией рода ярославских князей. В краеведческой литературе XIX в. версия о ее древности и принадлежности князьям закрепляется. Так, С. Шевырев пишет: «В соборе три древние греческие иконы на столпах: Спасителя, Богоматери Ярославской и Николая Чудотворца. Есть предание, что они перенесены из дому тех князей, которых мощи здесь почивают» [Шевырев, 1850. С. 87]. А. Лебедев, автор книги «Успенский кафедральный собор в Ярославле», сообщает, что на северном столпе находится список с чудотворной иконы «Богоматери Ярославской». Он ничего не говорит о ее связи с семейной реликвией, но упоминает иконную раму, на которой были изображены князья Василий и Константин [Лебедев, 1896. С. 23]. Характерно, что А. Лебедев называет икону «снимком» с чудотворной иконы Богоматери Ярославской. Сопоставление таких фактов, как легендарность Жития Василия и Константина, отсутствие упоминания об иконе у Пахомия Серба и предположительная датировка иконы из Успенского собора, позволяет утверждать, что традиция связывать иконографический тип «Богоматери Ярославской» с ярославскими князьями не имеет под собой твердого исторического основания. Тем не менее вполне возможно, что именно находящаяся в Ярославле икона дала название иконографическому типу.

Рассуждая о происхождении иконографии «Богоматери Ярославской», исследователи традиционно ссылаются на Н. П. Кондакова, обратившего внимание на ассоциативное сходство некоторых русских икон типа «Умиление» с произведениями итальянских мастеров XIV–XV вв. Среди русских икон он упомянул икону «Богоматерь Ярославская» из Троице-Сергиевой лавры, а среди итальянских отметил «Мадонну» Аброджо Лоренцетти из аббатства Евгения близ Сиены. Исследователь подчеркивал, что происхождение самого типа византийское и идет от икон «Умиления» XI–XII вв. В XIII в. эта византийская основа получила распространение в живописи Северной Италии и обрела свои

новые варианты в иконописи XIV–XV вв. [Кондаков, 1910. С. 150–152]. В дальнейшем исследователи уверенно пишут о византийской основе иконографии «Богоматери Ярославской», и даже приводят иконографические аналогии, но вынуждены признать, что точного повторения ярославского типа среди них нет [Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 28. С. 265–269]. С подачи Н. П. Кондакова статус древнейшего образца ярославского типа устанавливается за иконой из Троице-Сергиевой лавры конца XV в. [Воронцова, Черкашина, Шитова, 2014. С. 201, 205], но признается и присутствие данного типа в традиции новгородского иконописания XV в. [Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 28. С. 265].

Действительно самая ранняя икона типа «Богоматери Ярославской» принадлежит новгородской традиции (НГОМЗ) [Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 28. С. 265–269] [ил. 2]. Она происходит из Николо-Дворищенского собора и была написана после пожара 1462 г. Интересно сравнить ее с иконой «Богоматери Ярославской» из собрания Воробьевых, также отнесенной к новгородской традиции и датированной третьей четвертью XV в. [Служение красоте, 2015. Кат. 8. С. 114–117] [ил. 3]. В карнации этого образа прочитывается выраженность скульптурных форм с подчеркиванием надбровных дуг в ликах Богоматери и Младенца, складок на их шеях и руках, а также особая «цветность» живописи с яркой подрумянкой ликов. В карнации иконы из Николо-Дворищенского собора нет такой цветности и скульптурности. Образ воспринимается как более сдержанный и лиричный, что можно отнести на счет проникающего в новгородское искусство московского влияния. Впрочем, очевидно, что обе иконы близки по времени создания и являются наиболее ранними образцами типа «Богоматери Ярославской». Яркой особенностью иконы из Николо-Дворищенского собора является распахнутый мафорий Богоматери. Его края ложатся каскадными складками, обнажающими розовый подклад и ворот синего платья Марии с золотой оторочкой. Такой богатой трактовки одежды Богоматери мы более не встречаем ни на одной иконе «Богоматери Ярославской» конца XV — начала XVI в. В остальном обе иконы очень близки: идентичны жесты Богоматери и Младенца — правой рукой Мария укрывает спину Младенца, левой поддерживает сидящего на Ее руке Иисуса. Младенец прижимается щекой к щеке Матери, правой рукой касается Ее подбородка, левой — края мафория. Несколько различается характер складок гиматия Младенца — на иконе 1460-х гг. нижний его конец перекинут за рукой Богоматери, во втором — ближе к обнаженным стопам Младенца. Следует отметить, что во всех последующих иконах типа «Ярославской» закрепляется именно второй вариант расположения складок. Важно обратить внимание и на еще одну значимую иконографическую деталь. На иконе из НГОМЗ стопы Младенца расположены параллельно друг другу, тогда как на иконе из собрания Воробьевых правая стопа вывернута пяточкой на зрителя.

Вернемся к иконе из Николо-Дворищенского собора и необычному мафорию Богоматери. Э. С. Смирнова обратила внимание на то, что до XV в. иконы с таким рисунком отворотов не известны ни в византийском, ни в русском искусстве. В начале XVI в. они стали устойчивым признаком иконографии



2



3



4

ил.2 Богоматерь Ярославская. Икона
Новгород, 1460-е. НГОМЗ

fig.2 The Mother of God of Yaroslavl
Icon. Novgorod, 1460s. Novgorod
State Museum-Reserve

ил.3 Богоматерь Ярославская. Икона
Новгород, третья четверть XV в. Собрание
Воробьевых

fig.3 The Mother of God of Yaroslavl
Novgorod, third quarter of the 15th century
Collection of Vorobyovs

ил.4 Амброджо Лоренцетти. Мадонна
с Младенцем. Икона, ок. 1320–1330.
Пинакотекка Брера, Милан

fig.4 Ambrogio Lorenzetti. Madonna
and Child. Icon, ca. 1320–1330
Pinacoteca Brera. Milan

«Богоматери Иерусалимской». Древняя «Богоматерь Иерусалимская», по преданию принесенная в Новгород из Корсуни, не имела этих иконографических признаков. Они появились лишь при замене древнего образа в XVI в. [Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 28. С. 83–88]. Среди опубликованных памятников, получивших в литературе наименование «Богоматерь Иерусалимская» (Грузинская) наиболее ранние иконы действительно связаны с Новгородом, но они все датируются началом, первой половиной или серединой XVI в. Что послужило образцом для создания икон «Богоматери Иерусалимской» с необычным рисунком мафория и почему на эти иконы перешло наименование «Иерусалимская», остается пока неразрешенной загадкой. Тем не менее очевидно, что интересующая нас иконографическая деталь появилась на исходе XV столетия. Икона «Богоматерь Ярославская» 1460-х гг., таким образом, является наиболее ранним примером подобного рисунка мафория Богоматери. На этой иконе есть и еще одна, обращающая на себя внимание, деталь одеяния Богоматери — ворот платья, отороченный узким кантом и слегка присобранный по центру. Традиционно, на русских иконах Богоматери Ее мафорий запахнут таким образом, что оставляет открытой только шею Марии. Зато ворот платья с узким кантом мы видим на многих иконах критского письма XV–XVI вв. [Евсеева, Стерлигова, Тарасенко, Хрушкова, 2016. Кат. 42, 43]. Вполне вероятно, что русские иконописцы могли заимствовать эту деталь у критских мастеров, которые в свою очередь ориентировались на образы западной, прежде всего итальянской, живописи. Ниспадающие складки мафория Марии, открывающие подклад, также хорошо заметны на критских иконах. Известны они и по произведениям итальянского треченто. Замечательна в этом смысле «Мадонна с Младенцем» ок. 1320–1330 гг. кисти Амброджо Лоренцетти из Пинакотекки Брера, где итальянский мастер показывает красивый розовый подклад в струящихся складках мафория [ил. 4]. Нельзя исключать, что мотив каскадных складок с подкладом мог быть почерпнут русскими мастерами через образы итальянского треченто³. Замечательно, что создатель иконы Богоматери из Николо-Дворищенского собора не просто воспроизводит мотив, но акцентирует его, превращает в яркую деталь⁴. На других иконах «Богоматери Ярославской» конца XV — первой половины XVI в. мотив каскадных складок мафория, показывающих подклад, более не встречается. Кроме двух памятников, о которых шла речь выше, еще одна икона новгородской иконописной традиции конца XV в. находится в собрании ГРМ [ил. 5]. Она отнесена к Новгороду на основании таких стилистических признаков, как «обобщенность акцентированного рисунка», «характер моделировки форм», экспрессивность живописи, гравированный орнамент нимба и полей [«Пречистому образу Твоему поклоняемся...», 1995. Кат. 98. С. 171]. Из

³ О связях с Италией см.: *Самойлова Т.Е.* Западные влияния в древнерусской живописи первой трети XVI века. Доклад на конференции «Рождение царства. Искусство эпохи Василия III» в РАХ 18 ноября 2021 г.

⁴ Этот мотив кроме «Богоматери Иерусалимской» и «Богоматери Ярославской» из Николо-Дворищенского собора мы видим и на иконе «Богоматери Шуйской» начала XVI в. (ММК). См.: [Самойлова, 2023. С. 128–145].



5



6



7

ил.5 Богоматерь Ярославская. Икона
Новгород, конец XV в. ГРМ
fig.5 The Mother of God of Yaroslavl
Icon. Novgorod, late 15th century. State
Russian Museum

ил.6 Богоматерь Ярославская. Икона
Новгород, конец XV в. ГТГ
fig.6 The Mother of God of Yaroslavl
Icon. Novgorod, late 15th century
State Tretyakov Gallery

ил.7 Богоматерь Ярославская. Икона
Новгород, начало XVI в. ГТГ
fig.7 The Mother of God of Yaroslavl
Icon. Novgorod, early 16th century
State Tretyakov Gallery

иконографических особенностей средника иконы из Русского музея отметим, что здесь у Богоматери мафорий запахнут традиционно и не имеет каскадных складок, но и в этом случае мастер не удержался от того, чтобы показать красивый голубой подклад мафория, который виден ниже чепца Богоматери и на складке, закрывающей спину Младенца. Как мы видим, подобные мотивы пользовались особым вниманием у новгородских иконописцев. Стопы Младенца на иконе поставлены параллельно, так же как на николю-дворищенской иконе. Внимание к положению стоп Младенца, которые могут быть поставлены по-разному, также может указывать на итальянские влияния. В итальянской живописи XIV в. мы видим множество разнообразных примеров разработки этого мотива [Самойлова, 2023. С.139]. Примечательной иконографической деталью икон «Богоматери Ярославской» конца XV — начала XVI в. является и особая белая рубашечка Младенца с мелким орнаментом [Там же. С.128–145].

Итак, все три иконы «Богоматери Ярославской» второй половины — конца XV в. (из Николо-Дворищенского собора, из собрания Воробьевых и из ГРМ) атрибутируются как новгородские произведения, и это обстоятельство не позволяет считать состоятельным утверждение, что данный тип не характерен для Новгорода [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. С.288]. Очевидно, что в Новгороде извод был хорошо известен. Более того, он отчетливо несет в себе элементы западного влияния.

Распространенность в Новгороде иконографического типа «Богоматери Ярославской» подтверждают и другие памятники. Две новгородские иконы находятся в собрании ГТГ. Одна из них происходит из старообрядческой церкви на Апухтинке. В каталоге ГТГ 1963 г. она датирована началом XV в. [Антонова, Мнёва, 1963. Т.1. Кат.50. С.112]. Визуальное исследование иконы под биноклем, проведенное реставратором Д.С. Першиной, показало ее хорошую сохранность [ил.6]. Сохранились авторские движки, пробела, орнамент рубашечки Христа, написанный с применением киновари и азурита, складки мафория, моделированные углем. Авторские линии рисунка ликов лишь слегка подправлены в некоторых местах. С точки зрения иконографии икона идеально совпадает с иконой третьей четверти XV в. из собрания Воробьевых. Точно повторена композиция, основные линии рисунка, распределение цветовых масс, расположение драпировок гиматия Младенца, и Его вывернутая на зрителя левая стопа. Стилистически икона также близка образу Богоматери из коллекции Воробьевых. В ней та же скульптурность форм, та же активная подрумянка в карнации, та же техника декорирования нимба гравировкой по левкасу, что позволяет датировать ее если не концом XV в., то самым началом XVI в.: отточенность иконографии говорит о том, что икона, скорее всего, является точным списком чуть более раннего произведения. Вторая икона из ГТГ замечательна тем, что это единственный памятник новгородской группы, имеющий келейный размер: икона представляет собой врезок размером 27 × 21 см [ил.7]. В каталоге ГТГ 1963 г. она атрибутирована как московский памятник середины XVI в. [Антонова, Мнёва, 1963 Т.2. Кат.441. С.78–79]. Это произведение также было исследовано Д.С. Першиной. Реставратор подтвердила подлинность древней

живописи, за исключением желтых линий на рубашечке Младенца, ассиста, золотой обводки, а также наличие небольших, деликатных правок. Стилистика произведения — колорит, светлая карнация с пластическим подчеркиванием надбровных дуг, с короткими движками и подрумянкой — полностью соответствует стилистике новгородских произведений конца XV в., описанных выше, что не позволяет отнести живопись иконы к середине XVI в. Наиболее приемлемая датировка этого памятника — начало XVI в. с учетом того, что икона камерных размеров, а значит, повторяет более значимый монументальный образ. Стопы Младенца в данном варианте поставлены параллельно друг другу, как на самой ранней новгородской иконе из НГОМЗ⁵.

Итак, в нашем списке новгородских икон «Богоматерь Ярославская» пять произведений: икона из НГОМЗ 1460-х гг., икона из собрания Воробьевых третьей четверти XV в., икона из ГТГ рубежа XV–XVI вв., икона из ГРМ конца XV в. и еще один образ из ГТГ с предложенной нами датой — начало XVI в. Отметим, что четыре иконы по своим размерам явно храмовые. Самая монументальная — икона из Николо-Дворищенского собора — 174 × 122,5 см. Несколько меньше икона из ГРМ — 106 × 83,5 см. Иконы из собрания Воробьевых и из ГТГ имеют размеры 57,5 × 43,2 см и 61,8 × 46 см и лишь третьяковская икона начала XVI в. имеет камерный размер. Выявленный комплекс новгородских икон позволяет констатировать факт, что иконография «Богоматери Ярославской» была не просто хорошо известна в Новгороде, но и весьма распространена там на рубеже XV–XVI вв. Очевидно, что она не имела определения «Ярославская» и никоим образом не была связана с памятью о ярославских князьях.

Список образов «Богоматери Ярославской» московской традиции более обширен. Наиболее ранней, конца XV в. исследователи признают икону из ризницы Троице-Сергиевой лавры, вложенную в монастырь княгиней Аграфеной Суцкой в 1546 г. [Олсуфьев, 1920. С. 113–114; Воронцова, Черкашина, Шитова, 2014. Кат. 131. С. 201, 205]. Как предмет личного благочестия икона имеет камерные размеры 35,5 × 30,5 см [ил. 8]. Следует отметить, что черта камерности характерна почти для всех произведений, связанных с московской традицией. По качеству живописи икона Аграфены Суцкой — подлинный шедевр. Фигуры на иконе отличаются легкостью идеальных пропорций, рисунок тонким изяществом, как в основных линиях, так и в деталях. Письмо личное многослойное. В его основе оливковый санкирь, по которому мастер кладет сплавленные слои прозрачных высветлений, чуть оттеняя губы, щеки, лоб нежным румянцем, завершая процесс точно положенными белильными движками. Описи глаз, их форма,

⁵ К новгородской иконописи относят еще один образ «Богоматери Ярославской» из коллекции Воробьевых конца XV в. [Служение красоте, 2015. Кат. 12. С. 132–134]. Однако в ее живописном стиле присутствует особая лирическая составляющая, которая является приметой произведений московской традиции (особая плавность линий рисунка, сплавленность карнации без подчеркивания пластики форм, отсутствие гравированного нимба). Примечательно, что икона была найдена на чердаке сторожки при церкви Никиты Великомученика деревни Строкино Московской области. Нельзя исключать, что это один из ранних московских памятников иконографии «Богоматери Ярославской».

линия идеально прямого носа Богоматери по-настоящему мелодичны, а сам образ исполнен нежности и светлой печали. Можно не сомневаться, что перед нами, действительно, произведение московской традиции эпохи Дионисия.

В Третьяковской галерее хранится пять икон иконографии «Богоматери Ярославской», которые можно уверенно отнести к московской традиции. Самый ранний по дате памятник — трехстворчатый складень, где «Богоматерь Ярославская» изображена в среднике, а на створках представлены многочисленные святые [ил. 9]. Происходит он из церкви Илии Пророка в селе Сандыри близ Коломны и принадлежал некогда семье Шереметевых. Размер средника близок размеру иконы Аграфены Суцкой — 35 × 30 см. Поздняя надпись сохранила для нас имя иконописца Алексея Детенева и дату создания памятника — 1491 г. [Антонова, Мнёва, 1963. Т. 1. С. 329]. Н. Иванчин-Писарев в книге «Прогулка по древнему Коломенскому уезду» приводит рассказ местных жителей о том, что икона была поднесена кавалерами острова Мальта графу Б. Шереметеву [Иванчин-Писарев, 1843. С. 161]. Свидетельство абсолютно легендарное, но, во-первых, оно говорит о том, что в 40-е гг. XIX в. для прихожан храма связь иконы с родом ярославских князей была не очевидна, а, во-вторых, указывает на восприятие иконы как произведения иноземного. В каталоге ГТГ 1963 г. создание этого интересного памятника связали с Троице-Сергиевым монастырем на основании того, что в верхней части композиции иконы над головой Богоматери в полукруглом сегменте Неба представлена Святая Троица. Как на дополнительный аргумент авторы указывают на почитание иконы «Богоматери Ярославской» в Сергиевой обители благодаря вкладчикам, ростовским и ярославским князьям [Антонова, Мнёва, 1963. Т. 1. С. 329]. Однако, заметим, что в момент создания этой иконы в Троице-Сергиевом монастыре еще не было иконы «Богоматери Ярославской». Она была вложена в обитель только в 1546 г. [Олсуфьев, 1920. С. 113–114]. С точки зрения иконографии изображение Богоматери в среднике складня обнаруживает наибольшее сходство с новгородской иконой «Богоматери Ярославской» из ГТГ [Антонова, Мнёва, 1963. Т. 1. Кат. 50. С. 112]. Совпадает рисунок мафория вплоть до расположения золотой бахромы и оторочек, рисунок складок хитона Младенца, жесты, вывернутая стопочка. Сам образ Богоматери пластически наполненный, как и новгородский, лики похожи по чертам, абрисам глаз и носа, но написан он иначе, более сплавлено, на другом коричневатом санкире, с применением более темных охр в высветлениях, но тоже с подрумянкой в верхнем слое. Образ Богоматери из Сандырей близок по дате создания к описанным выше новгородским памятникам, но его камерный размер, а также особая композиция говорят о том, что он не является самостоятельным произведением с точки зрения иконографии, но воспроизводит в многосоставной композиции уже известный к тому времени образ⁶. Скорее всего, мастер иконы из Сандырей ориентировался либо на новгородский, либо на неизвестный нам, условно итало-критский образец.

⁶ В композиции средника фигура Богоматери с Младенцем как бы наложена (а не вписана) на медальон из херувимов.



8



9



10

- ил.8** Богоматерь Ярославская. Икона
Москва, конец XV в. Ризница ТСЛ
fig.8 The Mother of God of Yaroslavl. Icon
Moscow, late 15th century. Sacristy of the
Trinity-Sergius Lavra
- ил.9** Богоматерь Ярославская. Средник
складня. Москва, 1491. ГТГ
fig.9 The Mother of God of Yaroslavl
Folding centerpiece. Moscow, 1491
State Tretyakov Gallery
- ил.10** Богоматерь Ярославская. Икона
Москва, 1510–1520-е. ГТГ
fig.10 The Mother of God of Yaroslavl
Icon. Moscow, 1510–1520s. State Tretyakov
Gallery

К московской традиции могут быть отнесены еще четыре иконы, хранящиеся в Третьяковской галерее. Все они, на наш взгляд, относятся уже к следующему этапу развития данного иконографического типа, а именно к первой трети XVI в. Первая из них, небольшая икона размером 24 × 19 см из собрания А.В. Морозова. В каталоге ГТГ 1963 г. она датирована второй половиной XV в. и названа «Рублёвской легендой» [Антонова, Мнёва, 1963. Т.1. Кат. 239. С. 300]. Д.А. Першина подтвердила авторскую основу произведения, отметив в нем лишь небольшие вкрапления поновлений [ил. 10]. Реставратор разглядела, что фон и нимбы были красивого голубого тона, написанного глауконитом и азурином. Азурином написаны и платье Богоматери, и моделировки складочек белой рубашечки Христа. Д.С. Першина отметила и такой интересный прием письма, как красные описи и лессированные охрой пробела и розовый «подклад» под живопись личного, по которому кладутся охряные моделировки. Письмо иконы невероятной красоты, нежное по тонам, но эмалевидно плотное. Это качество живописи личного вкупе с колористической системой, в которой белильной смесью усложнен цвет мафория Богоматери, а самая значимая роль принадлежит голубому цвету (фон, платье, чепец, рукав, линии складок рубашечки Младенца), позволяет сблизить этот памятник с произведениями постдионисиевского времени и отнести его создание к первым двум десятилетиям XVI в. Ближайшей аналогией может служить икона «Богоматерь Владимирская» из Успенского собора Московского Кремля (ММК) около 1514 г. [Иконы Успенского собора, 2016. Кат. 7. С. 157–167]. С точки зрения иконографии икона интересна тем, что она в какой-то степени повторяет рисунок мафория с каскадными складками на иконе из Николо-Дворищенского собора, но без показа подклада. Так же как и на ранней новгородской иконе, здесь мафорий распахнут, и мы видим голубое платье Марии с золотой оторочкой горловины. Можно было бы предположить, что мастер знал этот ранний образец, но положение стоп Христа на этой иконе соответствует большинству других новгородских и московских образцов, то есть одна стопа Младенца вывернута на зрителя.

Вторая икона данного списка также названа в каталоге 1963 г. «Рублёвской легендой» и датирована второй половиной XV в. Она происходит из собрания А.В. Морозова и тоже имеет келейный размер 31 × 26 см. Вот как живопись иконы охарактеризована авторами каталога: «Вохрение плавью, золотистой охрой с подрумянкой по оливковому санкирю. Рисунок изысканный. Цвета одежды: коричневый, красновато-коричневый, зеленый, оливковый, светло-зеленый, охра с золотым, тонко выполненным ассистом. На рубашке Младенца — красные и темно-зеленые мушки...» [Антонова, Мнёва, 1963. Т.1. Кат. 240. С. 300–301]. На боковых полях иконы представлены преподобные Кирилл и Антоний в рост, а по середине верхнего поля в Небесном сегменте изображена Святая Троица [ил. 11]. Согласно исследованиям Д.С. Першиной фон этой иконы был написан смесью глауконита и азурита, то есть изначально был голубым. Смесью, основу которого составляет азурит, написана и Святая Троица. Точки, образующие орнамент белой рубашечки Христа азуритовые, также как и надписи, которые изначально были синими. Живопись иконы в ос-



11



13



12

ил.11 Богоматерь Ярославская. Икона. Москва, первая треть XVI в. ГТГ

fig.11 The Mother of God of Yaroslavl Icon. Moscow, first third of the 16th century State Tretyakov Gallery

ил.12 Богоматерь Ярославская. Икона. Москва, первая треть XVI в. ГТГ (Семейная реликвия Померанцевых)

fig.12 The Mother of God of Yaroslavl Icon. Moscow, first third of the 16th century State Tretyakov Gallery (Pomerantsev family heirloom)

ил.13 Богоматерь Ярославская. Икона. Москва, первая треть XVI в. ГТГ (Собрание И.С. Остроухова)

fig.13 The Mother of God of Yaroslavl Icon. Moscow, first third of the 16th century State Tretyakov Gallery (Collection of I.S. Ostroukhov)

нове авторская с небольшими, но деликатными, точно следующими рисунку, правками. И стиль живописи, и колорит этой иконы близки иконе «Богоматерь Тихвинская» из Успенского собора Кремля первой трети XVI в. [Иконы Успенского собора, 2016. Кат.8. С.171–179]. Более того, на верхнем поле кремлевской иконы так же, как и на иконе из ГТГ изображена Святая Троица, а на полях представлены святые, но в медальонах. Таким образом, этот третий памятник московской традиции из коллекции ГТГ может быть датирован первой третью XVI в. Относительно иконографии необходимо отметить одну уникальную деталь, касающуюся изображения стоп Младенца: Его правая нога приподнята, а ступня ее не видна. Такая деталь не встречается более ни в одном памятнике исследуемой иконографии. Интересно и то, что в этом чисто московском по стилистике памятнике складки гиматия Христа располагаются под рукой Богоматери так, как это представлено на никола-дворищенской иконе.

Четвертый памятник интересующей нас иконографии — тоже небольшая икона размером 28,1 × 20,8 см. Она не опубликована и пока не раскрыта. В инвентарной карточке датирована XVI в.⁷[ил.12]. Несмотря на потемневшую олифу, состояние иконы вполне позволяет судить о ее живописном стиле. По тонкости рисунка и плавкости письма она близка иконе «Богоматерь Ярославская» из ГТГ [Антонова, Мнёва, 1963. Т.1. Кат.240. С.300–301], которую мы предложили датировать первой третью XVI в. Именно так мы предлагаем датировать и эту икону, хотя не исключено, что после раскрытия она может получить чуть более раннюю дату. Происхождение образа из Коломны заставляет более пристально сравнить ее с изображением «Богоматери Ярославской» в среднике складня из Сандырей. Не послужила ли эта более ранняя икона иконографическим образцом? Действительно, иконы обнаруживают довольно большое сходство. Оно, во-первых, касается, типа и черт лица Богоматери, а во-вторых, общего силуэта мафория, характера его основных линий и особенно линий расположения золотой бахромы и золотых линий оторочки. Разнится лишь положение стоп Младенца. На иконе из Коломны стопы Младенца поставлены параллельно, как на иконе из Николо-Дворищенского собора.

Последний памятник третьяковского комплекса — икона из собрания И.С. Остроухова. Ее также причислили к «Рублёвской легенде», датировав серединой XV в. [Антонова, Мнёва, 1963. Т.1. Кат.235. С.296]⁸. Икона имеет более крупный размер 53,7 × 42,2 см, то есть, скорее всего, она была создана для храмового пространства. По общему строю композиции и линиям рисунка икона чрезвычайно близка иконе из Коломны, вплоть до такой детали, как параллельно поставленные стопы Младенца [ил.13]. Однако полного совпадения все-таки нет: рука Богоматери и складки гиматия Христа расположены именно так, как на большинстве икон новгородской и московской традиции. Для

⁷ Икона принадлежала С.П. Померанцеву, настоятелю собора в Коломне (1848–1867). Подарена Галерее Н.Н. Померанцевым.

⁸ П.П. Муратов датировал второй половиной XV в., но относил к Новгороду. См.: [Муратов, 1914. С.22].

датировки иконы интересны два момента. Во-первых, возвращение к монументальности. Эту важную черту искусства первых десятилетий XVI в. отмечал А.И. Некрасов [Некрасов, 1937. С. 66]. Во-вторых, плотность почти эмалевидной живописи личного с минимальными точеными белильными оживками и почти полным отсутствием подрумянки. В качестве аналогии можно привести такие памятники, как уже упоминавшаяся икона «Богоматери Тихвинской» (ММК) первой трети XVI в. и икона «Богоматери Одигитрии» 1520-х гг. (ЦМИАР) [Иконы Москвы, 2007. Кат. 72. С. 155–159]. В-третьих, особый способ написания драпировок, который хорошо читается на рубашечке Младенца, где основные линии рисунка усиливаются линиями пробелов, образующих собственный прихотливый рисунок. Этот способ в 40-е гг. XVI в. становится важной приметой работы иконописцев так называемой Макарьевской мастерской. Приведенные аналогии позволяют уверенно датировать эту икону первой третью XVI в.

К группе икон московской традиции из ГТГ следовало бы присовокупить и икону «Богоматери Ярославской» из Успенского собора Ярославля как памятник, имеющий дату — первая половина XVI в.⁹, но она не вписывается в эту группу, отличаясь тем, что на ней совершенно иначе написаны одежды Христа: Младенец облачен в полностью золотистые одежды одного тона. Это весьма существенное отличие подтверждает, что икона из Ярославля не связана с зарождением типа «Богоматерь Ярославская» и принадлежит некой боковой ветви развития типа.

Итак, какие выводы следуют из проведенного нами исследования. Иконографический тип, получивший название «Богоматерь Ярославская», не связан с Ярославлем и с родом князей ярославских. Данный тип появляется в русском искусстве в конце XV в., скорее всего, в Новгороде и очень быстро распространяется в московских землях. Возможно даже, что это были параллельно развивающиеся процессы. В основе типа лежит итало-критский образец, дополненный деталями, наблюдаемыми в искусстве треченто. Вариации в положении стоп Младенца на первом этапе можно объяснить воздействием именно итальянских произведений, где передаче свободы движений рук и ног Младенца уделялось особое внимание. Впоследствии в иконографии закрепился тип с вывернутой на зрителя левой стопой Младенца, но вариации не исключались. Развитие типа идет от монументальных храмовых образов к камерным. В начале XVI в. получают особенное распространение келейные иконы. Широкий спектр келейных образов представляет именно московская иконописная традиция, которая активно развивается в начале — первой трети XVI в. и которая, вероятно, знала несколько образцов, различающихся положением стоп Младенца и положением складки Его гиматия под рукой Марии. Когда данный исследуемый иконографический тип получил именование «Богоматерь Ярославская», остается неясным. После первой трети XVI в. интерес к данному типу снижается.

9 Икона всегда находилась в Успенском соборе Ярославля и определяется по всем сохранившимся описям. Благодарю за предоставленные мне сведения об иконе В.В. Горшкову.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. М.: Искусство, 1963. Т.1–2. 394 с.
- Баталов А.Л. К вопросу о строительстве храмов по образцу Московского Успенского собора в XVII веке (о датировке Успенского собора в Ярославле) // Искусство христианского мира. Вып. VIII. М.: ПСТГУ, 2004. С. 178–195.
- Воронцова Л.М., Черкашина Л.А., Шитова Л.А. Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Т.1. Сергиев Посад: Изд-во Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2014. 328 с.
- Евсеева Л., Стерлигова И., Тарасенко Л., Хрушкова Л. Художественные сокровища Патриаршего музея церковного искусства при храме Христа Спасителя. М.: Центр искусств, 2016. 267 с.
- Иванчин-Писарев Н.Д. Прогулка по древнему Коломенскому уезду. М.: Ав Семен, 1843. 166 с.
- Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М.: Северный Паломник, 2021. 552 с.
- Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМИАР. Вып. II. М.: Индрик, 2007. 512 с.
- Иконы Успенского собора Московского Кремля. Каталог. М.: ФГБУ ГИКМЗ «Московский Кремль», 2016. 327 с.
- Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария. СПб.: Palace Edition, 2016. 208 с.
- Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб.: Т-во Р.Голике и А. Вильборг, 1910. 216 с.
- Лебедев А.Н. Успенский кафедральный собор в Ярославле. Ярославль: Тип. Губернской земской управы, 1896. 61 с.
- Муратов П.П. Древнерусская иконопись в собрании И.С.Остроухова. М.: К.Ф. Некрасов, 1914. 40 с.
- Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: Изогиз, 1937. 395 с.
- Олсуфьев Ю.А. Описание икон Троице-Сергиевой Лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев: Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. 268 с.
- «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб.: Palace edition, 1995. 349 с.
- Прохоров Г.М. Пахомий // Словарь книжников и книжности Древней Руси / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Вып. 2. (XIV–XVI в.). Л.: Наука, 1989. С. 177–178.
- Самойлова Т.Е. Икона «Богоматерь Шуйская». Истоки иконографии // Искусство Евразии. № 4 (31). 2023. С. 128–145.
- Служение красоте. Древнерусское и народное искусство из собрания Воробьевых: кат. выст. М.: Каламос, 2015. 431 с.
- Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982. 576 с.
- Успенский собор в Ярославле / Сост. Т. и А. Рутман. Ярославль: Изд. Александр Рутман, 2007. 347 с.
- Шевырев С.П. Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Ч. I. М.: Университетская типография, 1850. 154 с.
- Яганов А.В., Рузаева Е.И. Успенский собор в Ярославле. История и археология. Результаты архитектурно-археологического изучения в 2004–2006 годах // Третья межрегиональная конференция. Ярославль, 2007. С. 226–246.
- Ярославский художественный музей. Каталог собрания. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2002. Т.1. 294 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Икона «Богоматерь Ярославская». Истоки и судьба иконографического типа в конце XV — первой трети XVI века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самойлова Татьяна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Российская академия художеств, ул. Пречистенка, 21, Москва, Российская Федерация, 119034. tsamol@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Иконографический тип, получивший название «Богоматерь Ярославская», не связан с Ярославлем и с родом князей ярославских. Данный тип появляется в русском искусстве в конце XV в., скорее всего, в Новгороде, и очень быстро распространяется в московских землях. В основе типа лежит итало-критский образец, дополненный деталями, наблюдаемыми в искусстве треченто. После первой трети XVI в. интерес к данному типу снижается.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Богоматерь Ярославская, иконопись, новгородская традиция, московская традиция, иконографический тип, извод, ярославские князья, западные влияния.

TITLE

The icon “The Mother of God of Yaroslavl”. The origins and fate of the iconographic type in the late 15th — first third of the 16th century

AUTHOR

Samoilova, Tatiana Evgenievna — PhD of Art History, Leading Researcher, Russian Academy of Arts, Prechistenka St., 21, 119034, Moscow, Russian Federation. tsamol@mail.ru

ABSTRACT

The iconographic type called “The Mother of God of Yaroslavl” is not connected with Yaroslavl and the family of the Yaroslavl princes. This type appears in Russian art at the late 15th century, most likely in Novgorod and very quickly spreads in the Moscow lands. The type is based on the Italo-Cretan model, supplemented with details observed in Trecento art. After the first third of the 16th century interest in this type declined.

KEYWORDS

The Mother of God of Yaroslavl, icon painting, Novgorod tradition, Moscow tradition, iconographic type, izvod (version), Yaroslavl princes, western influence.

REFERENCES

- Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI — nachala XVIII vv. (Catalog of ancient Russian painting of the 11th — early 18th centuries)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. T. 1–2. 394 p. (In Russian).
- Batalov A.L. On the question of the construction of temples modeled on the Moscow Dormition Cathedral in the 17th century (on the dating of the Dormition Cathedral in Yaroslavl). *Iskusstvo khristianskogo mira (The Art of the Christian World)*. Issue VIII. Moscow, PSTGU Publ., 2004, pp. 178–195 (in Russian).
- Vorontsova L.M., Cherkashina L.A., Shitova L.A. *Riznitsa Svyato-Troitskoi Sergievoi Lavry (Sacristy of the Holy Trinity St. Sergius Lavra)*. T. 1. Sergiyev Posad: Svyato-Troitskaya Sergieva Lavra Publ., 2014. 676 p. (in Russian).
- Evseeva L., Sterligova I., Tarasenko L., Khrushkova L. *Khudozhestvennye sokrovishcha Patriarshego muzeya tserkovnogo iskusstva pri khrame Khrista Spasitelya (Christian treasures*

of the Patriarchal Museum of Church Art at the Cathedral of Christ the Savior). Moscow, Tsentr Iskusstv Publ., 2016. 267 p. (in Russian).

- Ivanchin-Pisarev N.D. *Progulka po drevnemu Kolomenskomu uezdu (A walk through the ancient Kolomna district)*. Moscow, Av Semen Publ., 1843. 166 p. (in Russian).
- Ikony Velikogo Novgoroda XI — nachala XVI veka (Icons of Veliky Novgorod of the 11th — early 16th century)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2021. 552 p. (in Russian).
- Ikony Moskvy XIV–XVI vv. Katalog sobraniya TSMIAR. (Icons of Moscow of the 14th–16th centuries. The catalog of the collection of The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art)*. Issue II. Moscow, Indrik Publ., 2007. 512 p. (in Russian).
- Ikony Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya. Katalog (Icons of the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. Catalog)*. Moscow, FGBU GIKMZ “Moskovskii Kreml” Publ., 2016. 327 p. (in Russian).
- Iskusstvo Velikogo Novgoroda. Ehpokha svyatitelya Makariya (The art of Veliky Novgorod. The Era of St. Macarius)*. Saint Petersburg, Palace Edition, 2016. 208 p. (in Russian).
- Kondakov N.P. *Ikonoграфиya Bogomateri. Svyazi grecheskoi i russkoi ikonopisi s ital'yanskoyu zhivopis'yu rannego Vozrozhdeniya (Iconography of the Mother of God. The connections of Greek and Russian iconography with Italian painting of the Early Renaissance)*. Saint Petersburg, T-vo R. Golike i A. Vil'borg Publ., 1910. 216 p. (in Russian)
- Lebedev A.N. *Uspenskii kafedral'nyi sobor v Yaroslavle (Dormition Cathedral in Yaroslavl)*. Yaroslavl, Tip. Gubernskoj zemsloj upravly Publ., 1896. 61 p. (In Russian).
- Muratov P.P. *Drevnerusskaya ikonopis' v sobranii I.S. Ostroukhova (Ancient Russian icon painting in the collection of I.S. Ostroukhov)*. Moscow, K.F. Nekrasov Publ., 1914. 40 p. (in Russian).
- Nekrasov A.I. *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo (Ancient Russian fine art)*. Moscow, Izogiz Publ., 1937. 395 p. (in Russian).
- Olsuf'ev Yu.A. *Opis' ikon Troitse-Sergievoi Lavry do XVIII veka i naibolee tipichnykh XVIII i XIX vekov. (Inventory of icons of the Trinity-Sergius Lavra before the 18th century and the most typical of the 18th and 19th centuries)*. Sergiev, Komissiya po okhrane pamyatnikov iskusstva i stariny Troitse-Sergievoi lavry Publ., 1920. 268 p. (in Russian).
- «Prechistomu obrazu Tvoemu poklonyaemysya...». *Obraz Bogomateri v proizvedeniyakh iz sobraniya Russkogo muzeya (“We worship Your Most Pure image...” The image of the Mother of God in works from the collection of the Russian Museum)*. Saint Petersburg, Palace edition, 1995. 349 p. (In Russian).
- Prokhorov G.M. Pakhomii (Pachomius). *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi (Dictionary of scribes and bookishness of Ancient Russia)*. Ed. by D.S. Likhachev. Issue 2. (14th–16th c.). Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 177–178 (in Russian).
- Samoilova T.E. The icon “Our Lady of Shuiskaya”. The Origins of iconography. *Iskusstvo Evrazii (The Art of Eurasia)*, 2023, no. 4 (31), pp. 128–145 (in Russian).
- Sluzhenie krasote. Drevnerusskoe i narodnoe iskusstvo iz sobraniya Vorob'evykh: Katalog vystavki (Service to beauty. Ancient Russian and folk art from the Vorobyov collection: exhibition catalog)*. Moscow, Kalamos Publ., 2015. 431 p. (in Russian).
- Smirnova E.S., Laurina V.K., Gordienko E.A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek (Painting of Veliky Novgorod. 15th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 576 p. (in Russian).
- Uspenskii sobor v Yaroslavle (Dormition Cathedral in Yaroslavl)*. Yaroslavl, Izd. Aleksandr Rutman Publ., 2007. 347 p. (in Russian).
- Shevyrev S.P. *Poezdka v Kirillo-Beozerskii monastyr' (A trip to the Kirillo-Beozersky Monastery)*. Issue I. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1850. 154 p. (in Russian).
- Yaganov A.V., Ruzaeva E.I. *Dormition Cathedral in Yaroslavl. History and archaeology. The results of the architectural and archaeological study in 2004–2006. Tret'ya mezhrayon'naya konferentsiya (The Third interregional Conference)*. Yaroslavl, 2007, pp. 226–246 (in Russian).
- Yaroslavskii khudozhestvennyi muzei. Katalog sobraniya (Yaroslavl Art Museum. Collection Catalog)*. Yaroslavl, Yaroslavskii khudozhestvennyi muzei Publ., 2002. T. 1. 294 p. (in Russian).

Скульптура «Никола Можайский» второй четверти XVI века из собрания Государственного Исторического музея

© 2024

УДК 73.03(470)"15"
ББК 85.13(2)4
Т67

Поступила в редакцию 13.04.2024

В 1965 г. на выставке произведений искусства, реставрированных Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской имени И.Э. Грабаря, экспонировался «Никола Можайский» из собрания Государственного Исторического музея — деревянная скульптура святителя, представленного в рост с воздетыми руками, в которых когда-то он держал меч и град¹. В каталоге выставки Н.Н. Померанцев отметил, что по характеру исполнения она близка «Николе» из Успенского собора Перемышля Калужской области (Калужский музей изобразительных искусств), созданному, по его мнению, в начале XVI в. [V Выставка, 1965. С. 80–81]². К этому же времени оба памятника относит В.Г. Пуцко, считая их произведениями московских мастеров [Пуцко, 2004 (1). С. 279–281. Рис. 5–6; *Он же*, 2004 (2). С. 13–17]. В обоснование датировки авторы ссылались на принятую ранее дату строительства перемышльского собора. Заметим, что архитектурно-археологические исследования Успенского храма, проведенные в 1960-х и 1990-х гг., свидетельствуют о его появлении в середине XVI столетия [Баталов, 2005. С. 102; Мосунов, 2006. С. 51–53] [ил. 1, 2].

Краткие замечания о «Николе» Исторического музея Н.Н. Померанцева и В.Г. Пуцко не были учтены при составлении электронного каталога ГИМ, где до недавнего времени скульптура была отнесена к XVII в. В докладе, прочитанном на конференции «Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XV–XX веков» (ГИМ, 24–26 октября 2023 г.), мы привлекли внимание музейных сотрудников к хранящемуся в их собрании произведению и, имея в виду позднее происхождение сведений о пребывании калужского «Никола» в Успенском соборе Перемышля, датировали обе статуи

1 ГИМ КП 86969 / ДУ 1684. 98 × 54 × 12 см.

2 КМИИ КП ХМ-51. 153 × 88 × 20 см. См.: [Выставка, 1964. С. 13–14, 28; Русская деревянная скульптура, 1994. С. 16, 206, 212, 218, 221. Ил. 150, 151; Русская деревянная скульптура, 2020. С. 19–20, 24. Ил. на с. 10, 27].



ил. 1 Никола Можайский. Скульптура,
вторая четверть XVI в. ГИМ
fig.1 St. Nicolas (“Mozhaisky”)
Sculpture, the second quarter
of the 16th century. State Historical
Museum

второй четвертью XVI столетия на основе иконографического и стилистического анализа. Однако после нашего доклада в каталоге ГИМ в статье об интересующем нас предмете появилась датировка «середина XVI в.», по-прежнему привязанная к данным о сооружении перемышльского храма.

Между тем не исключена вероятность того, что до перенесения в церковный интерьер резная икона Калужского музея была надвратным образом острога Перемышля, который при Василии III и Иване IV стал одним из укрепленных пунктов Заокской засечной черты Московского государства. Известно, что среди икон «небесных стражей», по византийской традиции, помещавшихся над воротами крепостных сооружений древнерусских городов, были скульптурные и рельефные образа. Так, деревянная резная фигура «Никола Можайского» конца XIV — начала XV в. (ГТГ), судя по Писцовой книге 1596–1598 гг., находилась в церкви Воздвижения Креста Никольской башни Можайска [ПКМГ. Т.1, ч.1, 1872. С. 612], причем, поскольку нет данных об изначальном существовании храма в южной проездной башне города, предполагают, что какое-то время скульптура помещалась в нише над воротами в крепость [Вагнер, 1980. С. 193–199; Выголов, 1988. С. 159, 166–167; ср.: Рындина, 2002.



2



3



4

ил.2 Никола Можайский. Скульптура, вторая четверть XVI в. Из Успенского собора в Перемышле. Калужский музей изобразительных искусств

fig.2 St. Nicolas ("Mozhaisky"). Sculpture, the second quarter of the 16th century. From the Assumption Cathedral in Peremyshl Kaluga Museum of Fine Arts

ил.3 Никола Можайский. Скульптура, конец XIV — начало XV в. Из надвратной церкви Никола Можайского кремля. ГТГ

fig.3 St. Nicolas ("Mozhaisky"). Sculpture, the late 14th — early 15th century. From the St. Nicolas Gate Church of the Mozhaysk Kremlin. State Tretyakov Gallery

ил.4 Никола Можайский. Скульптура, до 1540 г. Из Пскова. Псковский музей-заповедник

fig.4 St. Nicolas ("Mozhaisky"). Sculpture, until 1540. From Pskov. Pskov Museum-Reserve

С.120; Она же, 2008. С.29–41] [ил.3]. Как надвратные иконы существовали до 1491 г. каменные скульптуры воинов-мучеников Георгия и Дмитрия, исполненные в 1464 и 1466 гг. для Фроловской (Спасской) башни Московского Кремля [Вагнер, 1980. С.199–211; Выголов, 1988. С.136–169]³. Каменные барельефы с изображением святых украшали Ивановскую и Пятницкую башни Коломенского кремля (1525–1531) [Выголов, 1988. С.155, 166–167]. Из села Путятино Рязанской губернии происходит деревянный резной образ «Архангела Михаила» второй четверти XVI в. (Рязанский областной художественный музей) [Трифонова, 2023 (2). С.10–18]. В древности он, вероятно, стоял над воротами путятинского острога Шацкой засеки Большой Засечной черты [Русская деревянная скульптура, 1994. С.164, 172. Ил.120].

Отсутствие сведений о начальной истории перемышльского «Никола Можайского» и тем более статуи неизвестного происхождения из ГИМ, без сомнения, затрудняет их атрибуцию. А.В. Рындина предполагала, что в Перемышле бытовал самый ранний памятник русской скульптуры XVI в. [Рындина, 2006. С.25], к которому близка по времени рельефная фигура из Пскова, ставшая образцом, по словам автора, для наиболее чтимых резных икон святого не только на русском Северо-Западе, но и в Центральной Руси в XVI–XVIII вв. [Рындина, 2004. С.128; Она же, 2011. С.357–358]. Имелся в виду «Никола Можайский» с надписью на обороте о «починке» в 7204 (1696) г. образа, привезенного во Псков в 7048 (1540) г. повелением архиепископа Макария (Псковский музей-заповедник)⁴. Местная летопись дает дополнительную информацию об этой скульптуре, сообщая под тем же 7048 г., что «ко Успеневу дни привезоша старцы, переходцы с инья земли, образ святого Никола да святую Пятницу на рези в храмцах», смутившие народ своим видом и потому отосланные в Великий Новгород к Макарию, который «сам знаменовался тем святым иконам», после чего отправил их обратно [ПСРЛ. Т.4, 1848. С.303–304] [ил.4].

Рассказ о «переходцах с инья земли» породил гипотезы о происхождении принесенных ими резных икон «в храмцах» из Белоруссии [Некрасов, 1937. С.204, 206] или Галицко-Волынских земель [Рындина, 2006. С.27–29; Она же, 2011. С.357–358, 362]. Отрицая в принципе возможность решения этого вопроса, В.Г. Пуцко ставит псковского «Никола» в один ряд со скульптурами Калужского и Исторического музеев, а для преодоления разрыва между датировкой последних началом XVI в. и временем появления «переходцев» во Пскове делает вывод, что образ, освященный новгородским владыкой, был создан задолго до летописной даты [Пуцко, 2004 (1). С.281–282, 285. Примеч.36; Он же, 2004 (2). С.15].

На наш взгляд, определяющее значение для понимания известия 1540 г. имеет наблюдение О.В. Ключановой о том, что в летописном рассказе о выводе в 1510 г. Василием III трехсот псковских семей «от своего града в иные грады» подразумевались среднерусские земли, а «приведенные» на их место

³ «Дмитрий» не сохранился; фрагменты «Георгия» находятся в ГТГ (торс) и ММК.
⁴ ПМЗ КП 2794. 174 × 86 × 18 см. См.: [Выставка, 1964. С.12, 28–29; Васильева, 1984. С.258–262].



5

ил. 5 Никола Можайский. Скульптура, 1540–1542 (?). Из Великого Новгорода. ГРМ

fig. 5 St. Nicolas (“Mozhaisky”) Sculpture, 1540–1542 (?) From Veliky Novgorod State Russian Museum

ил. 6 Никола Можайский. Скульптура, вторая четверть — середина XVI в. Благовещенский собор Пафнутьева монастыря в Боровске

fig. 6 St. Nicolas (“Mozhaisky”) Sculpture, the second quarter — middle of the 16th century The Annunciation Cathedral in the Borovskiy Pafnutiev Monastery

ил. 7 Никола Можайский. Скульптура, вторая четверть — середина XVI в. Тульский областной краеведческий музей

fig. 7 St. Nicolas (“Mozhaisky”) Sculpture, the second quarter — middle of the 16th century. Tula Regional Museum of Local History



6



7

«свои» люди великого князя были московскими «гостями»⁵. Именно средне-русское происхождение псковского «Николы» объясняет его связь, с одной стороны, с можайским прототипом, с другой — со скульптурами из Перемышля и ГИМ; с «Николой» из Великого Новгорода (ГРМ)⁶, исполненным, надо полагать, по заказу архиепископа Макария вскоре после событий 1540 г. [Клюканова, 2019. С. 128–136]⁷; и резным образом Благовещенского собора в Боровске⁸, опубликованным с датировкой «первая половина–середина XVI в.» [Пуцко, Лошкарёва, 2012. С. 64–67; Пуцко, 2014. С. 273–274]. Очевидно, в эту же группу входит «Никола Можайский» из Воскресенского собора Волоколамского кремля⁹, которого А.И. Некрасов сравнивал с рельефными фигурами новгородского амвона 1533 г. [Некрасов, 1937. С. 278–279, 312. Ил. 200], В.Г. Пуцко считает подобным перемышльскому образу [Пуцко, 2004 (2). С. 15], в то время как А.В. Рындина относит к периоду пребывания святителя Макария на митрополичьем престоле (1542–1563) [Рындина, 2011. С. 357]; а также не привлекавший ранее внимания исследователей памятник Тульского областного краеведческого музея¹⁰ [ил. 5–7].

Несмотря на разницу в размерах и манере резьбы, перечисленные произведения имеют несомненное сходство. Оно проявляется прежде всего в массивности объемной продолговатой головы святителя и соответствующей ей удлиненной формы его лика, восходящих к можайскому оригиналу. Как было давно замечено, резная икона рубежа XIV–XV вв. представляет нехарактерный для византийского и древнерусского искусства тип Николая Мирликийского,

5 Сообщено О.В. Клюкановой в докладах: «Пелена «Никола Великорецкий» 1556 г. К вопросу об иконографии» (Науч.-практ. конф. «Древнерусское шитье: история и традиции». Великий Устюг, 27–29 июня 2023 г.); «Резной образ Николая Чудотворца из Пскова» (VIII науч.-практ. конф. «Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI–XX веков». Москва, ГИМ, 24–26 октября 2023 г.).

6 ГРМ ДРД 491. 183,5 × 114 × 21,5 см. См.: [Плешанова, Лихачева, 1985. С. 20, 200. Кат. 54. Ил. 43, 44; Пуцко, 2004 (1). С. 282. Рис. 8; Святой Николай Мирликийский, 2006. С. 15, 222. Кат. 121].

7 Памятник был передан в Русский музей в 1897 г. в составе коллекции новгородских древностей Императорской Академии художеств. Основная часть этой коллекции была вывезена в 1860 г. из Софийского собора, в кладовой которого с 1722 г. хранились деревянные скульптуры из храмов Новгорода и его окрестностей. Проведенные в ГРМ исследования «Николы» показали, что последняя запись на его росписи появилась в конце XVIII–XIX в. На этом основании О.В. Клюканова предположила, что в то время скульптура находилась не в соборной кладовой, а в каком-то действующем храме или монастыре Новгорода [Клюканова, 2019. С. 128, 131]. Однако известно, что древние памятники, в т.ч. софийский амвон 1533 г., подвергались «поновлению» и в Академии [Клюканова, 2016. С. 166, 168]. Заметим также, что в многочисленных описях и описаниях храмов и монастырей Новгорода XIX в. отсутствуют сведения о резном образе святого Николая.

8 Размер 183 × 108 × 15 см.

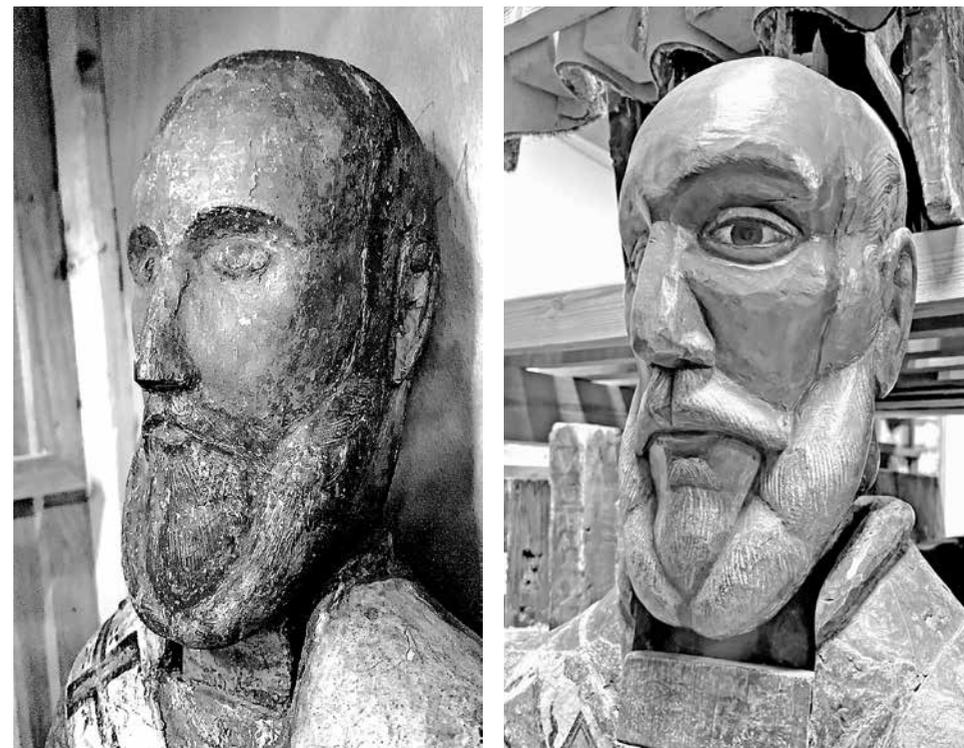
9 После закрытия в 1930 г. Воскресенского собора скульптура была перенесена в действующий Введенский храм села Спирово под Волоколамском.

10 ТОКМ КП 15351/Д 686. 169 × 94 × 11 см.

в чем нередко видели один из основных признаков воздействия на нее позднероманской немецкой скульптуры [Некрасов, 1937. С. 203–204; Лазарев, 1978. С. 282; Выголов, 1988. С. 167; Сидоренко, 1995/2. С. 198]. Свое объяснение этой особенности памятника дал Г.К. Вагнер, предположивший, что статуя была исполнена сербским или болгарским мастером, который отказался от византийского канона и избрал «романизирующий» тип лица Николы в стремлении выявить духовные качества персонажа. Придав святителю иконографические черты апостола Павла, он подчеркнул в нем интеллектуальную активность и духовную императивность, присущие лучшим апостольским образам своего времени. Эти морально-психологические свойства, по мнению автора, выражены в бугристости и морщинистости громадного лба святого, в пристальности взора его суженных глаз, плотно сжатых тонких губах, волевых скулах [Вагнер, 1976. С. 91–92, 94; Он же, 1980. С. 197–199]. О соотношении в византийской культуре образов иерархов Церкви и верховных апостолов и о взаимодействии византийской и латинской традиций в стиле ранних скульптурных икон балканского и среднерусского происхождения писала А.В. Рындина, которая доказывала принадлежность «Николы Можайского» к московскому искусству периода митрополита Киприана [Рындина, 2002. С. 117–133; Она же, 2006. С. 22–27; Она же, 2011. С. 336–356].

Однако при сохранении характерной формы головы и лица прототипа, его «взлызлости», сдавленных висков, удлиненной бороды, свисающих усов, в рельефных фигурах святого XVI в. меняются средства пластической выразительности: сглаживается подчеркнутая «бугристость» лба, он становится чуть ниже, нос и уши крупнее, глазницы глубже, иначе обрисовываются скулы, предельно схематично изображается борода с треугольником средних и валиком внешних прядей; наконец, исчезает «архаическая» (по определению Г.К. Вагнера) полуулыбка. Но главное — вместо детализированной, построенной на нюансах моделировки объема он трактуется или обобщенно, как в большинстве случаев, в том числе в памятнике Исторического музея, или энергичными заметными пластинами-срезами, как в псковской скульптуре, психологическая характеристика которой оказывает особенно активное воздействие на зрителя. Сведенные, с едва заметным надломом брови, лоб с выемкой над переносицей, резкий перепад от высоких скул к впалым щекам, глубокие морщины у крыльев большого носа с выразительно очерченными ноздрями, спокойная линия рта, волевой подбородок, открытый взгляд создают образ могущественного защитника города, его жителей и, шире, Русской земли и православной веры, личности, обладающей ясным умом и огромной духовной силой [ил. 8, 9].

Эта морально-психологическая характеристика в той или иной мере подходит и для других скульптур группы, что свидетельствует о высокой степени обобщения образа святого в пластике того времени. Но при их внешнем сходстве с псковским «Николой», особенно заметном в боровской статуе, черты святителя лишаются остроты: исчезает выемка на лбу; плавными дугами поднимаются брови; «облагораживается» нос; щеки приобретают более округлые



ил.8 Никола Можайский. Фрагмент скульптуры, вторая четверть XVI в. ГИМ

fig.8 St. Nicolas ("Mozhaisky"). Sculpture. Fragment. The second quarter of the 16th century State Historical Museum

ил.9 Никола Можайский. Фрагмент скульптуры, до 1540. Из Пскова Псковский музей-заповедник

fig.9 St. Nicolas ("Mozhaisky"). Sculpture. Fragment. Until 1540. From Pskov Pskov Museum-Reserve

очертания; почти скрадываются скулы и подбородок; взгляд становится менее пристальным; намеченные легкими касаниями резца веки, зрачки, морщины на лбу, пряди волос прописываются краской.

Впрочем, живопись играет немаловажную роль в трактовке и лица, и фигуры статуи из Пскова. Если мастер древнейшего «Николы Можайского» создал законченный образ, доступный для понимания и осмысления, несмотря на утраты первоначальной росписи, то восприятие произведений деревянной пластики его последователей в гораздо большей степени зависит от живописного декора¹¹. Как правило, это объясняется сознательным выбором художественных приемов для воплощения идейного замысла скульптур, что можно видеть уже на примере памятников середины–второй половины XV столетия.

Так, в «Параскеве Пятнице» середины XV в. из Пятницкой церкви Галича (Мерского) (ГРМ) объемная голова святой с куполообразным платом,

¹¹ Древняя роспись скульптур рассматриваемой группы сохранилась фрагментарно.



10



12



11

ил. 10 Параскева Пятница. Скульптура, середина XV в. Из Пятницкой церкви в Галиче. ГРМ

fig. 10 St. Paraskeva Pyatnitsa. Sculpture, the middle of the 15th century. From the Paraskeva Church in Galich State Russian Museum

ил. 11 Архиепископ Евфимий. Скульптура, последняя четверть XV в. Из Вяжицкого монастыря под Великим Новгородом. ГРМ

fig. 11 St. Archbishop Euthymius. Sculpture, the last quarter of the 15th century. From the Novgorodian Vyazhishchi Monastery. State Russian Museum

ил. 12 Никола Можайский. Скульптура, первая половина — середина XVI в. Из Хотеновской церкви Кирилловского уезда. НГОМЗ

fig. 12 St. Nicolas ("Mozhaisky"). Sculpture, the first half — middle of the 16th century. From the Khotenovo Church of the Kirillovsky District Novgorod Museum-Reserve

массивным венцом и скорбным, пластически моделированным ликом сочетается с плоскостностью и статичностью тонкой, с покатыми плечами фигуры, бесплотность которой подчеркнута отсутствием резных складок и деталей облачения, «узорочьем» росписи. Вместе с тем рельефом переданы переплетения выглядывающей из-под мафория власяницы, этого редкого, но в данном случае особо значимого элемента иконографии великомученицы [Трифонова, 2023 (1). С. 30–38] [ил. 10].

Тенденция к плоскостности и декоративности очевидна в надгробном образе «Евфимий Вяжицкий» последней четверти XV в. из Вяжицкого монастыря под Великим Новгородом (ГРМ). Барельефная фигура архиепископа сильно вытянута; его маленькая голова исполнена в горельефе, фоном которого является доска-изголовье; лик плоский, так как моделирован в неглубоком переднем плане головы. Драгоценное святительское облачение — клобук, крестчатая фелонь, подризник — украшено резным по дереву позолоченным и посеребренным орнаментом, при этом поручи и складки подризника намечены тонкими неглубокими врезками, а на кайме подола отсутствуют складки, несмотря на легкий очерк как бы приподнятого правого колена [Трифонова, 2019. С. 11–21] [ил. 11].

В отличие от иконы новгородского архиепископа, в изображениях «Николы» рассматриваемой группы голова имеет полный объем, черты лица представлены в высоком рельефе, фигура, хотя и уплощена, производит впечатление весомости, благодаря правильным пропорциям и рельефности деталей — епитрахили, омофора, палицы, поручей, складок подризника, массивной складки фелони. Примечательно, что похожая складка волнистых очертаний на полотнищах, спускающихся с рук Николы, и на его груди украшает крестчатую фелонь святителя в некоторых живописных и шитых иконах первой половины — середины XVI в.¹² Другая интересная особенность этого варианта «можайской» иконографии, заимствованная из первоисточника или его повторений, но встречающаяся в иконах святых епископов и более раннего времени, — положение омофора, передний конец которого лежит поверх воротной складки.

Мы уже отмечали, что резные фигуры святителя в древности помещались или в надвратных нишах, или, как псковский «Никола», в киотах («теремцах»). Сохранились медальоны с изображениями Христа и Богородицы от фоновой доски скульптуры из ГИМ. Можно предположить, что створки ее киота были украшены сценами жития чудотворца по образцу иконы «на рези» из Можайска, стоявшей после перенесения ее в Крестовоздвиженскую церковь «в киоте

¹² См., например, икону «Никола Можайский» первой половины — середины XVI в. из Троице-Сергиева монастыря (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [Николаева, 1977. С. 122–123. Кат. 198. Ил. 198]; пелены «Никола Можайский» второй четверти XVI в. из Вознесенского монастыря Московского Кремля (Музеи Московского Кремля) [Маясова, 2004. С. 112–114. Кат. 16] и «Никола Великорецкий» 1556 г. из псковского Троицкого собора [Святой Николай Мирликийский, 2006. С. 190–191. Кат. 76].

с деянием» [ПКМГ, 1872. С. 616–617]. Однако «деяния» не были единственным видом киотного декора памятников «можайской» иконографии. Так, например, на утраченных створках киота «Николы» из Хотеновской церкви Кирилловского уезда Новгородской губернии (Новгородский музей-заповедник) были написаны Христос и Богоматерь, воины-мученики Георгий и Дмитрий [Трифонова, 2012. С. 59–60. Кат. 6] [ил. 12].

Хотеновская скульптура, созданная, как и рассмотренные памятники, не позднее середины XVI в., гораздо дальше, чем они, отстоит от «Николы» рубежа XIV–XV вв. Об этом можно судить по иному типу мягко очерченного лика святителя и манере исполнения его облачений, гладкая поверхность которых напоминает о «Параскеве Пятнице» из Галича. Но главное, несмотря на атрибуты епископа-ратника и фигуры Георгия и Дмитрия, святой представлен не столько воином, сколько мудрым старцем, помощником в бедах и житейских делах. В деревянной резьбе XVI столетия «защитная» идея «можайской» иконографии наполнялась различным содержанием. При этом памятники круга перемышльского «Николы» в наибольшей степени приблизились к пластической мощи ее воплощения в первоисточнике, достигнув на пути развития и обобщения образа Николая Мирликийского, по определению Г.К. Вагнера, «одухотворенного монументализма» [Вагнер, 1976 (1). С. 257].

Таким образом, «Никола» Исторического музея принадлежит к группе резных икон святителя второй четверти — середины XVI столетия работы московских мастеров-резчиков, причем экспонаты Калужского музея и ГИМ, на наш взгляд, являются самыми ранними произведениями этой группы. В их образном строе еще угадываются черты идеальной возвышенности и внутренней уравновешенности иконных образов эпохи Дионисия, которые были изжиты в псковской скульптуре (до 1540 г.), наделенной острой психологической характеристикой.

ЛИТЕРАТУРА

- Баталов А.Л. О времени создания собора Рождества Богородицы Лужецкого монастыря в Можайске // Искусство христианского мира: Изд. Православного Свято-Тихоновского богословского ин-та. Вып. 9. М., 2005. С. 99–112.
- Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси // Триста веков искусства: Искусство европейской части СССР. М.: Искусство, 1976 (1). С. 236–267.
- Вагнер Г.К. Эстетический идеал в русской статуарной скульптуре XIV — начала XVI века. (Проблема «московской калокагатии») // Советское искусствознание — 76. Вып. 1. М.: Советский художник, 1976 (2). С. 89–112.
- Вагнер Г.К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV–XV веков. М.: Искусство, 1980. 267 с.
- Васильева О.А. Деревянная скульптура из собрания Псковского музея // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. Л.: Наука, 1984. С. 258–262.
- Выголов В.П. Архитектура Московской Руси середины XV века. М.: Наука, 1988. 226 [4] с.
- Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы: Каталог / Авт. вступ. ст. и кат. Н.Н. Померанцев. М.: Советский художник, 1964. 81 с.

- Клюканова О.В. Амвон новгородского Софийского собора 1533 года. Художественное своеобразие, замысел, интерпретация // Искусство Великого Новгорода. Эпоха святителя Макария. СПб.: Palace Editions, 2016. С. 163–193.
- Клюканова О.В. Резное изображение Николая Чудотворца («Можайского») из собрания Русского музея // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2019. № 1. С. 128–136.
- Лазарев В.Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI–XV вв.) // Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М.: Наука, 1978. С. 227–296.
- Маясова Н.А. Древнерусское лицевое шитье: Каталог / Музеи Московского Кремля. М.: Красная площадь, 2004. 495 с.
- Мосунов Ю.П. Успенский собор в Перемышле // Архитектурное наследие. 2006. № 46. С. 51–53.
- Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: ИЗОГИЗ, 1937. 395 с.
- Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. М.: Искусство, 1977. 203 с.
- Писцовые книги Московского государства (ПКМГ). Т. 1, ч. 1. СПб.: Изд. Императорского Русского географического общества, 1872. 924 с.
- Плешанова И.И., Лихачева Л.Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л.: Искусство, 1985. 223 с.
- Полное собрание русских летописей (ПСРЛ). Т. 4. Новгородская и Псковская летописи. СПб.: Тип. Эдуарда Праца, 1848. 360 с.
- Пуцко В.Г. Изваяние св. Николы Можайского в русской деревянной скульптуре XVI в. // Макариевские чтения. Можайск, 2004 (1). Вып. 11. С. 274–296.
- Пуцко В.Г. Резное изваяние Николы Можайского из Перемышля // Московский журнал. 2004 (2). № 9. С. 13–17.
- Пуцко В.Г. Русская деревянная скульптура XVI–XVII веков: от столичного оригинала до местных реплик // Уваровские чтения — X. Досуг в столице и провинции. Владимир: Вит. принт, 2014. С. 272–281.
- Пуцко В.Г., Лошкарева Н.П. Русская деревянная скульптура в Боровске // Московский журнал. 2012. № 8 (260). С. 62–70.
- Русская деревянная скульптура / Сост. Н.Н. Померанцев и С.И. Масленицын; авт. вступ. ст. и кат. С.И. Масленицын. М.: Изобразительное искусство, 1994. 319 с.
- Русская деревянная скульптура XVI–XVIII веков в собрании Калужского музея изобразительных искусств / Авт. В.Г. Пуцко. Калуга: Калужский музей изобразительных искусств, 2020. 37 с.
- Рындина А.В. Барийские мотивы в интерпретации образа Николы Чудотворца в России // Искусствознание. 2002. Вып. 2/02. С. 117–133.
- Рындина А.В. Юго-западные контакты Руси в XVI веке и деревянные киотные статуи святителя Николая Чудотворца // Искусство христианского мира. М.: Изд. Православного Свято-Тихоновского богословского ин-та, 2004. Вып. 8. С. 127–143.
- Рындина А.В. Деревянная скульптура в русском храме. Сакральный смысл и эволюция стиля // «Животворящее Древо». Русская деревянная скульптура с древнейших времен до XX века: кат. выст. / Под ред. А.В. Рындиной, Г.В. Сидоренко, К. Пировано. Милан: Electa, 2006. С. 14–42.
- Рындина А.В. Генезис древнерусских «икон в храмах». Восток — Запад. К постановке проблемы // Древнерусская скульптура. Вып. V. Запад — Россия — Восток. Диалог культур. М.: Дом Бурганова, 2008. С. 29–41.
- Рындина А.В. Барийский источник происхождения русских резных икон святителя Николая XIV–XVIII веков // Добрый кормчий: Почитание святителя Николая в христианском мире: Сб. ст. М.: Скиния, 2011. С. 336–365.
- Святой Николай Мирликийский в произведениях XII–XIX столетий из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2006. 247 с.
- Сидоренко Г.В. Скульптура, прикладное искусство X–XIV веков // Гос. Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М.: Красная площадь, 1995. С. 18–222.

- Трифонова А.Н. Деревянная пластика Великого Новгорода XIV–XVII веков. М.: Северный паломник, 2012. 159 с.
- Трифонова А.Н. Рака Евфимия Вязицкого // Новгородский архивный вестник. Великий Новгород, 2019. Вып. 15. С. 11–21.
- Трифонова А.Н. Древнейшая русская скульптура святой Параскевы Пятницы // София / Изд. Новгородской епархии. 2023 (1). № 1. С. 30–38.
- Трифонова А.Н. Резные иконы первой половины XVI века с образом архангела Михаила // София / Изд. Новгородской епархии. 2023. № 2. С. 10–18.
- V Выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской имени И.Э. Грабаря: Каталог. М.: Советский художник, 1965. 159, [8] с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Скульптура «Никола Можайский» второй четверти XVI века из собрания Государственного Исторического музея

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Трифонова Анна Николаевна — независимый исследователь, Великий Новгород, anna.trifonova@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается деревянная скульптура «Никола Можайский» из Государственного Исторического музея. На основе иконографического и стилистического анализа доказывается ее принадлежность к группе резных икон святителя работы московских мастеров, центральными памятниками которой являются скульптуры из Успенского собора Перемышля (вторая четверть XVI в.) и Пскова (до 1540 г.).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Государственный Исторический музей, древнерусская пластика, деревянная скульптура, «Никола Можайский», XVI век.

TITLE

Sculpture “St. Nicolas (“Mozhaisky”)” of the second quarter of the 16th century from the Collection of the State Historical Museum

AUTHOR

Trifonova, Anna Nikolaevna — independent researcher, Veliky Novgorod, anna.trifonova@mail.ru

АБСТРАКТ

The article is devoted to the study of the sculpture “St. Nicolas (“Mozhaisky”)” from the State Historical Museum. Based on iconographic and stylistic analysis it is proved that the sculpture considered in the article is included in the group of carved icons of the saint of 16th century. The central objects of the group are sculptures from the Assumption Cathedral in Peremyshl (the second quarter of the 16th century) and Pskov (until 1540).

KEYWORDS

State Historical Museum, Old Russian carving, wood sculpture, St. Nicolas (“Mozhaisky”), 16th century.

REFERENCES

- Batalov A.L. About the time of the creation of the Cathedral of the Nativity of the Theotokos of the Luzhetsky Monastery in Mozhaisk. *Iskusstvo Christianskogo Mira (The Art of the Christian Word)*, vol. 9. Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Svyato-Tirhonovskogo bogoslovskogo instituta Publ., 2005, pp. 99–112 (in Russian).
- Klulanova O.V. The pulpit of the Novgorod St. Sophia Cathedral in 1533. Artistic originality, design, interpretation. *Iskusstvo Velikogo Novgoroda. Epokha svyatitelya Makariya (The Art of Veliky Novgorod. The Era of St. Macarius)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2016, pp. 163–193 (in Russian).
- Klukanova O.V. Carved image of St. Nicholas the Wonderworker (“Mozhaisky”) from the collection of the Russian Museum. *Vestnik Sectora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval Art Department)*, 2019, no. 1, pp. 128–136 (in Russian).
- Mayasova N.A. *Drevnerusskoe licevoe shitie: catalog / Muzei Mosrovskogo Kremlya (Old Russian Pictorial Embroidery: catalog / Museums of the Moscow Kremlin)*. Moscow, Red Square Publ., 2004. 495 p. (In Russian).
- Mosunov Yu.P. Assumption Cathedral in Peremyshl. *Architecturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*, 2006, no. 46, pp. 51–53 (in Russian).
- Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaya zhivopis' Zagorskogo museia (Old Russian painting of the Zagorsk Museum)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 203 p. (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).
- Polnoe sobranie russkikh letopisei (The Complete Collection of Russian Chronicles)*. V. 4: *Novgorodskie i Pskovskie letopisi (Novgorod and Pskov Chronicles)*. Saint Petersburg, Tip. E. Praca Publ., 1848. 360 p. (In Russian).
- Pomerantsev N.N., Maslennitsyn S.I. *Russkaia dereviannaia skul'ptura (Russian wooden sculpture)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 319 p. (in Russian).
- Pomeranzhev N.N. *Vystavka russkoi derevanoj skul'ptury i dekorativnoi rezby (Exhibition of Russian Wooden Sculpture and Decorative Carvings)*. Moscow, Sovetskiy chudozhnic Publ., 1964. 81 p. (in Russian).
- Putsko V.G. The statue of St. Nicolas Mozhaisky in the Russian wooden sculpture of the 16th century. *Makarievskie chteniya (Macarius Readings)*. Mozhaysk, 2004 (1), issue 11, pp. 274–296 (in Russian).
- Putsko V.G. Carved statue of Nikola Mozhaisky from Peremyshl. *Moskovskij zhurnal (Moscow Journal)*, 2004 (2), No. 9, pp. 13–17 (in Russian).
- Putsko V.G. Russian wooden sculpture of the 16th-17th centuries: from the capital's original to local replicas. *Uvarovskie chteniya — X. Dosug v stolice i provincii (The 10th conference in memory of the A.S. Uvarov and P.S. Uvarova. Leisure in the capital and province)*. Vladimir, Vit. Print Publ., 2014, pp. 272–281 (in Russian).
- Putsko V.G., Loshkareva N.P. Russian wooden sculpture in Borovsk. *Moskovskij zhurnal (Moscow Journal)*, 2012, no. 8, pp. 62–70 (in Russian).
- Putsko V.G. *Russkaia dereviannaia skulptura XVI–XVII vekov v sobranii Kaluzhskogo museia izobrazitelnykh iskusstv (Russian wooden sculpture of the 16th–18th centuries in the collection of the Kaluga Museum of Fine Arts)*. Kaluga, Kaluga Museum of Fine Arts Publ., 2020. 37 p. (In Russian).
- Pyszhovue knigi Moskovskogo gosudarstva (PKMG) (Scribal books of the Moscow State)*. Vol. 1, part 1. Saint Petersburg, Imp. Russkoye Geograficheskoye obshchestvo Publ., 1872. 924 p. (In Russian).
- Ryndina A.V. The Bari Motifs in the Interpretation of the Image of St. Nicholas the Wonderworker in Russia. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2002, issue 2, pp. 117–133 (in Russian).

- Ryndina A.V. The Bari source of origin of Russian carved icons of St. Nicholas of the 14th–18th centuries. *Dobryi kormchii: Pochitanie sviatitelia Hicolaya v christianskom mire (The Good Helmsman: The Veneration of St. Nicholas in the Christian World)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2011, pp. 336–365 (in Russian).
- Ryndina A.V. Wooden sculpture in the Russian temple. Sacred meaning and the evolution of style. “*Zhyvotvoriashie drevo*”. *Russkaia dereviannaia skul'ptura s drevneishyh vremen do XX veka* (“*The Life-giving Tree*”). *Russian wooden sculpture from ancient times to the 20th century*: Exh. cat. Ed. by A.V. Ryndina, G.V. Sidorenko, Carlo Pirovano. Milan, Electa, 2006, pp. 14–42 (in Russian).
- Ryndina A.V. Genesis of Old Russian “Icons in Khramci”. Stating the Problem. *Drevnerusskaya skul'ptura. Vyp. V. Zapad – Rossiya – Vostok (Old Russian sculpture. Vol. V. West – Russia – East)*. Moscow, Burganov's House Publ., 2008, pp. 29–41 (in Russian).
- Ryndina A.V. Southwestern contacts of Russia in the 16th century and Wooden Kyoto Statues of St. Nicholas the Wonderworker. *Iskusstvo Christianskogo Mira (The Art of the Christian Word)*, vol. 8. Moscow, Izdatel'stvo Pravoslavnogo Svyato-Tirhonovskogo bogoslovskogo instituta Publ., 2004, pp. 127–143 (in Russian).
- Sidorenko G.V. Sculpture, applied art of the 10th–14th centuries. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya. Katalog kolekcij. T. 1: Drevnerusskoe iskusstvo X – nachala XV veka (The State Tretyakov Gallery. Catalog of the collection. Vol. 1: Ancient Russian art of the 10th – early 15th century)*. Moscow, Red Square Publ., 1995, pp. 18–222 (in Russian).
- Svyatitel' Nikolay Mirlikiiskiy v proizvedeniyah XII–XIX stoletiy iz sobraniya Russkogo museia (St. Nicholas of Myra in the works of the 12th–19th centuries from the collection of the Russian Museum). Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2006. 247 p. (in Russian).
- Trifonova A.N. *Derevyannaya plastika Velikogo Novgoroda XIV–XVII vekov (Wooden Sculpture of Veliky Novgorod in the 14th–17th centuries)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2012. 159 p. (in Russian).
- Trifonova A.N. The Shrine of Euthymius Vyazhischsky. *Novgorodskij arhivnyj vestnik (Novgorod Archival Bulletin)*, 2019, Issue 15, pp. 11–21 (in Russian).
- Trifonova A.N. The oldest Russian sculpture of St. Paraskeva Pyatnitsa. *Sofia*, 2023 (1), no. 1, pp. 30–38 (in Russian).
- Trifonova A.N. Carved icons of the first half of the 16th century with the image of the Archangel Michael. *Sofia*, 2023 (2), no. 2, pp. 10–18 (in Russian).
- Vagner G.K. Sculpture of Ancient Russia. *Trista vekov iskusstva: Iskusstvo Evropeiskoy chasti USSR (Three Hundred centuries of art: Art of the European part of the USSR)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976 (1), pp. 236–267 (in Russian).
- Vagner G.K. Aesthetic ideal in Russian statuary sculpture of the 14th – early 16th century. (The problem of “Moscow kalokagathia”). *Sovetskoe isskustvoznaniye-76 (Soviet Art studies-76)*, vol. 1. Moscow, Sovetskiy chudozhnic Publ., 1976 (2), pp. 89–112 (in Russian).
- Vagner G.K. *Ot simvolizma 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. 267 p. (in Russian).
- Vasil'eva O.A. Wooden Sculpture from the Collection of Pskov Museum. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya (Cultural Monuments. New Discoveries)*. 1982. Leningrad, Nauka Publ., 1984, pp. 258–262 (in Russian).
- Vygodov V.P. *Arhitektura Moskovskoi Rusi serediny XV veka (Architecture of Moscow Russia in the middle of the 15th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1988. 226 p. (In Russian).
- 5 *Vystavka proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva, restavrirovannykh Gosudarstvennoy Tsentral'noy Hudozhestvenno-restavratsionnoy masterskoy imeni I.E. Grabaria: Katalog (5th Exhibition of works of fine art restored by the State Central Art Restoration Workshop named after I.E. Grabar: Catalog)*. Moscow, Sovetskiy chudozhnic Publ., 1965. 159, [8] p. (in Russian).

Композиция «Видение Григория Богослова» в системе росписи Архангельского собора

© 2024

УДК 27-526.62(470-25)“16”

ББК 85.14(2)

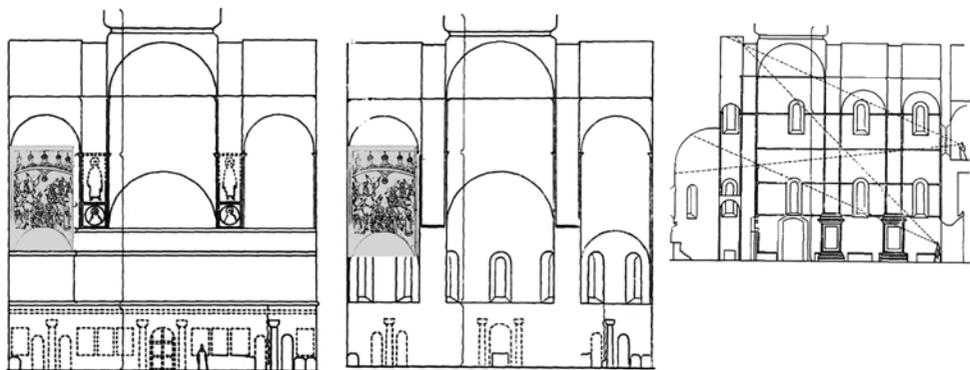
Б90

Поступила в редакцию 17.04.2024

Росписи соборов Московского Кремля являются ключевыми памятниками для истории древнерусского искусства, поскольку всегда имели программное значение, становясь образцом для подражания для городских и монастырских храмов. Хотя их исследование до последнего времени было несколько затруднено, можно утверждать, что некоторые сюжеты и иконографические типы появлялись именно в них. Над жертвенником Архангельского собора и частично на прилегающей стене и лопатке находится редкий сюжет «Видение Григория Богослова». Поскольку изначально иконостас Архангельского собора был значительно ниже [Сизов, 2002. С. 53–55; Власова, 2002. С. 230] ¹[ил. 1], примерно до половины ныне существующего, то можно утверждать, что в XVI в. сюжет был доступен для обозрения из наоса сразу от входа, пока восточная стена над алтарными арками не оказалась полностью скрыта иконостасом, созданным по заказу царя Фёдора Алексеевича в 1679–1682 гг. Задача этой статьи — показать, что именно на роспись Архангельского собора ориентирован декор двух храмов конца XVI в.

Историография изучения росписей начинается еще в XIX столетии, в том числе силами соборных протоиереев: изучение вверенных им храмов входило в их обязанности [Лебедев, 1880; Извеков, 1916]. В XX в. после первой научной реставрации 1950-х гг. наступил новый этап в изучении Архангельского собора. В сборнике «Древнерусское искусство. XVII век» [Дмитриев, 1964] были опубликованы важнейшие материалы по системе росписи собора, подготовленные Ю.Н. Дмитриевым на основе результатов этих

¹ Алевиз мог заложить будущий иконостас в архитектурное решение, и он не был высоким. Грозненский иконостас мог повторять первый по высоте и структуре: местный ряд, деисус, праздники, пядницы (?).



ил.1 Схема-реконструкция иконостаса Архангельского собора Московского Кремля Е.С. Сизова с наложением прориси композиции «Видение Григория Богослова» над жертвенником

fig.1 Scheme-reconstruction of the iconostasis of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin by E.S. Sizov with the overlay of the outline drawing of the composition "Vision of Gregory the Theologian" above the altar

реставрационных работ. Е.С. Сизову удалось выявить на основании косвенных свидетельств источников, состава погребений и сюжетов росписи, что впервые Архангельский собор был расписан при Иване IV, также он предложил дату — 1564–1565 [Сизов, 1964. С.160–174]. В ряде статей и монографии Т.Е. Самойловой [Самойлова, 2004] была впервые проанализирована программа росписи Архангельского собора в контексте богословских и политических идей своего времени, были выявлены типологические предшественники росписи среди византийских и южнославянских храмов-усыпальниц.

Композиция «Видение Григория Богослова» занимает всю северную часть восточной стены над алтарем Архангельского собора. Она написана на бледно-золотистом фоне, как бы в интерьере пятиглавого храма, представленного в разрезе. Каждый купол покоится на трех кокошниках, в которые вписаны раковины, подобные тем, что в реальности украшают фасады собора. Интерьер условно разделен на два нефа, видны очертания двух сводов. На месте предполагаемой консоли или опоры для этих сводов изображен голубь Святого Духа [ил.2–4].

В верхней части, под левым и правым нефом соответственно, дважды изображен Христос Эммануил: слева, нисходящий, в синей облачной славе и справа, возносящийся — в розовой. В нижней части композиции в центре изображен Святой Престол, покрытый красной пеленой. Над ним склонились два ангела в белых дьяконских облачениях. На престоле в чаше возлежит жертвенный Агнец в виде обнаженного отрока в крестчатом нимбе. Именуемая надпись — монограмма ИС ХС. Жестами Он обращается к ангелам. Левая рука — в жесте обращения, правой Он благословляет.

Справа от престола святитель в епископских облачениях с потиром в руках и ангел в белом дьяконском стихаре с красным орарем. Внешне он похож на Василия Великого, но его борода и волосы русые, а не черные. Имену-

ющая надпись отсутствует. Святитель держит перед грудью потир. Вместе с ангелом они поднимают над потиром воздух, держа ткань над головой; святитель держит его край в правой руке, ангел — обеими руками. Омофор перекинут через левую руку, в которой он держит потир. Правая рука поднята, он ее подносит ко лбу. Справа от престола, повернувшись к нему в три четверти и протянув к нему в молитвенном жесте руки, на орлеце (?) стоит другой святитель, внешне похожий на Григория Богослова.

В верхней части композиции помещена надпись: СТАГО ГРИГОРИА БГОСЛОВА ѿ СТЕЪЙ БЖЕСТВЕН(Н)ЕЙ ЛИГУРГИИ ЕГДА НАЧНЕТ ЁРЕЙ БЖЕ(С)ТВЕННУЮ ЛИТУРГИЮ ТОГДА ХЕРУВИМЫ // И СЕРАФИМЫ СО ЁРЕЕМЪ НЕВИДИМО СЛУЖАТЬ.

На отрезке северной стены, примыкающей к конхе, изображена толпа людей, стоящих в церкви, справа от них ангел в белых одеждах. Сцена представлена в интерьере — колонны подпирают плоский потолок. Прямо перед ангелом стоит мужчина со скрещенными на груди руками (жест причастника). Стоя к собравшимся лицом, ангел обеими руками показывает на нечто у него за спиной (на восточную стену с таинством Литургии, которую мы уже рассмотрели).

Изображение сопровождает надпись: АГГЛЪ ГДНЬ ПОУЧАЕТ НАРОД — СТОЙТЕ СО СТРАХОМ В ЦЕРКВИ.

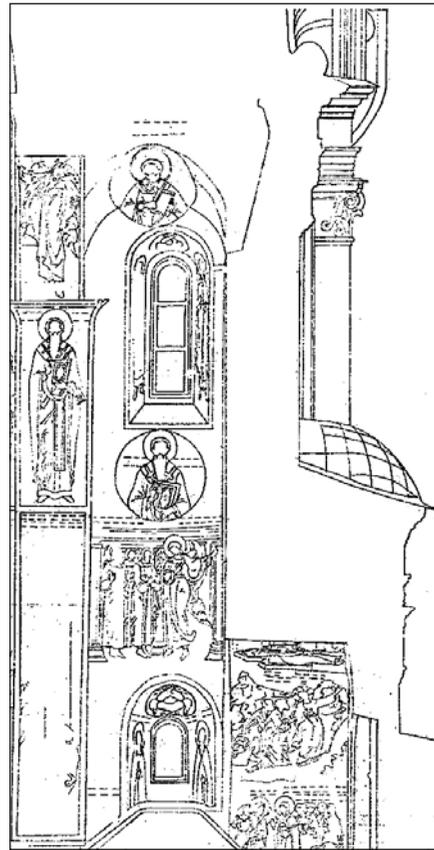
Еще одна часть этого сюжета встроена в узкую плоскость лопатки-пилястры и состоит из двух ярусов. В верхнем изображен ангел с жезлом, в нижней — дьявол, которого ангел этим жезлом сталкивает в Геенну. Ангел представлен на фоне гор, а сразу за ним начинается бездна, наполненная извивающимися языками пламени, в которых корчится бес.

Надпись современным почерком, имитирующим вязь: ИНОГДА ЁРЕЙ ВИДЪ АГГЛА СЪ НБСЕ И В РУКА(Х) ДЕРЖ(А) / ЩА БЪСА

- 2 Отчет о реставрации стенописей Архангельского собора, выполненной в 1953–1955 гг. (В.Н. Крыловой). — ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф.20. Оп. 1962 г. Ед. хр. 83. Л. 266–267, л. 74, 270, л. 270; Схематическое изображение повреждений стенописи Архангельского собора на развертках обмерных чертежей). — ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф.20. Оп. 1962 г. Ед. хр. 84. Л. 12, л. 11; Архангельский собор. Альбом фотофиксации стенописи собора в процессе реставрации, выполненной в 1953–1955 гг. (Альбом № 2, приложение к отчету В.Н. Крыловой). — ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф.20. Оп. 1962 г. Ед. хр. 95. Фото 329–336, 355, 356, 358; Отчет о реставрационных работах, проведенных в барабане северо-восточной главы, жертвеннике и алтаре Архангельского собора Московского Кремля. — ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф.20. Оп. 1975. Д. 20. Л. 57–59, л. 59–60, л. 61; Отчет о реставрации монументальной живописи в интерьере Архангельского собора Московского Кремля (1978–1980 гг.) В/О «Союзреставрация», СНРПМ № 2. — ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф.20. Оп. 1983 г. Ед. хр. 116. Л. 60–63; Приложение к отчету о реставрации монументальной живописи Архангельского собора 1978–1980. Прориси фресок собора. — ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф.20. Оп. 1983 г. Ед. хр. 117. Л. 1 (Восточная стена и центральная конха); Приложение к отчету о реставрации монументальной живописи Архангельского собора 1978–1980. — ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Ф.20. Оп. 1983 г. Ед. хр. 122. Фото 569, 570, фото 574–578, 583–585, фото 590.



2



3

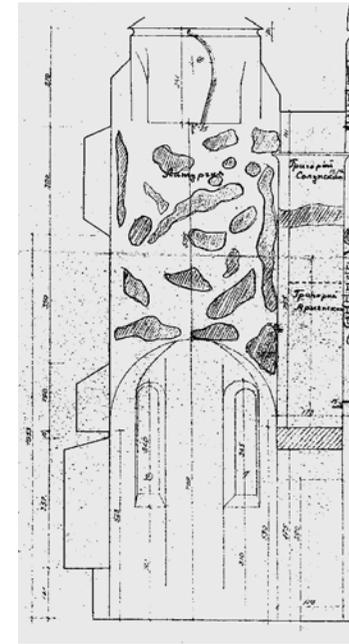


4

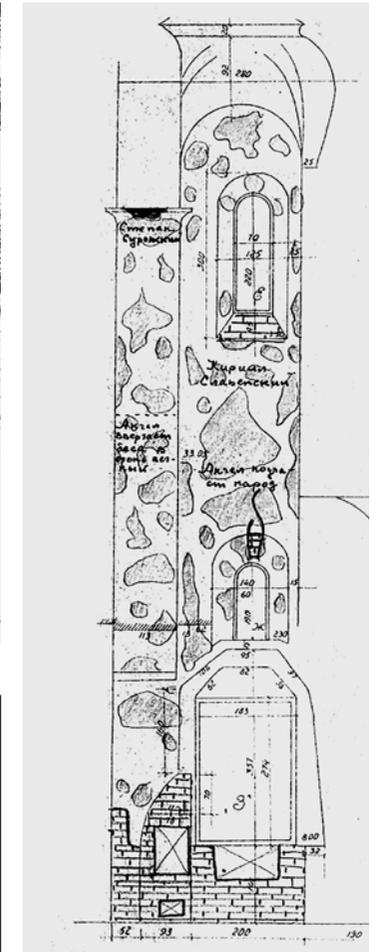
ил.2 Прорись композиции «Видение Григория Богослова». 1978–1980. ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Деталь
fig. 2 Outline drawing of the composition “Vision of Gregory the Theologian” 1978–1980. Department of Handwriting, Printing and Graphic Funds of the Moscow Kremlin Museums. Detail

ил.3 Прорись композиции «Видение Григория Богослова». 1978–1980. ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Деталь
fig. 3 Outline drawing of the composition “Vision of Gregory the Theologian” 1978–1980. Department of Handwriting, Printing and Graphic Funds of the Moscow Kremlin Museums. Detail

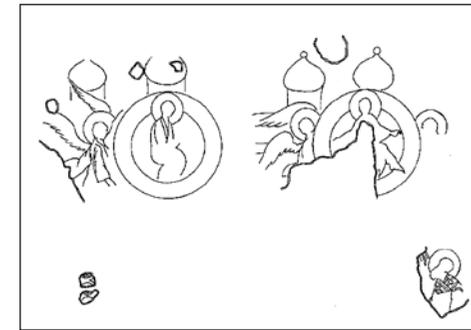
ил.4 Видение Григория Богослова. Фрагмент росписи Архангельского собора Московского Кремля. 1652–1666
fig. 4 Vision of Gregory the Theologian. Fragment of the painting of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin. 1652–1666



5



6



7

ил.5 Схема разрушений грунта и красочного слоя на композиции «Видение Григория Богослова». 1953–1955. ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Деталь
fig. 5 Scheme of destruction of the soil and paint layer on the composition “Vision of Gregory the Theologian”. 1953–1955. Department of Handwriting, Printing and Graphic Funds of the Moscow Kremlin Museums. Detail

ил.6 Схема разрушений грунта и красочного слоя на композиции «Видение Григория Богослова». 1953–1955. ОРПГФ Музеев Московского Кремля. Деталь
fig. 6 Scheme of destruction of the soil and paint layer on the composition “Vision of Gregory the Theologian”. 1953–1955. Department of Handwriting, Printing and Graphic Funds of the Moscow Kremlin Museums. Detail

ил.7 Прорись композиции «Видение Григория Богослова» из Троицкой церкви в Вязёмах. Автор прориси Н.В. Квливидзе
fig. 7 Outline drawing of the composition “Vision of Gregory the Theologian” from the Trinity Church in Vyazyomy. Author of drawing N.V. Kvlividze

И В(В)Е(Р)ЖЕ ЕГѠ ВО ѠГНЬ ВЪ(Ч)НЪИ [Дмитриев, 1964. С.156. В статье воспроизведены надписи, источник автору остался неизвестен].

При раскрытии живописи в 1950-х гг. ее сохранность на этом участке оказалась хорошей, более поздние реставрационные изыскания позволили уточнить картину сохранности фрески². Грунт был укреплен отдельными участками по всей поверхности [ил. 5, 6].

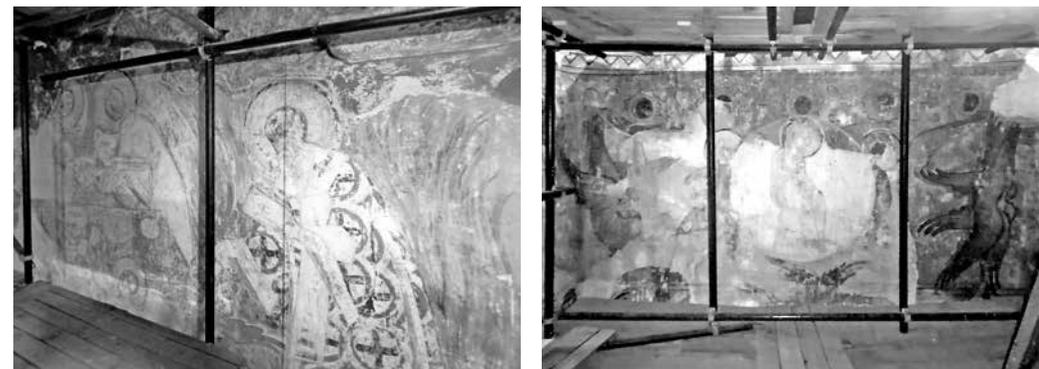
Украшение церковных интерьеров иллюстрациями подобных текстов стало тенденцией в XVI столетии [Квливидзе, 2005. С.621–646]. В основе сюжета лежит так называемая «Толковая служба». Она представляет собой пространное толкование на Литургию, очень распространенное в кормчих русской редакции [Горский, 1866. С.117–118; Покровский, 1890. С.268] и сборниках конца XV–XVII вв. Текст опубликован в 1878 г. Н.Ф.Красносельцевым [Красносельцев, 1878. С.3–53]. По мнению Т.И.Афанасьевой [Афанасьева, 2010. С.58–80], проследившей состав, источники и этапы формирования этого текста, «Толковая служба» является компиляцией толкований на Литургию, работа над которой была предпринята в рамках создания Русской кормчей. Текст сложился к началу XIV в., к периоду правления митрополитов Киевских и всея Руси Кирилла и Максима.

Состав толкований на Литургию подчиняется определенной системе и состоит, как правило, из следующих разделов: толкование храма и церковной утвари, толкование одежд священнослужителей и толкование самой Литургии. Толковая служба была авторитетным источником в богословских спорах XVI столетия, в частности, именно на нее ссылаются в главах с 7-й по 20-ю Стоглава его составители [Там же].

В интересующей нас композиции проиллюстрирована часть Толковой службы, а именно «Слово Св. Григория о службе истолковано» — апокрифическое толкование Литургии, приписываемое свт. Григорию Богослову. Смысл текста и композиции, иллюстрирующей его, — единство земной и Небесной Церкви в таинстве Евхаристии, где ангелы помогают служить священнику, а дьявол пытается этому воспрепятствовать. Ангелы закалывают Евхаристического Агнца, кровь Его источают в чашу, а тело режут и кладут на блюдо. Собственно, это и представлено на восточной стене над жертвенником, раскрывая функцию этого помещения. К этой сцене примыкают две композиции на северной стене — «Ангел поучает народ» и «Ангел ввергает дьявол в огонь вечный».

Сходство одного из изображенных святителей с Григорием Богословом объясняется тем, что именно ему приписывается апокриф. Согласно этому псевдо-Григорию, в начале Литургии Христос спускается с небес, а по окончании службы вновь возносится ангелами. Внизу изображены люди, которых ангел поучает, как подобает стоять в церкви во время богослужения. Надписи, сопровождающие все эпизоды, являются цитатами из «Толкования».

Среди памятников XVI в. этот сюжет представлен в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря (1598) и церкви Троицы в Вязёмах (конец XVI в.), в обоих случаях речь идет о росписи жертвенника [ил. 7, 8]. Возможно,



ил.8 Видение Григория Богослова. Фрагменты росписи Смоленского собора Новодевичьего монастыря. 1598

fig.8 Vision of Gregory the Theologian. Fragments of the painting of the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent. 1598

этот сюжет присутствовал также в росписи собора Чудова монастыря (освящен в 1503 г., первую датировку росписей, серединой XVI в., предложил Ю.Г.Малков [Малков, 1977], позднее В.М.Сорокатый, исследовав стилистические особенности сохранившихся фрагментов, обосновал более позднюю и убедительную датировку 1633–1634 гг. [Сорокатый, 1999]). Произведения на этот сюжет XVII в. (в церкви Николы Мокрого в Ярославле (1673–1675), Иоанна Предтечи в Толчкове [Покровский, 1890. С.131–134, 267–268; 288–290] и в церкви Воскресения в Тутаеве, на иконе XVIII в. в собрании Третьяковской галереи [Антонова, Мнёва, 1963. Кат.1053], с текстом толкования на полях [Горский, 1866. С.117–118; Покровский, 1890. С.268]) представляют собой развернутые циклы, имеющие уже совсем иную иконографию, и иллюстрируют другую часть текста толковой службы: не сам текст «Видения», а толкование [Квливидзе, 1999. С.162, 169, 199, прорись на ил. 7].

Изображения в Архангельском, Смоленском и Троицком храмах построены по одной схеме, различаясь лишь в деталях. В частности, в Архангельском соборе изображение отличается наибольшей подробностью: святитель изображен дважды, сначала с ангелом-дьяконом, возносящим аер, затем стоящим на подножии, напоминающем орлец. Между ними стоит престол с жертвенным Младенцем с ангелами-дьяконами при нем. Христос Эммануил изображен спускающимся с небес в начале Литургии и возносящимся по окончании, в соответствии с текстом. В Смоленском соборе отличается архитектура храма, где происходит действие — отсутствуют раковины в закомарах и сами закомары. Композиция размещена на восточной стене над жертвенником и на южной стене. На восточной стене изображен святитель с блюдом на голове, идущий в сторону алтаря, и нисходящий Христос Эммануил, на южной — сцена заклания Младенца-Агнца и возносящийся Христос. В правой части композиции за его спиной изображены языки пламени, отсутствующие в Архангельском соборе, но упомянутые в тексте источника.

Народ, поучаемый ангелом, для которого в Архангельском соборе отведено место на северной стене, и сцена с повержением дьявола в ад в Смоленском соборе отсутствуют.

В Троицкой церкви в Вязёмах сохранилась лишь верхняя часть композиции, и она очень близка к изображенному в Архангельском соборе, с той разницей, что композиция помещена не на одной плоскости, а на двух — восточной и северной стенах (как и в Новодевичьем, но ориентированы они как в Архангельском (северная стена + восточная)). Христос в поддерживаемой ангелами славе тоже представлен дважды, нисходящий и возносимый, один раз фронтально, другой — в три четверти. Святителей тоже было двое, но тот, что был представлен слева, на северной стене, очень плохо сохранился (фрагмент архиерейского облачения с крестами в кругах).

Возможно, этот сюжет присутствовал в утраченных фресках Чудова монастыря на северной стене жертвенника [Сорокатый, 1999; Меняйло, 2015; Мону-ментальная живопись, 2023. С. 454–455 (авт. реконструкции Д.В. Денисов)]. На чертеже Ф.Ф. Рихтера видны диакон, священник и сослужащий им ангел около престола во время начала совершения «Литургии верных», в момент пения «Херувимской песни». Но наверняка мы этого уже не узнаем.

Сюжет «Видение Григория Богослова» в Архангельском соборе имеет первостепенное значение для развития монументальной живописи. Скорее всего, именно в Архангельском соборе, при первой его росписи в середине XVI в., он появился в русском искусстве впервые, и сохранившаяся живопись середины XVII в. точно ее повторяет. Она могла стать образцом для росписей в Новодевичьем монастыре и в Вязёмах.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. / Государственная Третьяковская галерея. М.: Искусство, 1963. Т. 2. 570 с.
- Афанасьева Т.И. Состав, источники и этапы формирования «Толковой службы» // Лингвистическое источниковедение и история русского языка (2006–2009). М.: Древлехран-нище, 2010. С. 58–80.
- Власова Т.Б. История формирования иконостасов Архангельского собора // Архангель-ский собор Московского Кремля. М.: Красная площадь, 2002. С. 220–258.
- Горский А.В. Греческая литургия в картинах // Сборник на 1866 год, изданный Общест-вом древнерусского искусства, при Московском публичном музее. М.: Тип. Грачева и К°, 1866. С. 117–118.
- Дмитриев Ю.Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию) // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 138–159.
- Извеков Н.Д., прот. Московский придворный Архангельский собор. Сергиев Посад: Тип. Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1916. 156 с.
- Квливидзе Н.В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: искусство Константинополя и нацио-нальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедо-вой (1912–1999): Сб. ст. М.: Северный паломник, 2005. С. 621–646.

- Красносельцев Н.Ф. «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVII века // Православный собеседник. 1878. Ч. 2. С. 3–53.
- Лебедев А., прот. Московский кафедральный Архангельский собор. М.: Тип. Л.Ф. Сне-гирева, 1880. 388 с.
- Малков Ю.Г. Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции) // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. [Т. 10]. М.: Наука, 1977. С. 368–387.
- Меняйло В.А. История изучения памятников Чудова монастыря // Иконы Чудова мона-стыря Московского Кремля: Каталог. М.: ФГБУК «Гос. историко-культурный музей-за-поведник «Московский Кремль», 2015. 483 с.
- Мону-ментальная живопись XII–XIX веков. Каталог собрания ЦМиАР. Т. IV. / Авт.-сост. Л.И. Антонова; отв. ред. Г.В. Попов. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А.Рублева, 2023. 620 с.
- Никитина Т.Л. Русские церковные стенные росписи 1670–1680-х годов. М.: Индрик, 2015. 463 с.
- Покровский Н.В. Стенные росписи в храмах греческих и русских. М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890. IV, 172 с.
- Самойлова Т.Е. Княжеские портреты в росписи Архангельского собора Московского Кремля. Иконографическая программа XVI века. М.: Прогресс-традиция, 2004. 264 с.
- Сизов Е.С. Храм Архангела Михаила на Соборной площади Кремля // Архангельский собор Московского Кремля. М.: Красная площадь, 2002. С. 16–122.
- Сизов Е.С. Датировка росписи Архангельского собора и историческая основа некоторых ее сюжетов // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 160–174.
- Сорокатый В.М. О датировке росписи собора Чуда архангела Михаила в Хонех мос-ковского Чудова монастыря // Искусство средневековой Руси: Сб. ст. (Материалы и исследования / Гос. истор.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль»; 12). М.: Известия, 1999. С. 181–198.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Композиция «Видение Григория Богослова» в системе росписи Архангельского собора

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Бузыкина Юлия Николаевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотруд-ник, Музеи Московского Кремля, Кремль, Москва, Российская Федерация, 103132. yuliabuzykina@gmail.com

АННОТАЦИЯ

Композиция «Видение Григория Богослова» в Архангельском соборе занимает восточ-ную стену собора над жертвенником и часть северной стены жертвенника (в данный момент скрыта за иконостасом 1680-х гг.). Она основана на тексте так называемой «Толковой службы» и является важнейшей вехой в развитии системы росписи право-славного храма и примером редкого новаторского сюжета в системе декорации собора, скопированного и тщательно воспроизведенного при повторной росписи в 1652–1666 гг. Поскольку впервые собор был расписан в 1564–1565 гг., можно с большой долей уверен-ности предположить, что впервые в монументальной живописи эта композиция появи-лась именно в Архангельском соборе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Архангельский собор Московского Кремля, древнерусское искусство, русское искусство позднего Средневековья, монументальная живопись, искусство XVI–XVII вв., Толковая служба, Видение Григория Богослова.

TITLE

The composition “Vision of St. Gregory the Theologian” in the pictorial cycle of Archangel Michael Cathedral of Moscow Kremlin

AUTHOR

Бузыкينا, Юлия Николаевна — Ph. D., senior researcher, Moscow Kremlin Museums, 103132, Moscow, Russian Federation, Kremlin. yuliabuzykina@gmail.com

ABSTRACT

The composition “Vision of St. Gregory the Theologian” in the Archangel Michael Cathedral of Moscow Kremlin occupies the eastern wall of the cathedral above the altar and part of the northern wall of the altar (currently hidden behind the iconostasis from the 1680s). Based on the text of the so-called “Explanatory Liturgy” it represents a major milestone in the development of the painting system of an Orthodox church and an example of a rare innovative subject in the cathedral decoration system, copied and carefully reproduced during re-painting in 1652–1666. Since the cathedral was first painted in the middle of the 16th century (1564–65), we can assume with a high degree of confidence that for the first time in monumental painting this composition appeared precisely in the Archangel Michael Cathedral.

KEYWORDS

Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin, ancient Russian art, Russian art of the late Middle Ages, monumental painting, art of the 16th–17th centuries, Interpretive service, Vision of St Gregory the Theologian.

REFERENCES

- Afanas'eva T.I. Composition, sources and stages of formation of the “Explanatory Liturgy”. *Lingvisticheskoe istochnikovedenie i istoriia russkogo iazyka (2006–2009) (Linguistic source studies and history of the Russian language) (2006–2009)*. Moscow, Drevlekhranishche Publ., 2010, pp. 58–80 (in Russian).
- Antonova L.I., Popov G.V. (eds). *Monumental'naiia zhivopis' XII–XIX vekov (Monumental painting of the 12th–19th centuries)*. *Catalog of the TsMiAR collection. (Catalogue of collection of Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art)*, vol. 4. Moscow, Central'nyj muzej drevnerusskoj kul'tury i iskusstva im. A. Rublyova Publ., 2023. 620 p. (In Russian).
- Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoj zhivopisi XI — nachala XVIII vv. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii (Catalog of Old Russian painting of the 11th — early 18th centuries. Experience of historical and artistic classification)*, in 2 vols. The State Tretyakov Gallery. Moscow, Iskusstvo Publ, 1963, vol. 2. 570 p. (In Russian).
- Dmitriev Iu.N. Murals of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin (materials for research). *Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek (Old Russian art. 17th century)*. Moscow, Nauka Publ, 1964, pp. 138–159 (in Russian).
- Gorskii A.V. Greek liturgy in pictures. *Sbornik na 1866 god, izdannyi Obshchestvom drevnerusskogo iskusstva, pri Moskovskom publicnom muzee (Collection for 1866,*

- published by the Society of Old Russian Art, at the Moscow Public Museum)*. Moscow, Tipografiya Gracheva i Ko Publ., 1866, pp. 116–117 (in Russian).
- Izvekov N.D., protopriest. *Moskovskii pridvornyi Arkhangel'skii sobor (Moscow court Archangel Cathedral)*. Sergiev Posad, Tip. Svyato-Troickoj Sergievoj Lavry Publ., 1916. 156 p. (In Russian).
- Krasnosel'tsev N.F. “Explanatory Liturgy” and other works related to the explanation of worship in Ancient Rus' before the 17th century. *Pravoslavnyi sobesednik (Orthodox Interlocutor)*, 1878, pt. 2, pp. 3–53 (in Russian).
- Kvividze N.V. Iconographic program of altar paintings of Moscow churches of the second half of the 16th century. *Vizantiiskii mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. K 2000-letiiu khristianstva. Pamiati Ol'gi Il'inichny Podobedovo (1912–1999): Sb. statei (Byzantine world: the art of Constantinople and national traditions. To the 2000th anniversary of Christianity. In memory of Olga Ilyinichna Podobedova (1912–1999): Collection of articles)*. Moscow, Severnyj palomnik publ., 2005, pp. 621–646 (in Russian).
- Lebedev A. *Moskovskii kafedral'nyi Arkhangel'skii sobor (Moscow Cathedral of the Archangel Michael)*. Moscow, Tip. L.F. Snegireva Publ., 1880. 388 p. (In Russian).
- Malkov Iu.G. Paintings of the Cathedral of the Miracle of the Archangel Michael in Chonae in the Moscow Kremlin (reconstruction experience). *Drevnerusskoe iskusstvo. Problemy i atributsii [t. 10] (Old Russian art. Issues and attributions [t. 10])*. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 368–387 (in Russian).
- Meniailo V.A. History of the study of monuments of the Chudov Monastery. *Ikony Chudova monastyrja Moskovskogo Kremli: Katalog (Icons of the Chudov Monastery of the Moscow Kremlin: Catalog)*. Moscow, FGBUK “Gos. istoriko-kul'turnyj muzej-zapovednik “Moskovskij Kreml'” Publ., 2015. 483 p. (In Russian).
- Nikitina T.L. *Russkie tserkovnye stennye rospisi 1670–1680-kh godov (Russian church wall paintings of the 1670–1680s)*. Moscow, Indrik Publ., 2015. 463 p. (In Russian)
- Pokrovskii N.V. *Stennye rospisi v khramakh grecheskikh i russkikh (Wall paintings in Greek and Russian temples)*. Moscow, Tip. E. Lissnera i Yu. Romana Publ., 1890. IV, 172 p. (In Russian).
- Samoilova T.E. *Kniazheskie portrety v rospisi Arkhangel'skogo sobora Moskovskogo Kremli. Ikonograficheskaja programma XVI veka (Portraits of the Princes in the Archangel Michael Cathedral of the Moscow Kremlin. Iconographical program of the 16th century)*. Moscow, Progress-traditsiia Publ., 2004. 264 p. (In Russian).
- Sizov E.S. Church of the Archangel Michael on the Cathedral Square of the Kremlin. *Arkhangel'skii sobor Moskovskogo Kremli (Archangel Michael Cathedral of the Moscow Kremlin)*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ, 2002, pp. 16–122 (in Russian).
- Sizov E.S. Dating of the painting of the Archangel Cathedral and the historical basis of some of its subjects. *Drevnerusskoe iskusstvo. XVII vek (Old Russian Art. 17th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 160–174 (in Russian).
- Sorokatyj V.M. On the dating of the painting of the Cathedral of the Miracle of the Archangel Michael in Chonae of the Moscow Chudov Monastery. *Iskusstvo srednevekovoi Rusi: Sb. statei. (Art of Medieval Rus': collection of articles, Materials and Researches of Moscow Kremlin Museums, issue 12)*. Moscow, Izvestiya Publ., 1999, pp. 181–198 (in Russian).
- Vlasova T.B. *History of the formation of the iconostases of the Archangel Cathedral. Arkhangel'skii sobor Moskovskogo Kremli (Archangel Michael Cathedral of the Moscow Kremlin)*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ, 2002, pp. 220–258 (in Russian).

Сюжет «Видение Григория Богослова» в русской живописи эпохи позднего Средневековья

© 2024

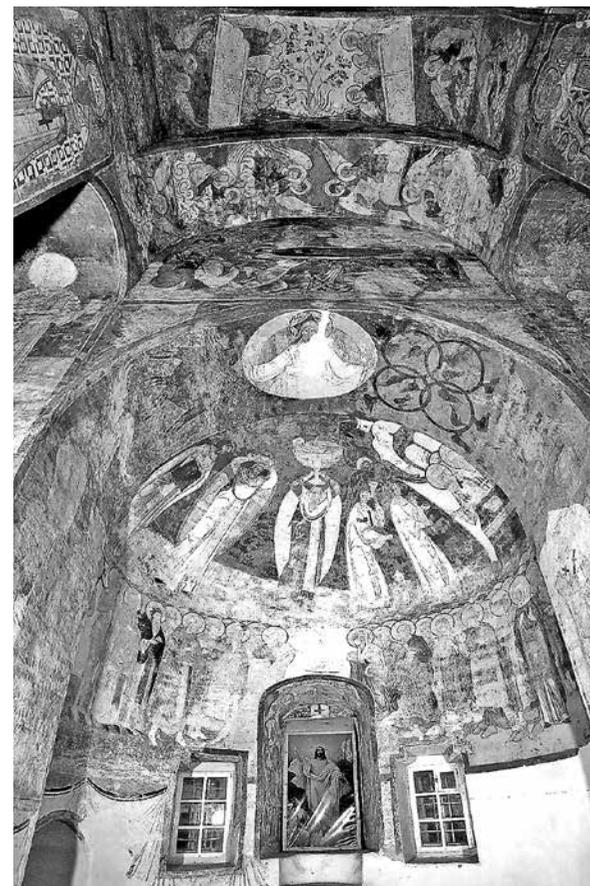
УДК 27-526.62(470)“16”
ББК 85.14(2)
0.59

Поступила в редакцию 22.04.2024

Сюжеты, изображающие церковное богослужение, присутствуют в росписях православных храмов начиная с XIV в. В греческих и южнославянских ансамблях чаще всего встречается сцена «Небесная литургия» — это изображение процессии Великого Входа, которая совершается ангелами в облачении диаконов и священников. На Руси начиная с XVI в. складывается иная традиция, и вместо одной сцены появляются четыре: «Да молчит всякая плоть человека...» и «Иже херувимы...» (обе включают изображение Великого Входа, но существенно отличаются от византийских памятников), «Ныне силы небесные с нами невидимо служат...» и «Видение Григория Богослова»^[ил. 1]. Несмотря на то что эти сцены давно привлекают исследователей культуры позднего Средневековья, они еще не получили всестороннего осмысления [Spatharakis, 1996; Felmy, 1999; Саенкова, 2004; Марковић, Стевановић, 2018; Денисов, 2019; Онуфриенко, 2020; Он же, 2021].

В целом все подобные композиции, встречающиеся на Руси, сопоставимы с особыми вариантами сюжета «Божественная литургия», которые не получили широкого распространения в византийском искусстве, но известны по единичным памятникам второй половины XIV — первой половины XV в. (как, например, росписи церквей Спасителя в Фессалонике и Св. Георгия в Агиос Георгиос (Иерапетра, Крит)). Как и русские произведения, эти сцены включают нехарактерные для византийской традиции фигуры земных клириков, участвующих в богослужении, и верующих, присутствующих на литургии.

В рамках этой статьи мы рассмотрим особенности иконографии только одного сюжета — «Видение Григория Богослова», поскольку он встречается как в поствизантийском искусстве Балкан, так и на Руси (в отличие от других русских сцен, которые не совпадают с византийскими ни композиционно,



ил.1 «Да молчит всякая плоть человека...». Фреска апсиды Успенского собора Свяязского монастыря. 1605

Фото А.С. Преображенского

fig.1 *Let All Human Flesh Be Silent...* Fresco from the Apse of the Dormition Katholikon of Sviyazhsk Monastery. 1605. Photo by A. Preobrazhensky

ни по названию). Сопоставлением русских и поствизантийского вариантов цикла «Видение Григория Богослова» занимался Н.В. Покровский, однако он ограничился только описанием алтарной росписи церкви Иоанна Предтечи в Толчкове и показал, что в целом эти варианты «имеют один и тот же характер; в некоторых пунктах их сходство доходит до полного тождества основной мысли и форм» [Покровский, 2001. С. 377]. В наше время сюжет рассматривался Н.В. Квливидзе [Квливидзе, 1999. С. 91–93; Она же, 2000. С. 109–114; Она же, 2005. С. 635–657], А.В. Васильевой [Васильева, 2010], Т.Л. Никитиной [Никитина, 2016], Д.В. Денисовым [Денисов, 2024]. Однако перечисленные авторы всегда сознательно ограничивали себя или конкретным памятником с его иконографическими особенностями, или определенной эпохой. Поэтому необходимо рассмотреть эволюцию этого сюжета на протяжении XVI–XVII вв. и выделить основные особенности иконографии, характерные для каждого этапа его развития.

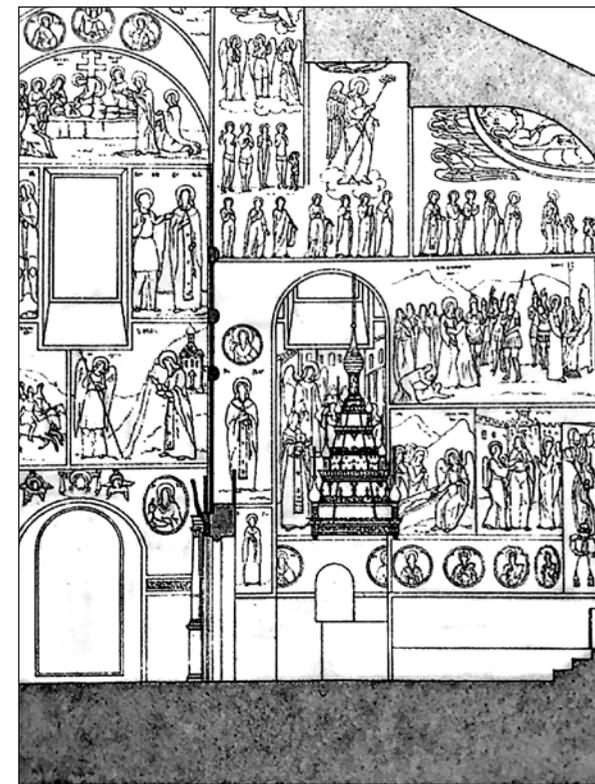
Источник, на который опираются сцены или циклы «Видения Григория Богослова» — «Откровение святого Григория Богослова о литургии», — был самым распространенным на Руси толкованием на литургию, известным

как минимум с XIV в.¹ Его греческий оригинал представляет собой в значительной мере компиляцию, созданную в XII в. на основе более древних произведений. Как показал М.С. Желтов, на Руси этот текст был переведен в XII или XIII в., а южнославянский перевод появился, предположительно, в первой трети XIII в. В последующей южнославянской традиции «Откровение святого Григория Богослова...» оказалось востребовано менее, чем в древнерусской, и уступило место другим родственным памятникам [Желтов, 2018. С. 22]. Как отмечает Т.И. Афанасьева, текст мог называться по-разному: «Сказание о литургии» (ГИМ. Син. 591, XVI в.), «Святого Григория Богослова откровение о святей службе еже есть литургия» (РНБ. Сол. 807/917, последняя четверть XV в.), «Слово Григория Богослова о святей литургии» (РНБ. Соф. 1490, XVI в., ГИМ. Син. 569, XVI в.) [Афанасьева, 2012. С. 63]. Этот текст и существовал как самостоятельный, и входил в состав компилятивных сборников «Толк божественных служб», где он дополнялся перечнем богослужебных действий и некоторыми толкованиями [Афанасьева, 2012. С. 64]. Помимо «Откровения...» на Руси были известны и другие толкования на литургию: «Сказание церковное» (перевод трактата св. Германа Константинопольского «Церковная история и рассмотрение таинств»), «Воображение о церкви», «Толковая служба», «Св. Василия толк священнического чина» и др.²

В «Откровении святого Григория Богослова о литургии» рассказывается, как небесные силы спускаются на землю, чтобы помочь священнику совершить литургию. Во время анафоры свидетель чуда видит, как сам Богомладенец нисходит на престол и приносится в жертву. Текст строится по следующему принципу: сначала указывается тот или иной момент литургии («Егда речет иерей...»), а потом — что происходит.

Не исключено, что впервые в древнерусском искусстве «Видение Григория Богослова» было представлено в росписи собора Чудова монастыря 1518–1519 гг., которую, видимо, повторила стенопись 1633–1639 гг.³ [ил. 2]. Известно, что в 1501–1502 гг. старый храм разобрали и на его месте возвели новый, освященный в 1503 г. Он был расписан в 1518–1519 гг., а затем, вероятно, поновлен после пожара 1547 г., во время которого монастырь выгорел [Малков, 1977. С. 370]. Из-за разрушения собора в советское время почти полностью погибла и роспись 1630-х гг., но Ю.Г. Малков [Там же. С. 377–384] сделал попытку реконструкции программы, которую уточнила В.А. Меняйло [Меняйло, 2016]. В росписи чудовского храма практически нет сюжетов (за исключением изображений тезоименитых святых семьи царя Михаила Фёдоровича и «Троицы Новозаветной» в конхе), которые не могли бы использоваться в ансамблях

- 1 Древнейший перевод этого текста встречается в сборнике «Златая цепь», РГБ. Ф. 304/1 (ТСЛ осн.). № 11. Л. 28 об.–30 об. О греческом оригинале этого текста см.: [Желтов, 2018]. О рукописи РГБ см.: [Крутова, 2003]. О списках текста см.: [Афанасьева, 2012].
- 2 О всех текстах толкования литургии и времени их появления см.: [Там же].
- 3 О датировке и особенностях росписи подробнее см.: [Меняйло, 2016].



ил. 2 Видение Григория Богослова (?)
 Схема росписи алтарной части собора
 Чуда Архангела Михаила Чудова
 монастыря. 1518–1519 (?), 1633–1639
 Схема по: [Суслов В.В. Памятники
 древнего русского зодчества
 Вып. VII. СПб.: Императорская
 Академия художеств, 1901. Табл. 1]

fig. 2 The Vision of St. Gregory
 the Theologian. Scheme
 of the Painting in the Altar
 Space of the Chudov Monastery
 Katholikon. 1518–1519 (?),
 1633–1639. Scheme from:
 [Suslov V.V. Pamiatniki
 drevnego russkogo
 zodchestva. Vyp. 7
 (Monuments of Ancient
 Russian Architecture.
 Iss. 7). Saint Petersburg,
 Imperatorskaia Akademiia
 khudozhestv Publ., 1901,
 fig. 1]

первой трети XVI в.⁴ В алтарной апсиде представлен достаточно подробный Страстной цикл, в восточном люнете — Пятидесятница. Эти сюжеты встречаются в русских храмовых декорациях второй половины XIV — начала XVI в. Поэтому предположение о том, что роспись 1633–1639 гг. восходит к более раннему времени, вполне допустимо и выглядит убедительным.

На разрезе собора Чудова монастыря, выполненном Ф.Ф. Рихтером и опубликованном в труде В.В. Сулова [Сулов, 1901. Ил. 1], заметно, что в жертвеннике, во втором регистре северной стены, изображена некая литургическая сцена. Одежды священнослужителей просматриваются и на фотографии И.Ф. Барщевского из собрания Музея архитектуры им. А.В. Щусева (МРА 2018). Ю.Г. Малков, анализируя чертёж Ф.Ф. Рихтера, находит там изображения «диакона, священника и сослужащего им ангела около престола во время начала совершения „литургии верных“, в момент пения „Херувимской песни“, и связывает ее появление с распространившимся количеством толкований на литургию [Малков, 1977. С. 383–384]. Разумеется, сложно утверждать,

- 4 Хотя известна летописная дата первоначальной росписи собора, трудно однозначно судить о том, когда именно появился ряд сцен. Надежнее предполагать, что программа ансамбля окончательно сложилась не позже середины XVI в., когда Чудов монастырь должен был восстанавливаться после пожара 1547 г.



илл. 3 Миниатюры лицевого жития св. Нифонта Констанцского. 1530-е гг. ГИМ. Муз. 340
 Фото по: [Описание памятников. Вып. 2: Житие святого Нифонта, лицевое XVI в. М., 1903]
 fig. 3 Illustrations of Vita of St. Niphon of Constantia. 1530s. State History Museum. Муз. 340
 Photo from: [Opisanie pamiatnikov. Vyp. 2: Zhitie sviatogo Nifonta, litsevoe 16 veka (Description of the Monuments. Iss. 2: Life of Saint Niphon, 16th century). Moscow, , 1903]

что в жертвеннике собора Чудова монастыря располагалось именно «Видение Григория Богослова», поскольку изобразительные источники, дошедшие до нас, несут слишком мало информации о росписи. Однако, основываясь на русских памятниках второй половины — конца XVI в., где содержится сцена «Видение Григория Богослова» (Архангельский собор Московского Кремля, собор Новодевичьего монастыря, церковь Троицы в Вязёмах), можно предполагать, что композиция на ту же тему существовала и в соборе Чудова монастыря.

Традиция размещения в жертвеннике литургических сцен известна в византийском мире. Так, в жертвеннике церкви Богородицы Перивлепты в Мистре (1350–1380-е гг.) представлена Небесная литургия. Подобное решение было использовано и в соборе Ферапонтова монастыря, где на северной стене, рядом с жертвенником, располагается сцена «Видение Евлогия» [Квливидзе, 2005], а в самом жертвеннике представлено шествие ангелов и диаконов. Сюжет «Видение Евлогия» основывается на рассказе «Скитского патерика» о блаженном Евлогии, который во время пасхальной службы видел ангелов, раздававших монахам дары, соответствующие их духовным трудам: некоторые получили монеты (за усердие в молитве), некоторые — просфоры (за прилежное чтение книг), а некоторые оставили полученные дары и ушли с пустыми руками. В целом этот сюжет не связан с литургией, однако имеет непосредственное отношение к теме участия небесных сил в богослужебной жизни Церкви.

В этом же контексте необходимо упомянуть и лицевое житие св. Нифонта Констанцского (1530-е гг., ГИМ. Муз. 340), поскольку в состав обширного цикла его миниатюр входят девять композиций, иллюстрирующих повествование о видении Нифонта во время литургии (л. 114–117)⁵. Судя по всему, эта рукопись была создана в Новгороде во время святительства архиепископа Макария (1526–1542)⁶.

По своему содержанию фрагмент с описанием видения Нифонта во время литургии очень похож на описание видения Григория Богослова. Первая и вторая миниатюры изображают действие в храме во время чтения Апостола и Евангелия; на третьей, четвертой и шестой представлены ангелы, несущие Младенца, кладущие Его на стоящий на престоле дискос и прободающие копием. Между ними, на пятой миниатюре, изображен Великий Вход, который совершает святитель. Текст описывает это событие как «первое явление Даров». Седьмая и восьмая сцены представляют причастие, где ангелы раздают праведным венцы, а от грешников отворачиваются — мотив награды праведников во время Евхаристии напоминает «Видение Евлогия». На последнем изображении Младенец Христос возносится ангелами на небо [илл. 3]. На всех миниатюрах Нифонт изображается как свидетель чуда. Богослужение совершает анонимный святитель с длинной бородой.

Вряд ли для всех этих сцен имелись готовые образцы, поскольку изображения почти дословно иллюстрируют житийный текст. Однако, вероятно, в ряде случаев художники приспособили к тексту знакомые им композиции близкого содержания. Так, например, сцена перенесения Святых Даров священником в окружении небесных сил напоминает «Великий Вход» в конхе центральной апсиды Успенского собора Московского Кремля

- 5 «Во время литургии Нифонт видел огненную силу, нисходящую на алтарь и епископа, ангелов, поющих с клиром, апостола Павла, направляющего чтеца при чтении апостола. В час аллилуйи огненные волны возносились на небо. Слова читаемого Евангелия светясь возносились за ними из уст святителя. В миг возношения Даров разверзлись покровы храма, благоуханием исполнился храм, ангелы возносили хвалу Христу. Вот поднялись руки ангелов, вознося дивного Младенца, вид которого исполнял сердце сладостью. И, возложив его на дискос, в белых ризах стояли ангелы вокруг и светились, взирая на него. При первом явлении Даров, когда святитель вознес их над главою, Нифонт видел херувимов и серафимов, парящих над Дарами и покрывающих трапезу. Нифонт видел, как закаляется ангелом Таинственная Жертва. „Святая Святим“ возгласил святитель. Причащаемые приблизились. У одних лики были черны, как у эфиопов, у других же светились как солнце. Ангелы стояли вокруг, венчая причащающихся праведных и отвращаясь от причащаемых грешников, от уст которых восхищались Св. Дары. Таинственная жертва, дивный Младенец, снова был видим возносимый на небо поющими ангелами среди благоухания. Все это видение открыл Нифонт своему ученику». Цит. по: [Описание памятников, 1903. С. 42].
- 6 См.: [Иванов, Макаров, Маханько, 2018. С. 258–276]. Помимо этой рукописи существует еще одно лицевое житие Нифонта (БАН. 34.6.61), датируемое третьей четвертью XVI в., которое повторяет миниатюры жития из Исторического музея. Л. И. Антонова считает, что оба этих лицевых жития восходят к общему более раннему образцу, вероятно, связанному с московскими землями (см.: [Антонова, 2006. С. 69–70]).

(1642–1643)⁷, а заклание Младенца степенью натуралистичности изображения отдаленно похоже на «Мелизмос» из церкви Св. Николая в Люботене в Северной Македонии (ок. 1348).

Если не брать в расчет подробность этого цикла, композиции отдельных миниатюр не очень сильно отличаются от сцены «Видение Григория Богослова» в составе русских фресковых ансамблей второй половины — конца XVI в. Не совпадают отдельные детали. Так, например, в миниатюре со сценой сошествия Младенца Он изображен не спускающимся в мандорле, которую поддерживают ангелы, а несомым на их руках. Также во время переноса Святых Даров небесные силы не помогают святителю, а только окружают его. Такие изменения закономерны, поскольку в основе миниатюр и фресок с «Видением Григория» лежат разные тексты.

Сюжет «Видение Григория Богослова» присутствует в росписях небольших по размеру компартиментов жертвенников Архангельского собора Московского Кремля (1652–1666, в основе — программа 1560-х гг.), Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598) и церкви Троицы в Вязёмах (конец XVI в.) [Квливидзе, 1999. С. 91–93; Она же, 2000. С. 109–114; Она же, 2005. С. 635–657]. Размещение здесь сцены, непосредственно показывающей присутствие Спасителя в Евхаристии, логично с учетом функции помещения. Несмотря на то что в этих сценах не показана сама проскомидия, здесь представлен момент сошествия Младенца, который можно соотнести с проскомидией. При этом сам момент несения Младенца переключается с Великим Входом, который выходит именно из жертвенника. Так что, хотя традиции размещения подобного рода сюжетов в жертвеннике на Руси не было, их появление было лишь вопросом времени.

Судя по всему, композиция опирается на следующий отрывок «Откровения Григория Богослова...», который (в более или менее распространенном варианте) встречается в рукописях: «... В тот час покров церковный отверзается и пламенем алтарь будет и множество ангелов добродетельных станет окрест жертвенника, а шестикрылатые лица [серафимы. — М.О.] окрест святой трапезы. Отроча посреди них и вещание их пламенем огненным и пламя нападает на святителя. Будет иерей огненный от верха до ног. <...> Егда речет святая святых. Толк. Се есть святые будите все сынове вышнего. Тогда ангелы имуще ножа держаще в руке (отрока) и зарежуют его и кровь его источат в святую чашу. Тело же режуще кладут на хлеб. И бывает хлеб в тело и кровь Господа нашего Иисуса Христа» (РНБ. Сол. 858/968. Л. 247–248 об.) [Красносельцев, 1878. С. 16–18].

Иконография сюжета в ранних памятниках практически не меняется. Действие происходит на фоне храма. Композиция делится на две части: в первой св. Григорий Богослов несет дискос и потир, а во второй — созерцает заклание

7 Мы склонны считать, что существующая композиция 1640-х гг. в конхе центральной апсиды Успенского собора Московского Кремля в основных чертах повторяет роспись 1513–1515 гг. Подробнее см.: [Онуфриенко, 2021. С. 387–388].

Младенца. Святителю помогают ангелы, которые поддерживают его руки и несут богослужебные предметы, они же держат мандорлу с Младенцем, нисходящим с неба, и со Спасителем, благословляющим верующих. Центральное место занимает сцена заклания Младенца: Он лежит на престоле, а над Ним склонились ангелы в белых стихарях, но без диаконских орарей. У одного из них в руках копие. Композиции в Архангельском соборе и Новодевичьем монастыре практически одинаковы. Однако можно заметить и отличия: композиция в Архангельском соборе компактнее, она почти целиком умещается на восточной стене над жертвенником, а на северной и южной стенах изображены лишь скрестившие руки на груди миряне, которым ангел указывает на видение, и сцена низвержения ангелом беса.

В соборе Новодевичьего монастыря этих деталей нет, а композиция делится на две части, занимающие восточную и южную стены. Ангелы, стоящие у престола, лишь аккуратно поддерживают над ним Младенца, и никто из них не держит в руках копие. При этом за фигурой Григория Богослова горит пламя⁸, что является прямой передачей слов толкования: «и егда речеть иереи <...> и огн пламенен грядущь. и по пламени множества ангел. и по ангелех видех лица добродетельна. <...> огньнии ангели сташа окрест святых трапезы и отроча посреде их и огньнии пламень нападе на иереа»⁹. В росписи жертвенника церкви Троицы в Вязёмах сохранились только два образа Христа во славе, а также фигура св. Григория Богослова [Квливидзе, 1999. С. 91–93]. Однако, судя по сохранившимся фрагментам, эта композиция была похожа на фрески Архангельского собора и собора Новодевичьего монастыря.

Надписания композиций уцелели только в росписи Архангельского собора Московского Кремля: «С[вя]таго Григория Богослова о с[вя]тей б[о]жественной литургии // егда начнет иерей б[о]же[с]твенную литургию тогда херувимы // и серафимы со иереем невидимо служат» [Дмитриев, 1964. С. 155]. Скорее всего, окончание этого текста является парафразом начала песнопения «Ныне силы небесныя с нами невидимо служат...», которое поется на Литургии Преждеосвященных Даров. Над сценой с мирянами написано: «... стоите со страхом в церкви», что также может пониматься как парафраз слов «... и да стоит со страхом и трепетом...» из песнопения «Да молчит всякая плоть человека...», которое поется во время Литургии Великой Субботы¹⁰. Эти отсылки вписываются в более широкий контекст

8 В Архангельском соборе Григорий Богослов не окружен пламенем, однако роспись была сильно поновлена в Новое время, так что нельзя утверждать, что его не было в оригинальной живописи 1560-х или 1652–1666 гг.

9 Цит. по: РНБ. Сол. 807/917, последняя четверть XV в.

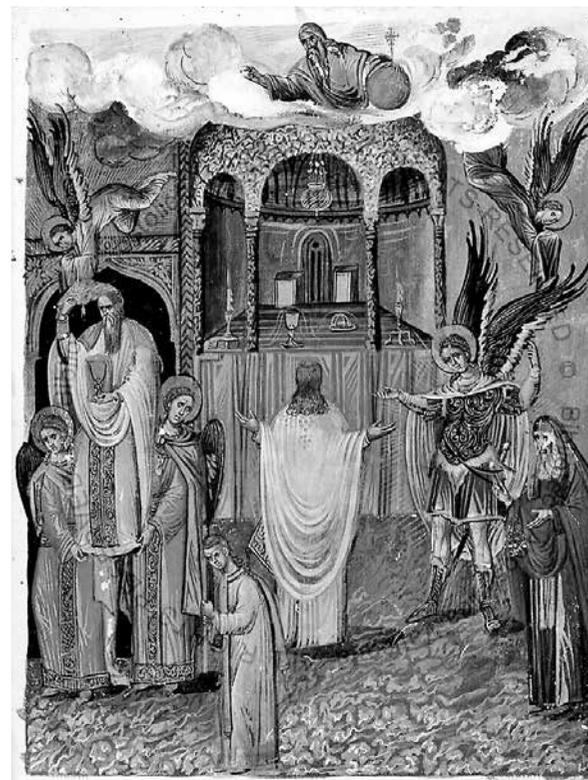
10 Сохранился текст и над сценой низвержения беса в Архангельском соборе: «и когда иерей виде ангела с н[е]бесе и в руках держа/ща явеса и вверже его в огонь в[е]ч[н]ни». Эта сцена основывается на тексте: «Егда же речеть да никто от оглашенных. тогда ангел отринеть диавола и речеть ему что стоиши сде неимыи одеже брачныя...» (РНБ. Сол. 858/968. Л. 245). Цит. по: [Красносельцев, 1898. С. 18].

интереса эпохи к литургическим гимнам и появления композиций на их темы.

В поствизантийском искусстве известен единственный пример обращения к «Видению Григория Богослова». Это содержащая данный текст иллюминированная рукопись — критский кодекс Ватиканской библиотеки Vat. gr. 2137 (ок. 1600)¹¹ [Βοχολόπουλος, 1986]. Цикл состоит из девяти миниатюр (включая образ Григория Богослова на престоле), последовательно изображающих разные части литургии, в том числе чтение Евангелия, Малый и Великий Вход и причащение верующих. Каждая иллюстрация подробно передает текст, расположенный на соседнем листе. Главное действующее лицо — священник — почти везде стоит спиной к зрителю напротив престола, совершая литургию. На л. 8 изображен Великий Вход, здесь нет пышного шествия, священник служит только с диаконом. Однако в происходящее активно вмешиваются небесные силы: одна пара ангелов переносит священника, приподнимая его над землей; другая — по благословению Бога Отца слетает с неба, помогая совершать литургию [ил. 4]. На л. 9 представлен момент, когда согласно тексту «Откровения св. Григория Богослова о литургии» на престол нисходит божественный огонь, внутри которого появляется Младенец.

Важно сравнить, каким образом иллюстрируется один и тот же текст в русской традиции и поствизантийском греческом памятнике. Конечно, в миниатюрах рукописи литературный источник можно передать подробнее, тогда как в случае с русскими стенописными композициями второй половины XVI в. мастера были вынуждены выбирать важнейшие эпизоды. Тем не менее миниатюры ватиканской рукописи и русские фрески на тему Видения Григория Богослова объединяет композиционное сходство: все сцены четко делятся на небесную и земную части. Несмотря на кажущуюся очевидность такого решения, в тексте «Видения...» достаточно редко встречается слово «небо», поскольку описываются события, происходящие внутри церкви. Однако в русских сценах небо изображается метафорически, через присутствие Господа в мандорле или небесных сил, в то время как в греческих — натуралистично: это небесные силы с Господом Саваофом в облаках либо пробивающийся сквозь облака божественный свет (как на л. 10). Похожим образом представлен перенос Святых Даров. Поскольку в греческом тексте рядом с иллюстрацией упоминается, что ангелы несут священника со Святыми Дарами (Vat. gr. 2137. Fol. 7v)¹², то и на миниатюре изображены ангелы, которые на руках переносят священника. В русских памятниках помощь ангелов понимается метафорически: они лишь окружают священника (как в «Видении св. Нифонта») или

- 11 Рукопись не озаглавлена. Название «Откровение...» использовалось в русских списках, а в византийском и поствизантийском мире такие тексты обычно называли «Διάλογος τῆς ἁγίας λειτουργίας». Подробнее о характере греческого текста см.: [Желтов, 2018].
- 12 Несмотря на то, что в древнейшем греческом списке эта деталь не упоминается, она является как в поздних греческих списках, так и в некоторых русских переводах XV в. (РНБ. Сол. 858/968).



ил. 4 Миниатюры рукописи «Откровение св. Григория Богослова». 1600. Ватиканская библиотека. Vat. gr. 2137. Fol. 8
Фото: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.2137

fig. 4 The Miniatures of The Revelation of St. Gregory the Theologian. 1600
Bibliotheca Apostolica Vaticana
Vat. gr. 2137. Fol. 8
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.2137

поддерживают дискос (как в росписи Архангельского собора Московского Кремля).

Греческий художник буквально изображает события, описанные в тексте; о том же говорит и детальное изображение интерьера. При этом опускается самая важная сцена — заклание Младенца, которая всегда присутствует в произведениях, созданных на Руси. В русских памятниках второй половины XVI в. основной задачей было не столько подробно передать текст толкования, сколько наглядно показать действие небесных сил во время литургии. Поэтому художники ограничиваются лишь самыми важными эпизодами, опуская изображение Малого Входа или причащения¹³.

Для русского художника текст толкования также является источником вдохновения, но никак не единственной основой изображения. Это хорошо видно в сцене заклания ангелами Младенца: в ее основе лежит мотив «святитель перед престолом», который объединяет многие сюжеты литургического содержания. Именно благодаря присутствию святителя рядом с престолом вся композиция может пониматься как непосредственное (а не метафорическое) изображение литургии. При этом сцена близка своей первооснове: в правой части сцены

¹³ При этом борьба с дьяволом изображена в Архангельском соборе Московского Кремля.

изображается св. Григорий с Евангелием в руке, обращенный к престолу — так же, как в сценах со св. Василием Великим или св. Николаем, совершающими литургию. В таком случае «Видение св. Григория Богослова» можно рассматривать как один из вариантов образа священнодействующего иерарха, усложненный под влиянием подробного текста литургического толкования¹⁴.

Истоки греческого цикла проследить сложнее, поскольку ватиканская рукопись является единственным в своем роде памятником. В качестве определенного иконографического аналога можно, вслед за П. Вокотопулосом [*Βοχοτόπουλος*, 1986], привести изображение церковной службы на иконе «Литургия праведных и страдания грешников» из музея Старой православной церкви Свв. Архангелов в Сараеве, которая, вероятно, исполнена около 1600 г. в мастерской иконописца Георгия Клонцаса, где был изготовлен и рассматриваемый выше греческий кодекс. Еще одной параллелью является роспись церкви Сорока мучеников в Хрисафе (1620), где литургическое действие также разворачивается на фоне иконостаса в интерьере храма [*Τσέλιτζα-Αντουράκη*, 2013]. Учитывая слабое распространение «Откровения...» на Балканах, можно предположить, что это результат непосредственного иллюстрирования текста, не имеющий никаких прототипов.

И отечественные сцены «Видения...», и греческий цикл наглядно показывают единство земной и небесной Церкви, постоянное присутствие небесных сил и самого Спасителя в храме во время литургии, а также раскрывают суть Евхаристии, демонстрируя, что Святые Дары являются самими телом и кровью Христовыми. Тем не менее в древнейших русских и греческом памятниках общая тема истолковывается по-разному.

Позднее на Руси сюжет «Видение Григория Богослова» встречается только в ярославских памятниках второй половины XVII — первой трети XVIII в., где получает иную трактовку, превращаясь в развернутый цикл и в этом отношении приближаясь к серии миниатюр ватиканской рукописи. Нам неизвестны примеры использования этого сюжета в русском искусстве первой половины XVII в., и можно предположить, что традиция иллюстрирования текста была прервана. Не очень понятно, знали ли художники, расписавшие ярославские церкви, о существовании композиций более раннего времени. Вероятно, они представляли себе росписи кремлевских соборов, поскольку ярославские мастера участвовали в поновлении стенописей этих храмов в середине XVII в.

Впервые после этого перерыва сюжет «Видение Григория Богослова» появился в росписи несохранившегося Успенского собора в Ярославле (1674), известной по описанию Н.В. Покровского [*Покровский*, 1890. С. 122]. Позднее он встречается в росписи ярославских церквей Николы Мокрого (1673–1675), Спаса на Городу (1693), Богоявления (1693), Иоанна Предтечи в Толчкове (1694–1695), а также в церкви Феодоровской иконы Богородицы (1715) и храме Иоанна Златоуста в Коровниках (1732–1733) [*Васильева*, 2010. С. 75]. Как пока-

14 О мотиве «святитель перед престолом» см.: [*Онуфриенко*, 2023].

зала Т.Л. Никитина, эти ансамбли, за исключением церкви Николы Мокрого, имеют общий образец — стенописи Успенского собора в Ярославле [*Никитина*, 2016. С. 70–72]. Иконография отдельных эпизодов «Видения...» в ярославских церквях 1690-х гг. почти идентична. При этом все они, как отмечает Никитина, отличаются от сцен того же цикла в церкви Николы Мокрого. Композиции в поздних ярославских росписях многолюдны, в то время как в Николо-Мокринской церкви во всех клеймах изображен один священник в окружении небольшого количества верующих и небесных сил [*Там же*. С. 70].

В ансамблях XVII в. увеличивается количество сцен «Видения Григория», они дополняются многими подробностями, что роднит их с критской рукописью и миниатюрами жития св. Нифонта. Это заметно уже в самом раннем из сохранившихся памятников — церкви Николы Мокрого, где цикл «Видения...» представлен в восьми клеймах^[илл. 5]. Судя по всему, в Успенском соборе Ярославля он включал около 15 клейм [*Там же*. С. 71], в церкви Иоанна Златоуста в Коровниках — 17, а в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове — 14 [*Васильева*, 2010. С. 77]; следовательно, в этих памятниках текст толкования на литургию был проиллюстрирован более равномерно, чем в памятниках XVI в. Этому способствует и площадь стен, на которых он помещается: в северных апсидах в специально отведенном ярусе (храм Николы Мокрого), в центральной апсиде (церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, Богородицы Феодоровской и Иоанна Златоуста в Коровниках), в северной и центральной апсидах (церковь Спаса на Городу) или по всему пространству алтаря (церковь Богоявления).

Хорошая сохранность надписей в церкви Николы Мокрого позволяет судить об изменении их содержания по сравнению с более ранними. Тексты алтарной росписи Архангельского собора Московского Кремля (1652–1666), скорее всего, повторяют надписи 1560-х гг. Они, как было показано выше, емко описывают сюжет с аллюзиями на песнопения литургии. В XVII в. надписания меняются. Во-первых, они стали очень подробными; во-вторых, большинство из них строится по одному принципу: фраза начинается со слова «Егда...», и далее описывается действие иерея и небесных сил. Например¹⁵: «Егда внидет иерей в малей олтарь и внимает агнец, тогда ангел укрепит людие...» или «Егда иерей идет на выход и рекут Придите поклонимся, тогда ангел им [...] за руку и вошел во олтарь». Эти надписания повторяют текст «Откровения...», но, как показала Т.Л. Никитина, могут не следовать ему в точности, а комбинировать разные его отрывки [*Никитина*, 2016. С. 66]. Такого же рода надписи встречаются и в Богоявленской церкви.

Во всех церквях цикл «Видения...» включает в себя сцены «Литургия оглашенных», «Чтение Евангелия», «Малый Вход», «Великий Вход», «Причащение верующих». Начало цикла может дополняться сценами «Вопрошение св. Григория о литургии» и «Пение антифонов». В ряде случаев включаются сюжеты, которые обычно надписываются словами песнопений литургии: «Яко

15 Приведены надписи в церкви Николы Мокрого.



ил. 5 Видение Григория Богослова
Роспись северной апсиды церкви
Николая Мокрого в Ярославле. 1673–
1675. Фото М.О. Онуфриенко

fig. 5 The Vision of St. Gregory
the Theologian. Mural in the
northern apse of St. Nicholas
Mokryi Church in Yaroslavl
1673–1675. Photo by
M. Onufrienko

ил. 6 «Яко да Царя...». Роспись
центральной апсиды церкви Спаса
на Городу в Ярославле. 1693
Фото М.О. Онуфриенко

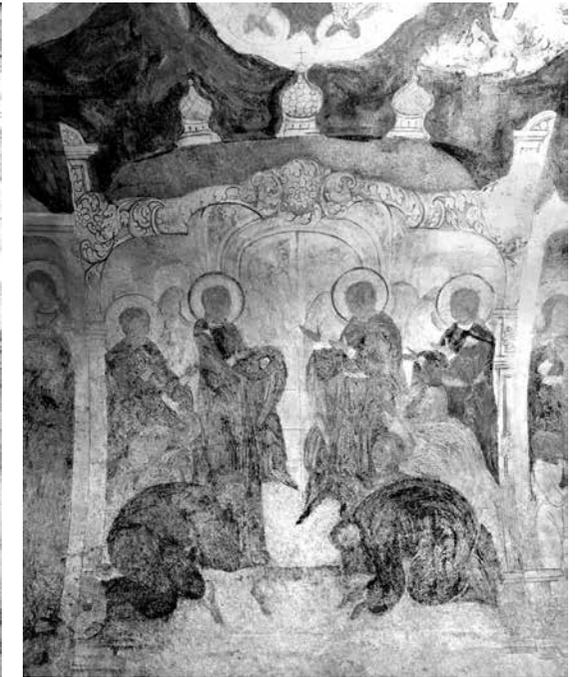
fig. 6 We May Receive the King...
Mural in the central apse of the
Saviour "na Gorodu" Church
in Yaroslavl. 1693. Photo
by M. Onufrienko

ил. 7 «Достойно и праведно есть...»
Роспись центральной апсиды церкви
Спаса на Городу в Ярославле. 1693
Фото М.О. Онуфриенко

fig. 7 It Is Proper and Right
to Hymn You... Mural in the central
apse of the Saviour "na Gorodu"
Church in Yaroslavl. 1693
Photo by M. Onufrienko



6



7

5
да Царя всех подыдем», «Достойно и праведно есть...», «Победную песнь поюще...», «Святая святым»¹⁶. Судя по всему, они появляются в конце XVII в. именно как часть цикла «Видение Григория Богослова»; во всяком случае, нам неизвестны примеры их самостоятельного использования¹⁷.

Ко второй половине XVII в. уже существовала устойчивая традиция надписывать литургические композиции гимнографическими текстами. Однако использование цитат из песнопений в качестве надписаний рассматривае-

мых сцен, судя по всему, связано с использованием текста «Видения...», где при описании литургии нередко прямо указывается то или иное песнопение. Впрочем, иногда тексты, известные по надписям, в «Откровении Григория Богослова» отсутствуют. В росписи церкви Спаса на Городу встречается надписание «Яко да Царя всех подыдем...», хотя указание на пение второй части Херувимской песни в текстах «Откровения...» не содержится. Возможно, в таких случаях составители программы пользовались расширенными вариантами толкований или же собственными знаниями о чине литургии.

Иконография сцены «Яко да Царя всех подыдем...»^[ил. 6] представляет собой аллюзию на текст второй части Херувимской песни. Христос в образе Великого архиерея восседает на престоле в окружении ангелов-священников и других небесных сил, а в нижней части, перед вратами, представлены молящиеся. Изображение врат понимается двояко: с одной стороны — это Царские врата храма, перед которыми люди ожидают причастия, а с другой — они стоят на пороге рая и готовятся ко встрече с Спасителем. По сути, эта сцена в емкой форме показывает возможность приобщения к Царствию Небесному посредством причащения истинными Кровью и Плотью Христовыми. В сцене используются все присутствующие в тексте Херувимской мотивы: изображены и ангельские силы, и Христос, «поднятый» над всеми, и верующие как главные действующие лица всего песнопения.

Сцена «Достойно и праведно есть...» отсылает к тексту песнопения «Достойно и праведно есть поклоняться Отцу и Сыну и Святому Духу, Троице

¹⁶ О иконографии сцен «Достойно и праведно есть...», «Яко да Царя всех подыдем» и «Святая святым» см.: [Васильева, 2010. С. 78–80].

¹⁷ Как своего рода аллюзию на сюжет «Яко да Царя...» можно рассматривать верхнюю часть сцены «Ныне силы небесные с нами невидимо служат...», расположенную в конхе апсиды придела Варлаама Хутынского церкви Илии Пророка в Ярославле (1680): в верхней части композиции представлен Спаситель, восседающий на престоле, в окружении небесных сил (что повторяет композицию «Яко да Царя...»), а в нижней части совершается Великий Вход. См.: [Онуфриенко, 2023. С. 72–73]. Также сцена «Яко да Царя...» появляется в конхе апсиды Успенского собора Троице-Сергиевой лавры, однако там она, по сути, является частью сильно видоизмененной сцены «Да молчит всякая плоть человека...», которая соединяет в себе отдельные мотивы из цикла «Видение Григория Богослова» и «Да молчит всякая плоть человека...».

Единосушной и Нераздельней», которое поется во время начальных слов анафоры (praefatio), где священник благодарит Господа. Интересно, что в текстах «Откровения...» об исполнении этого гимна не говорится. Композиция, судя по всему, опирается на текст тайной молитвы, которая читается в это время в алтаре и представляет собой обобщенный образ моления Господу в храме: на фоне врат стоят ангелы, рядом с которыми представлены молящиеся (врата снова можно трактовать и как Царские двери в храме, и как райские врата). В росписи церквей Богоявления и Иоанна Предтечи в Толчкове ангелы воздевают руки к небу^[илл. 71]. По мнению А.В. Васильевой, изящные фигуры ангелов в белых одеждах с воздетыми к небу руками ассоциируются со сценой «Вознесение Господне» [Васильева, 2010. С. 79], хотя в церкви Спаса на Городу ангелы просто простирают руки друг к другу. Значит, такие аллюзии не являлись чем-то необходимым для понимания сюжета. Однако ассоциация со сценой «Вознесение» как намек на будущее воскресение в отдельных случаях кажется возможной, что подтверждается текстом тайной молитвы, читающейся при пении «Достойно и праведно есть...»: «Ты от небытия в бытие нас привел еси <...> дондеже нас на небо возвел еси и Царство Твое даровал еси будущее».

«Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще» — это продолжение слов анафоры: «... Благодарим Тя и о Службе (λειτουργίας) сей, юже от рук наших прияты изволил еси, аще и предстоят Тебе тысящи архангелов и тмы ангелов, херувими и серафими, шестокрилатии, многоочитии, возвышающиися пернатии» (оно предваряет следующую часть анафоры, sanctus). Произнося фразу «Победную песнь...», священник звездой крестообразно осеняет дискос с агнцем. Однако слова молитвы в росписях прямо не передаются. Вместо этого во всех памятниках 1690-х гг. представлен Христос Эммануил, стоящий в потире в окружении небесных сил, верующих и клира. Священник держит в руках звездицу, что отсылает к реальному действию, происходящему в этот момент, однако оно теряется на фоне большой фигуры Христа.

Возглас «Святая святым» раздается в конце литургии непосредственно перед причащением духовенства в алтаре. Он означает, что Святые Дары могут быть преподаны тем, кто перед этим освятит себя покаянием. Поскольку сам возглас достаточно абстрактен, с ним соотнесена сцена заклания Младенца в сосуде, который стоит на престоле, окруженном клиром и мирянами, созерцающими это событие. Эта композиция также присутствует во всех ансамблях 1690-х гг. В небе изображен Господь Саваоф в окружении ангелов, который благословляет жертву, а с неба слетает ангел, прободающий Христа. Это буквальное изображение Тела и Крови Христовой, которые вот-вот будут даны людям.

В целом текст «Откровения...» во всех циклах, размещенных в алтарях ярославских церквей, передается последовательно. Показательна алтарная роспись церкви Богоявления: цикл организован так, что на восточной стене оказались сцены, имеющие непосредственное отношение к литургии верных и освящению Святых Даров: «Великий Вход», «Победную песнь поюще...»,

«Достойно и праведно есть...» и «Святая святым». Впрочем, иногда некоторые сцены меняли местами, чтобы поместить наиболее важные моменты литургии в центре апсиды. Так, например, в церкви Николы Мокрого сцена «Победную песнь поюще» предшествует «Великому Входу», что может отражать как существовавшие в ту эпоху расхождения в вопросе о времени пресуществления Святых Даров, так и желание поместить ключевой сюжет (момент преложения Даров) в центральное место [Никитина, 2016. С. 70]. В других случаях причиной перестановки могло стать желание поместить рядом друг с другом похожие сцены: в алтаре церкви Спаса на Городу по сторонам центрального окна размещены композиции «Победную песнь поюще...» и «Яко да Царя всех подыдем...» [Денисов, Воронова, 2023. С. 121], что нарушает чин литургии, так как последняя сцена соответствует второй части Херувимской песни, которая в реальности предшествует возгласу «Победную песнь поюще...».

Из сказанного следует, что цикл литургических сюжетов в Успенском соборе в Ярославле и в памятниках 1690-х гг. нельзя рассматривать лишь как иллюстрацию «Откровения...», поскольку он включает моменты, отсутствующие в этом тексте («Яко да Царя всех подыдем...», «Достойно и праведно есть...» и т.д.). В росписях этого времени цикл «Видения...» дополняется сюжетами, так или иначе связанными с анафорой — центральной частью литургии. Все эти дополнительные сюжеты, как показано выше, раскрывают одну и ту же тему: благодарность верующих за возможность причащения, которое дарует возможность спасения. Те смыслы, которые в XVI в. умещались в одной двухчастной композиции, к концу XVII столетия потребовали разработки нескольких новых полноценных сцен.

Форма длинного рассказа, который не характеризует литургию в целом, а «раскладывает» ее на отдельные элементы, была характерна для искусства второй половины XVII в. В цикле «Видение Григория Богослова» детально представлены те события, которые только подразумеваются и в более ранних композициях на ту же тему, и в сцене «Да молчит всякая плоть человека...», где показана процессия Великого Входа, совершаемая земными диаконами и священниками на глазах у верующих. Популярность цикла «Видения...» выглядит закономерной, учитывая тягу искусства второй половины XVII в. к «повествовательности». Зритель (в данном случае представитель клира, поскольку этот цикл был недоступен для обозрения из наоса храма) мог во всех подробностях пережить представленное во фресках богослужение, соотнося себя с анонимными персонажами составляющих цикл композиций. В свою очередь, реальное богослуженное действие последовательно уподоблялось изображенному: все сцены цикла «Видения...» буквально визуализировали рядом со священником каждый из важнейших моментов литургии. К тому же относительная «живоподобность» живописи ярославских храмов конца XVII в. дополнительно способствовала тому, что Младенец Христос в потире, ангелы и разверзшиеся небеса физически, «плотски» присутствовали в алтаре, наполняя святостью все пространство, разрушая границу между землей и небесами.

Подведем итоги. На протяжении XVI в. художники, изображая «Видение Григория Богослова», сосредоточивают свое внимание только на главном событии — заклании Младенца — и сводят к нему весь (достаточно подробный) текст толкования. Мастера XVII в. прибегают к дополнительным сюжетам, которые порой отсутствуют в тексте. Тем не менее первые и последние сцены подобных циклов остаются похожими на миниатюры лицевого жития св. Нифонта 1530-х гг., изображающие видение святого во время литургии и обнаруживающие родство с ранними стенописными образами «Видения Григория Богослова». Сравнение цикла в церкви Николы Мокрого или ярославских памятников 1690-х гг. с близкими по иконографии миниатюрами жития св. Нифонта показывает, что эти сцены сильно отличаются, поскольку в их основе лежат разные тексты. Однако здесь допустимо видеть начало и конец развития одной и той же иконографической темы, которая могла дополняться новыми сценами. При этом нельзя исключать возможность влияния на ярославские росписи какого-нибудь цикла миниатюр, подобного иллюстрациям критской рукописи.

Несмотря на подробность поздних циклов, в русском искусстве последней трети XVII в. сюжет «Видение Григория Богослова» понимается не столько как прямая иллюстрация определенного текста, сколько как обобщенный образ Литургии. Поэтому иногда сюжеты меняются местами, чтобы композиции, изображающие заклание Младенца, попали в центр апсиды и превратились в смысловое средоточие всего цикла, или располагаются так, что сцены, относящиеся к анафоре и пресуществлению Святых Даров, оказываются на восточной алтарной стене. Этот подход к сюжету отличает русские циклы «Видения Григория Богослова» от строго соотнесенного с текстом поствизантийского варианта.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова Л.И. Иллюстрированный цикл жития Нифонта и макарьевская книгописная мастерская // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописей Библиотеки РАН. СПб.: БАН, 2006. С. 63–71.
- Афанасьева Т.И. Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XVI вв.: Исследование и тексты. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2012. 393 с.
- Васильева А.В. Тема Божественной литургии в алтарных росписях Иоанна Предтечи в Толково и ярославских церквях XVII — первой половины XVIII в.: сравнительный анализ // 14-е Науч. чтения памяти И.П. Болотцевой (1944–1995). Ярославль: Аверс Плюс, 2010. С. 73–81.
- Денисов Д.В. К вопросу о происхождении иконографии «Великий вход» в русской монументальной живописи храмов XVI — 1-й половины XVII в. // Вестник ПСТГУ. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2019. № 33. С. 62–76.

- Денисов Д.В., Воронова Е.А. Программа росписи церкви Спаса на Городу и история ее изучения // 27-е Науч. чтения памяти И.П. Болотцевой (1944–1995). Ярославль: Принт, 2023. С. 107–142.
- Денисов Д.В. Иконография Великого Входа в иллюстрации «Толковой службы» святителя Григория Богослова // VII Деминские чтения. Отчетная науч. конф. Музея имени Андрея Рублева по итогам 2023 года. 18–19 апреля 2024 года: тез. докл. / Сост. М.И. Яковлева, науч. ред. Н.И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2024. С. 58–62.
- Дмитриев Ю.Н. Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию) // Древнерусское искусство. XVII век. М.: Наука, 1964. С. 138–159.
- Желтов М.С. «Откровение святого Григория Богослова о литургии»: исследование, текст и его славянские перевод // Вестник ПСТГУ. Сер. III: Филология. 2018. № 54. С. 9–26.
- Иванов С.А., Макаров Е.Е., Маханько М.А. Нифонт // Православная энциклопедия. Т. 51. М.: Православно-научный центр «Православная энциклопедия», 2018. С. 258–276.
- Келливидзе Н.В. Фрески церкви Троицы в Вяземах. Программа и иконография в контексте идейных движений эпохи. Дис. ... канд. иск. М., 1999. 326 с.
- Келливидзе Н.В. Новооткрытые фрески алтаря церкви Троицы в Вязёмах // Florilegium. К 60-летию Б.Н. Флори. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 104–125.
- Келливидзе Н.В. «Видение Евлогия» в росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, 2005. С. 294–301.
- Келливидзе Н.В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: Искусство Константинополя и национальные традиции. М.: Северный паломник, 2005. С. 621–646.
- Красносельцев Н.Ф. «Толковая служба» и другие сочинения, относящиеся к объяснению богослужения в Древней Руси до XVIII века (Библиографический обзор) // Православный собеседник. 1878. № 5. С. 3–43.
- Крутова М.С. «Златая цепь»: Тексты, исследования, комментарии. М.: Пашков дом, 2003. 219 с.
- Малков Ю.Г. Стенопись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле (опыт реконструкции) // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М.: Наука, 1977. С. 368–387.
- Марковић М., Стевановић Б. Сликани програм у куполе цркве Светог Ђорђа у Добрило-вини // Зограф. Часопис за средњовековну уметност. № 42. Београд, 2018. С. 209–229.
- Меняйло В.А. Роспись собора Чуда Архангела Михаила в Хонех в Московском Кремле // Материалы и исследования / Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник „Московский Кремль“» / Отв. ред. А.Л. Баталов. Вып. 27. М., 2016. С. 10–26.
- Никитина Т.Л. Русские церковные росписи 1670–1680-х годов. М.: Индрик, 2015. 464 с.
- Никитина Т.Л. Литургический цикл в росписи ярославской церкви Николы Мокрого // 20-е Науч. чтения памяти И.П. Болотцевой (1944–1995). Ярославль: Аверс Плюс, 2016. С. 64–74.
- Онуфриенко М.О. Небесная литургия в монументальной живописи Македонии XV–XVI веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. 10 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М.В. Ломоносова. СПб.: НП-Принт, 2020. С. 829–844.
- Онуфриенко М.О. Новые литургические сюжеты в русской живописи XVI века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. Вып. 11 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М.В. Ломоносова. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. С. 382–397.

Онуфриенко М.О. «Ныне силы небесные с нами невидимо служат...». К истории литургических сюжетов на Руси // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Сер. V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2023. № 51. С. 68–82.

Описание памятников. Вып. 2: Житие святого Нифонта, лицевое XVI века / Сост. В. Щепкин. М.: Тип. Об-ва распространения книг, аренд. В.И. Вороновым, 1903. 51 с.

Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М.: Тип. Э. Лиснера и Ю. Романа, 1890. 172 с.

Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогрес-Традиция, 2001. 564 с.

Саенкова Е.М. О некоторых особенностях иконографии Великого Входа в древнерусском монументальном искусстве // Искусство христианского мира. Вып. 8. М., 2004. С. 144–151.

Суслов В.В. Памятники древнего русского зодчества. Вып. VII. СПб.: Императорская Академия художеств, 1901. 74 с.

Felmy K.Ch. “Es schweige alles menschliche Fleisch”. Der Grosse Einzug und die “Schlachtung des Christusknechtens” // “Die Weisheit baute ihr Haus”. Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen. 1999. S. 251–291.

Spatharakis I. Representations of the Great Entrance in Crete // Spatharakis I. Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography. London, Pindar Press, 1996. P. 293–335.

Βοκοτόπουλος Π. Οι μικρογραφίες ενός κρητικού χειρογράφου του 1600 // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Τ. 13 (1985–1986), Αθήνα, 1986. Σ. 191–208.

Τσέλιγκα-Αντουράκη Α. Ένα εικονογραφικό άπασ στην αφίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620) // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Τ. 34 (2013), Αθήνα, 2013. Σ. 215–226.

Τσομπάνης Τ. Η μεγάλη είσοδος στην εικονογραφία. Θεσσαλονίκη, 1997. 280 σ.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Сюжет «Видение Григория Богослова» в русской живописи эпохи позднего Средневековья

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Онуфриенко Максим Олегович — инженер-исследователь отдела экспертизы, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, ул. Гастелло, д. 44, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 107014; преподаватель кафедры истории отечественного искусства исторического факультета, МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. maksimonufrienko@icloud.com

АННОТАЦИЯ

Сюжет «Видение Григория Богослова» основан на тексте широко распространенного на Руси толкования на литургию, который обычно именуется «Откровение святого Григория Богослова о литургии» или «Толк божественной службы». В русском искусстве эта композиция могла появиться в начале XVI в. в древнейшей росписи собора Чудова монастыря. В дальнейшем этот сюжет встречается в монументальных ансамблях второй половины — конца XVI в., а также в росписях второй половины XVII в., где превращается в развернутый цикл. Известен всего один памятник на ту же тему, созданный не на территории Руси, — критская лицевая рукопись Vat. gr. 2137. Однако он достаточно сильно отличается от русских вариантов. Миниатюры подробно передают все особенности земной литургии, дословно иллюстрируя текст, не отделяя главное от второстепенного. В это же время в русских памятниках делается акцент на самом важном элементе — заклании Младенца, — который помещается в центр всего цикла. В целом русские мастера

понимают этот сюжет не столько как прямую иллюстрацию текста, сколько как обобщенный образ литургии, что роднит «Видение Григория Богослова» с другими литургическими сюжетами, характерными для русского искусства позднего Средневековья.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Литургические сюжеты, древнерусское искусство, поствизантийское искусство, монументальная живопись, Григорий Богослов.

TITLE

The Image of *The Vision of Gregory the Theologian* in the Russian Painting of the Late Medieval Epoch

AUTHOR

Onufrienko, Maksim Olegovich — Junior Researcher, Department of Expertise, State Research Institute for Restoration. Gastello str., 44/1. 107014 Moscow, Russian Federation; Lecturer, Art History Department, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University. GSP-1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation. maksimonufrienko@icloud.com

ABSTRACT

The image of *The Vision of Gregory the Theologian* is based on the text of a widespread interpretation of the liturgy in Medieval Russia, which is usually entitled as *The Revelation of St. Gregory the Theologian on the Liturgy* or *The Interpretation of the Divine Service*. In Russian art it seems to appear at the beginning of the 16th c. in the frescoes of the Chudov Monastery Katholikon. Subsequently, this plot is found in frescoes at the turn of the 16th–17th cc., as well as in paintings of the second half of the 17th c. The Cretan manuscript Vat. gr. 2137 is the only one known example that was not created on the territory of Medieval Russia. However, it is quite different from the Russian versions of this subject. The miniatures convey in detail all the features of the earthly liturgy, literally illustrating the text, without separating the main from the secondary. At the same time, Russian images emphasize on the most important element — the slaughter of the Christ, which is placed in the center of the entire cycle. In general, the Russian artist understood this plot not as a direct illustration of the text, but as a generalized image of the liturgy. That makes *The Vision of Gregory the Theologian* subject similar to other Russian liturgical subjects.

KEYWORDS

Liturgical scenes, Medieval Russian art, post-Byzantine art, monumental painting, Gregory the Theologian.

REFERENCES

- Antonova L.I. The Illustrated Cycle of the Life of Nifont and the Manuscript Workshop of Makariy. *Materialy i soobshcheniia po fondam Otdela rukopisei Biblioteki Rossiiskoi akademii nauk (Materials and reports on the collections of the Manuscript Department of the Library of the Russian Academy of Sciences)*. Saint Peterburg, BAN Publ., 2006, pp. 63–71 (in Russian).
- Afanasjeva T.I. *Drevneslavjanskije tolkovanija na liturgiju v rukopisnoj tradicii 12–16 vv.: Issledovanije i teksty (Ancient Slavic interpretations of the Liturgy in the manuscript tradition of the 12th–16th centuries: Research and texts)*. Moscow, Universitet Dmitriia Pozharskogo Publ., 2012. 393 p. (in Russian)
- Denisov D.V. On the Origin of the Iconographic Composition “The Great Entrance” in Russian Church Frescos of the 16th — First Half of the 17th Centuries. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-*

- Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Problemy Istorii i Teorii Khristianskogo Iskusstva (St. Tikhon's University Review. Series 5: Issues on History and Theory of Christian Art)*, 2019, no. 33, pp. 62–76 (in Russian).
- Denisov D.V., Voronova E.A. The Program of Painting the Church of the Saviour “Na Gorodu” and the History of Its Study. *27 Nauchnye chteniia pamiati I.P. Bolottsevoi (The 27th Academic Readings in Memory of I.P. Bolotseva (1944–1995))*. Yaroslavl, Print Publ., 2023, pp. 107–142 (in Russian).
- Denisov D.V. The Iconography of the Great Entrance in the Illustrations of the “Tolkovaia Sluzhba” by St. Gregory the Theologian. *7 Dëminskie chteniia. Otchetnaia nauchnaia konferentsiia Muzeia imeni Andreia Rubleva po itogam 2023 goda. 18–19 aprelia 2024 goda: Tezisy dokladov (7th Demina Readings. The Reporting Academical Conference of the Andrei Rublev Museum Based on the Results of 2023. April 18–19, 2024: Abstracts)*. Moscow, Central'nyj muzej drevnerusskoj kul'tury i iskusstva im. Andreia Rubleva Publ., 2024, pp. 58–62 (in Russian).
- Dmitriev Iu.N. Murals of the Archangel Cathedral of the Moscow Kremlin (materials for research). *Drevnerusskoe iskusstvo. 17 vek (Old Russian Art. 17th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 138–159 (in Russian).
- Felmy K.Ch. “‘Es schweige alles menschliche Fleisch’. Der Grosse Einzug und die ‘Schlachtung des Christusknaben’”. *“Die Weisheit baute ihr Haus”. Untersuchungen zu Hymnischen und Didaktischen Ikonen*. Munich, 1999, S. 251–291 (in German).
- Ivanov S.A., Makarov E.E., Makhan'ko M.A. Nifont. *Pravoslavnaia entsiklopediia, tom. 51 (The Orthodox Encyclopedia), vol. 51*. Moscow, 2018, pp. 258–276 (in Russian).
- Krasnosel'tsev N.F. “Explanatory liturgy” and Other Works Related to the Explanation of Worship in Medieval Russia Before the 18th Century (Bibliographic Review). *Pravoslavnyi sobesednik (Orthodox Interlocutor)*, 1878, no. 5, pp. 3–43 (in Russian).
- Krutova M.S. (ed.). *Zlataia tsep': teksty, issledovaniia, kommentarii (Golden Chain: Texts, Studies, Comments)*. Moscow, Pashkov Dom Publ., 2003. 219 p. (in Russian).
- Kvlividze N.V. Newly Discovered Frescoes of the Altar of the Church of the Trinity in Vyazemy. *Florilegium. K 60-letiiu B.N. Flori (Florilegium. On the 60th anniversary of B.N. Floriya)*. Moscow, Yazeki russkoj kul'tury Publ., 2000, pp. 104–125 (in Russian).
- Kvlividze N.V. Iconographic Program of Altar Paintings of Moscow Churches of the Second Half of the 16th Century. *Vizantiiskii mir: Iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii (The Byzantine World: Art of Constantinople and National Traditions)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2005, pp. 621–646 (in Russian).
- Kvlividze N.V. “The Vision of Evlogy” in the Painting of the Nativity Cathedral of the Ferapontov Monastery. *Drevnerusskoe i postvizantiiskoe iskusstvo. Vtoraia polovina 15 – nachalo 16 veka. K 500-letiiu rospisi sobora Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyrja (Ancient Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th Century – Earle 16th Century. On the 500th Anniversary of the Painting of the Cathedral of the Nativity of the Theotokos of the Ferapontov Monastery)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2005, pp. 294–301 (in Russian).
- Malkov Iu.G. Murals of the Miracle of Archangel Michael in Chonae Cathedral in the Moscow Kremlin (reconstruction experience). *Drevnerusskoe iskusstvo: Problemy i atributsii (Old Russian Art. The Issues and Attribution)*. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 368–387 (in Russian).
- Marković M., Stevanović B. The Painted Program in the Dome of the Church of St. George in Dobrilovina. *Zograf. Chasopis za srednovekovnu umetnost (Zograph. Journal of Medieval Art)*. Belgrade, 2018, no. 42, pp. 209–229 (in Serbian).
- Meniailo V.A. Painting of the Cathedral of the Miracle of the Archangel Michael in Chonae in the Moscow Kremlin. *Materialy i issledovaniia. Federal'noe gosudarstvennoe biudzhethnoe uchrezhdenie kul'tury “Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik “Moskovskii Kreml” (Materials and Research. State Historical and Cultural Museum-Reserve “Moscow Kremlin”)*, 2016, no. 27, pp. 10–26 (in Russian).
- Nikitina T.L. *Russkie tserkovnye rospisi 1670–1680-kh godov (Russian church paintings of the 1670s–1680s.)*. Moscow, Indrik Publ., 2015. 464 p. (in Russian).
- Nikitina T.L. Liturgical Cycle in the Painting of the Yaroslavl Church of St. Nicholas the Mokryi. *20 Nauchnye chteniia pamiati I.P. Bolottsevoi (The 20th Academic Readings in Memory of I.P. Bolotseva (1944–1995))*. Yaroslavl, Avers Plus Publ., 2016, pp. 64–74 (in Russian).
- Onufrienko M.O. The Divine Liturgy in the Wall Paintings of the 15th–16th Centuries in Macedonia. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnikh statei (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles)*, 2020, vol. 10, pp. 829–844 (in Russian).
- Onufrienko M.O. The New Liturgical Subjects of the 16th Century Russian Painting. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnikh statei (Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles)*, 2021, vol. 11, pp. 382–397 (in Russian).
- Onufrienko M.O. Now the Powers of Heavens Invisibly Serve with Us... On the History of the Liturgical Plots in Medieval Russian Art. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Problemy Istorii i Teorii Khristianskogo Iskusstva (St. Tikhon's University Review. Series 5: Problems of History and Theory of Christian Art)*, 2023, no. 51, pp. 68–82 (in Russian).
- Pokrovskii N.V. *Stennye rospisi v drevnikh khramakh grecheskikh i russkikh (Wall paintings in Old Greek and Russian Churches)*. Moscow, Tipografiia. È.Lissnera i Iu.Romana, 1890. 172 p. (in Russian).
- Pokrovskii N.V. *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii (The Gospel in the monuments of iconography)*. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2001. 564 p. (in Russian).
- Saenkova E.M. About Some Features of the Iconography of the Great Entrance in Ancient Russian Monumental Art. *Iskusstvo khristianskogo mira (Art of the Christian World)*. Moscow, 2004, vol. 8, pp. 144–151 (in Russian).
- Shchepkin V. (ed.). *Opisanie pamiatnikov. Vyp. 2: Zhitie sviatogo Nifonta, litsevoe 16 veka (Description of the Monuments. Iss. 2: Life of Saint Niphon, 16th century)*. Moscow, Tipografiia obshchestva rasprostraneniia knig, arendovannaia V.I. Voronovym, 1903. 51 p. (in Russian).
- Spatharakis I. Representations of the Great Entrance in Crete. *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*. London, Pindar Press, 1996, pp. 293–335.
- Suslov V.V. *Pamiatniki drevnego russkogo zodchestva. Vyp. 7 (Monuments of Ancient Russian Architecture. Iss. 7)*. Saint Petersburg, Imperatorskaia Akademiia khudozhestv, 1901, 74 p. (in Russian).
- Tselinka-Antourakē L. Ena eikonographiko apax stēn apside tou Ierou Bēmatos tōn Agiōn Tessarakonta sta Chrysapha Lakōnias (1620) (An Iconographic Hapax in the Arch of the Holy Bema of Agios Tessarakontas in Chrysafa, Laconia (1620)). *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias (Bulletin of the Christian Archaeological Society)*, no. 34, 2013, pp. 215–226 (in Greek).
- Tsompanēs T. *È megalē eisodos stēn eikonographia (The Iconography of the Great Entrance)*. Thessaloniki, 1997. 280 p. (in Greek).
- Vasil'eva A.V. The Theme of the Divine Liturgy in the Altar Paintings of John the Baptist in Tolchkovo and Yaroslavl Churches of the 17th – First Half of the 18th Centuries: Comparative Analysis. *14 Nauchnye chteniia pamiati I.P. Bolottsevoi (1944–1995) (The 14th Academic Readings in Memory of I.P. Bolotseva (1944–1995))*. Yaroslavl, Avers Plyus Publ., 2010, pp. 73–81 (in Russian).
- Vokotopoulos P. The Miniatures of a Cretan Manuscript of the 1600s. *Deltion tēs Christianikēs Archaïologikēs Etaireias (Bulletin of the Christian Archaeological Society)*, no. 13 (1985–1986), 2013, pp. 191–208 (in Greek).
- Zhel'tov M.S. The Disclosure of Divine Liturgy by Pseudo-Gregory of Nazianz: Medieval Slavonic Translations and Existing Scholarly. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Universitets. Seriya 3: Filologiia (Studies of the Text. St. Tikhon's University Review. Series 3: Philology)*, 2018, no. 54, pp. 9–26 (in Russian).

О времени появления западноевропейских увражей на библейскую тематику в России второй половины XVII века

© 2024

УДК 091.0(4-011)"16"
ББК 85.15(43)4
Г18

Поступила в редакцию 27.04.2024

Памяти Ольги Андреевны Белобровой

Проблема западных иконографических источников отечественного искусства и книжности второй половины XVII столетия является одной из важнейших для понимания специфики и значения художественной культуры «осени русского Средневековья». К настоящему моменту выявлено применение русскими мастерами в качестве образцов альбомов-увражей (сборников гравюр на меди резцом или офортом с кратким гравированным же текстом-пояснением изображенного сюжета) на Библейскую тематику [Буренкова, Сидоренко, 2019; Алехина, Гамлицкий, 2019; Карпова, 2020].

В отечественной научной литературе закрепилась традиция присваивать этим увражам (имеющим пространные названия на латинском, немецком, нидерландском языках) краткие условные наименования по фамилии издателя или автора гравюр. Таким образом, в историю русского искусства вошли Библия Пискатора, Евангелие Наталиса, Библия Борхта, Библия Борхта – Пискатора, Библия Мериана¹, Библия Схюта [Карпова, 2020. С.18–24]. Именно об экземплярах данных изданий, хранящихся в музейных, библиотечных и частных собраниях Российской Федерации, пойдет речь в нашей статье.

Многие из этих книг имеют на полях гравюр владельческие записи, рукописные подписи, иные пометы, позволяющие достаточно точно определить

¹ Также среди западных образцов фигурирует «Библия Кристофа Вайгеля», однако она была издана в Аугсбурге в 1695 г., что не позволяет ее отнести к источникам русского искусства XVII в. [Хромов, 1998. С.117–124].

даты и регионы бытования в России второй половины XVII в. Осмелимся утверждать, что изучение непосредственно западных источников, несущих следы бытования в России, оказывается не менее содержательным, нежели произведений древнерусского искусства по этим источникам созданных.

Между тем главное внимание большинства исследователей сегодня, как и ранее, сосредоточено именно на поиске памятников русского изобразительного, декоративно-прикладного искусства, восходящих к гравюрам западных увражей. Исследование вопросов, вынесенных в заглавие нашей статьи, занимает скромное место.

Единственным исследователем, четверть века уделявшим специальное и постоянное внимание сбору и публикации сведений о западных увражах в русском обиходе второй половины XVII в. была О.А. Белоброва (1925–2018). Ученый ввел в научный оборот несколько прозаических и стихотворных редакций древнерусских рукописных подписей к гравюрам Библии Пискатора, Библиям Мериана и Борхта. О.А. Белобровой обнаружены более полусотни экземпляров, сохранившихся и известных только по описям древнерусских библиотек, «фряжских» или «латинских» — то есть иностранных «Библий в лицах» (иллюстрированных), имевших хождение в России, а также имена их владельцев, места, где побывали эти книги, и многие другие бесценные сведения [Белоброва, 1987; Она же, 1989; Она же, 1990; Она же, 1996; Она же, 2001; Она же, 2004].

Автор настоящей статьи в 1999 г. предпринял попытку общего учета и систематизации экземпляров западных увражей Библейской тематики в российских коллекциях [Гамлицкий, 1999]. Но данная работа осталась в краткой и малодоступной форме тезисов доклада. За минувшие полтора десятилетия автором, при активной помощи коллег², обнаружены ранее неизвестные экземпляры иностранных увражей со следами бытования в России второй половины XVII в.

Считаем необходимым вновь обратиться к вопросу: когда же именно и где в России впервые произошло близкое знакомство с «латинскими Библиями в лицах»? Кто конкретно или хотя бы какие социальные слои явились инициатором переноса новых иконографических схем и пластических форм на иконы и стены храмов?

Д.А. Ровинский, открывший Библии Пискатора для русского искусства, полагал, что ее впервые привез в Россию голландский гравер Адриан Схонебек, когда приехал по приглашению Петра I в 1698 г. [Ровинский, 1870. С.346]. М.И. Соколов опубликовал цикл силлабических вирш монаха московского Чудова монастыря Мардария Хоникова к гравюрам Библии Пискатора 1674 г. издания, где в обращении автора к читателю содержится дата: «... седьм

² Автор выражает признательность за помощь в работе коллегам О.А. Белобровой, Е.В. Буренковой, Ю.А. Грибову, М.Е. Ермаковой, Е.Ю. Макаровой, Е.Н. Машининовой, И. Пелгонен, Е.С. Серебряковой, В.А. Садкову, С.П. Стародубцеву, Н.А. Сусловой, А.Г. Сакович, О.Р. Хромову, Г.П. Чиняковой.

тысящю сто осмьдесят седмаго» — те есть 1679 г. [Соколов, 1895. С. 301]. После публикаций И.Э. Грабаря и Е.П. Сачавец-Федорович [Грабарь, 1913. С. 519; Сачавец-Федорович, 1929] стало очевидно, что по гравюрам данного голландского увража в последней четверти XVII в. расписаны многочисленные и знаменитые храмы в Ярославле, Костроме, Ростове Великом. Наиболее ранними из них считаются несколько сцен Апокалипсиса на паперти костромской церкви Воскресения на Дебре (1650–1652 гг.) [Сакович, 1983 С. 99].

Е.П. Овчинникова связала с Библией Пискатора росписи московского храма Троицы в Никитниках 1652–1653 гг. и даже высказала предположение, что внук заказчика стенописи, купца Григория Никитникова, мог купить в Архангельске, где состоял на таможенной службе, этот ценный увраж и привезти его в Москву, чтобы передать художникам [Овчинникова, 1970. С. 128–12]. К сожалению, этот гипотетический экземпляр в трудах исследователей часто ошибочно упоминался как реально существующий [Брюсова, 1982. С. 41], что было опровергнуто О.А. Белобровой [Белоброва, 2001. С. 310]. Обнаружение действительного западного источника росписи храма Троицы в Никитниках — Библии Борхта — Пискатора [Бусева-Давыдова, 2008. С. 101, 113] — окончательно вывело «Библию Пискатора купцов Никитниковых» из научного оборота.

Наконец, обнаружилось, что самый ранний известный на сегодняшний день памятник, частично восходящий к гравюрам Библии Борхта — Пискатора или Библии Пискатора, — росписи на сюжеты Апокалипсиса северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря [Никитина, 2005. С. 195–201] [илл. 1–4]. Росписи были выполнены в 1650–1651 гг. ярославскими мастерами во главе с Иваном Тимофеевым и Севастьяном Дмитриевым. В этой же артели работал Осип (Иосиф) Владимиров, крупный мастер «живоподобного» письма и автор «Послания некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему иконописцу Симону Федоровичу» (Ушакову. — А.Г.) [Кочетков, 2009. С. 125–127].

Здесь следует заметить, что Осипа Владимирову разные исследователи называли в свое время в числе возможных авторов стенописей храма Троицы в Никитниках вместе с именами Якова Тихонова Рудакова (Казанца), Василия Запокровского, Гавриила Кондратьева (Кондратьев Гавриил Афанасьев), Сергея Рожкова, Гурия Никитина и Симона Ушакова [Овчинникова, 1970. С. 132–133; Чураков, 1961. № 7. С. 32; Брюсова, 1984. С. 31–32]. И.Л. Бусева-Давыдова даже считает именно О. Владимирову возможным знаменщиком-руководителем работ по росписи московского храма и предполагает, что именно он имел в своем распоряжении если не экземпляр Библии Пискатора и Борхта — Пискатора, то хотя бы прориси с гравюр [Бусева-Давыдова, 2008. С. 113]. То есть именно Осип Владимиров мог предложить новые «фряжские» образцы фресок Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря и церкви Троицы в Никитниках.

В качестве дополнительного яркого примера можно указать икону «Святая Троица со сценами Бытия» из Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря близ Устюга Великого (ВУМЗ. Инв. 22402), которую П.В. Западалова датирует концом 1650-х — началом 1660-х гг. и относит к творчеству или самого Ф.Е. Зубова, или мастера из его ближайшего окружения [Западалова,

2017. С. 168–202]. Исследователь обнаружила, что крошечные сцены «Истории Авраама» на заднем плане иконы написаны по соответствующим гравюрам Библии Пискатора, с которой Ф. Зубов мог познакомиться во время одной из своих поездок в Москву, например в 1653 г., когда работал над иконами Успенского собора Московского Кремля.

Таким образом, предшествующие исследования точно атрибутированных памятников русского искусства позволяют утверждать достаточно раннее появление в Московском государстве западноевропейских увражей на библейскую тематику и столь же раннее начало их использования в качестве образцов. Уже к 1650 г. западноевропейские образцы (вероятно, все же в виде прорисей) имелись в распоряжении сразу нескольких артелей мастеров из разных городов, но привлекаемых для работы в столице³. Насколько мы сейчас можем утверждать, интерес к западным образцам начался с изображений Апокалипсиса (росписи Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, церкви Успения на Дебре), но достаточно быстро распространился и на другие сюжеты (церковь Троицы в Никитниках).

Как уже отмечалось, за последнее время заметно приросло количество интересующих нас памятников, выявленных в государственных и частных коллекциях РФ. Так, Д.А. Ровинский сообщал о пяти экземплярах Библии Пискатора [Ровинский, 1870. С. 345]. И.М. Тарабрин назвал 30 экземпляров, однако он указывал разный формат привлекаемых им изданий — в лист, в половину листа и в восьмерку [Тарабрин, 1911. С. 99]. То есть ученый имел в виду совершенно разные по составу и авторству гравюр увражи, которые он все именовал «Пискаторами», поскольку они все вышли из типографии этого издателя. Теперь мы можем соотнести опознанные сборники образцов с размерами, названными Тарабриным: в лист — Библия Пискатора, в половину листа — Библия Борхта и Мериана, в восьмую часть — Библия Схюта.

О.А. Белоброва насчитала 30 экземпляров уже только «классической» Библии Пискатора (под заглавием “Theatrum biblicum”, 477 гравюр форматом в лист) [Белоброва, 1987. С. 186]. В 1999 г. мы располагали сведениями о 42 экземплярах этого издания [Гамлицкий, 1999. С. 12]. В рамках подготовки фундаментального каталога экземпляра “Theatrum biblicum” 1643 г. из собрания ГТГ были предприняты масштабные коллективные поиски, возглавляемые сотрудниками ГТГ Е.В. Буренковой и Г.П. Чиняковой при участии автора с привлечением хранителей фондов отечественных и даже зарубежных музеев и библиотек. Результатом стала публикация в виде приложения к каталогу 50 экземпляров Библии Пискатора, бытовавших в России. 16 из них были опубликованы впервые [Карпова, 2020. С. 488–498]. Совсем недавно автору стало известно о местонахождении еще одного экземпляра Библии Пискатора — всего 51 лист, без титульного, датируются по состоянию отпечатков 1674 г., имеют

³ Нельзя не назвать роспись западной стены Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском на сюжеты Апокалипсиса, выполненной Гурием Никитиным на втором этапе работ в 1668 г. [Сукина, 2002. С. 42–47].



ил.1 Иван Тимофеев, Севастьян Дмитриев, Осип Владимиров со товарищи. Разрушение Вавилона (Откр.14:8). Роспись северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1650–1651

fig.1 Ivan Timofeev, Sevastyan Dmitriev, Osip Vladimirov and others
The Fall of Babylon (Rev.14:8)
Painting of the northern porch of the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery. 1650–1651

краткие надписи (ссылки на главу и стих Библии) скорописью коричневыми чернилами последней четверти XVII в. Этот экземпляр разделен между тремя частными владельцами⁴.

Аналогичная ситуация наблюдается относительно других западных увражей — источников русского искусства. О.А. Белоброва в 1994 г. называла местонахождение 8 экземпляров Библии Мериана в версиях разных издателей и гравюров [Белоброва, 1990. С. 445–446. Примеч.14], мы можем назвать 14 (некоторые увидели свет уже в XVIII в.). В работах предшественников указывалось один или два экземпляра Евангелия Наталиса [Бусева-Давыдова. 1993, С. 191, примеч. 5; Белоброва, 2001, С. 311]. В то время как нам сегодня известно семь: два — РГБ МК (1593, 1595/1596), по одному — ЦМиАР Научная Библиотека (1693), РГБ ИЗО (1647?), РГАДА (1647), Нижегородская областная библиотека (1595–1647). Количество экземпляров Библии Борхта из 100 гравюров, известной еще Ф.И. Буслаеву [Буслаев, 1884. С. 137–138], по работам современных исследователей затруднительно подсчитать, так как не всегда указано место хранения. Однако нам известно, что число экземпляров этого издания

⁴ Благодарю В.Г. Эридана, владельца большей части гравюров (41 лист), за информацию и возможность ознакомиться с ними.

не менее пяти (ГЭ — два, БАН, ЯИАМЗ, ГИМ ОРИСК — по одному). Библия Борхта — Пискатора, несмотря на свою огромную востребованность среди русских художников, была известна О.А. Белобровой и И.Л. Бусевой-Давыдовой лишь в двух экземплярах (РГБ ОР. Ф. 178. № 3274, 1639 г. Н. Пискатор; МИРА, Науч. биб-ка. Ин-760, 1673 г. Я. ван Ройен). Нам удалось установить местонахождение еще двух экземпляров (ГИМ ОРИСК. Инв. 46628, Менш. 1758, без титульного листа, 1639 г. (?); КФУ НБЛ, Ед. хр. В.16407, 1639 г. Н. Пискатор). Также в двух экземплярах ранее была известна крошечная Библия Схюта, к которым мы также можем добавить еще два (РГБ ИЗО, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ОГиР. № 1636).

Таким образом, всего мы располагаем сведениями о 84 экземплярах шести западных увражей на библейскую тематику, которые служили источниками отечественного искусства и письменности второй половины XVII столетия. Для Позднего Средневековья книг это отнюдь не малое количество, с учетом, что книги привозные и редкие.

Очевидно, что для темы нашего исследования особенный интерес представляют экземпляры самых ранних лет публикации, которые могли оказаться в России на рубеже 1640–1650-х гг. Действительно, среди 50 выявленных экземпляров Библии Пискатора два датируются первым изданием 1639 г.⁵, которое является уникальным и для западноевропейских коллекций, где сохранилось тоже лишь два экземпляра относительно полного состава⁶. Достаточно редко встречаются даже в самых крупных зарубежных собраниях экземпляры второго издания “Theatrum biblicum” 1643 г. В отечественных собраниях их семь — разной степени сохранности [Карпова, 2020. С. 489–490. № 3–10]. Только три из них имеют титульный лист с годом издания (ВУМЗ-203301, ВОКМ 1991, RIISA. Inv. ОКМ К 7339), остальные датируются по составу гравюров и состоянию отпечатков (БАН. Тек. Пост. 595, Галерея Ильи Глазунова. ПГ1034–1358, ГТГ. Инв. МК-56 (И-189), ИГИКМ. Инв. РК2–49, ЯХМ (Научная Библиотека. Инв. 3624)⁷.

Некоторые из них имеют интереснейшие владельческие записи: Библия из ГТГ являлась келейной книгой архиепископа Вологодского и Белозерского Симона (1664–1685) и в 1684 г. фиксируется в описи его личной библиотеки

⁵ Один экземпляр разделен на четыре части: две хранятся в КФУ НБЛ: Ед. хр. В6122 (здесь находится титульный лист с датой) и Ед. хр. В6123; две — в ГМИР. Инв. Б-9075-III и А-395/1-56-III. Части удалось опознать благодаря владельческой записи Козьмы Боброва и единой рукописной фолиации [Карпова, 2020. С. 488–489. № 1]. Второй без титульного листа, датируется по составу и состоянию отпечатков, гравюры вклеены в рукописный Хронограф 1631–1661 гг.: — РНБ. Соловецкое собр. 189/1525 [Там же. С. 489. № 2].

⁶ Библиотека теологического факультета Университета Тилбурга (TF PRE280) и Национальная библиотека Испании (Inv. ER/1380, ER/1381).

⁷ Экземпляры ЯХМ и Галереи Ильи Глазунова ранее не были известны, впервые опубликованы в каталоге экземпляра ГТГ [Карпова, 2020. С. 490. № 7, 491. № 10]. Экземпляр ИГИКМ были приобретен Д.Г. Бурылиным у вдовы Д.А. Ровинского. Он выставлялся и в постоянной экспозиции музея, и на временных выставках, но долгое время ускользал от внимания исследователей [Там же. С. 490. № 9].



2



3

ил.2 Петер ван дер Борхт. Поклонение Агнцу на горе Сион. Видение трех благовествующих ангелов (Откр. 14:1). 1580-е. Офорт. 94 × 110 мм. Библия Борхта — Пискатора. 1639
Частное собрание, Москва

fig.2 Peter van der Borcht. The Adoration of the Lamb on Mount Zion. Three angels proclaiming the Day of judgement (Rev. 14:1). 1580s. Etching. 94 × 110 mm. Bible Borcht — Piscator. 1639
Private collection, Moscow

ил.3 Клас Янзон Висшер (Н.И. Пискатор), мастерская. Поклонение Агнцу на горе Сион. Видение трех благовествующих ангелов (Откр. 14:1). Гравюра резцом. 97 × 125 мм. Библия Пискатора. 1650. Частное собрание, Москва

fig.3 Claes Janszoon Visscher (N.J. Piscator), workshop. The Adoration of the Lamb on Mount Zion. Three angels proclaiming the Day of judgement (Rev. 14:1). Engraving. 97 × 125 mm
Piscator Bible. 1650. Private collection, Moscow



ил.4 Адриан Колларт по рисунку Яна Снеллинка. Поклонение Агнцу на горе Сион. Видение трех благовествующих ангелов (Откр. 14). Ок. 1585. Гравюра резцом. 82 × 78 мм. "Thesaurus veteris et novi Testamenti". Г. де Йоде, Антверпен, 1585 г. Рейксмузеум, inv. RP-P-1988-312-357-4

fig.4 Adriaen Collaert based on a drawing by Jan Snellinck The Adoration of the Lamb on Mount Zion. Three angels proclaiming the Day of judgement (Rev. 14) Around 1585. Engraving. 82 × 78 mm "Thesaurus veteris et novi Testamenti" G. de Jode, Antwerp, 1585. Rijksmuseum, inv. RP-P-1988-312-357-4

[Коновалова, 1979, с. 113–118; Чинякова, 2008, с. 40–45; Она же, 2016, с. 276–287. XXI]. Экземпляр ВУМЗ, как гласит запись, датированная 1699 г., был келейной книгой архиепископа Великоустюжского и Тотемского Александра (1685–1699) [Белоброва, 2001, с. 312]. Экземпляры ГТГ и ЯХМ обращают на себя внимание тем, что под гравюрами написаны русские переводы латинских текстов, как убедительно доказала Е.В. Буренкова, представляющие собой самую раннюю редакцию, составленную не позже середины 1670-х гг. Евфимием Чудовским (1620–1705). Причем сделаны эти записи рукой одного и того же писца, возможно, в Чудовом монастыре [Карпова, 2020, с. 40–45].

Привлекают внимание экземпляры, связанные с представителями правящей династии и ее ближайшем окружением. Экземпляр в двух томах ГЭ (ЭРГ-10241, ЭРГ-101242) содержит позднюю запись о принадлежности царю Алексею Михайловичу, Петру Великому, Екатерине II, Великому князю Константину Павловичу. Последний подарил эту книгу живописцу А.О. Орловскому [Белоброва, 2001, с. 321; Карпова, 2020, с. 496. № 40]. Однако данный экземпляр датирован 1674 г., что выводит его из числа кандидатов на роль «родоначальника западных новшеств» в русском искусстве.

Значительно перспективнее в этом плане уже упоминавшийся экземпляр РНБ (Соловецкое собр., 189/1525 (примеч. 4)) [Карпова, 2020, с. 489. № 2], где гравюры Библии Пискатора объединены с листами рукописного Хронографа. Из 845 листов фолианта насчитывается 357 гравюр. Памятник известен исследователям давно [Описание рукописей Соловецкого монастыря, 1885, с. 112–122. № 443]. По мнению И.М. Тарабрина, гравюры происходят из одного из первых экземпляров Библии Пискатора в России, попавших сюда уже в 1640-х гг., а Хронограф, в который они включены, составлен в Троице-Сергиевой лавре между 1631 и 1661 г. [Тарабрин, 1907–1911, с. 17–18]. Однако вывод ученого

о раннем появлении в России Библии Пискатора оставался долгое время не-
востребованным, до той поры, когда к памятнику обратилась О.А. Белоброва
[Белоброва, 1987. С. 191; Она же, 2001. С. 313–321; Она же, 2004. С. 111–115].

Исследователь отнесла экземпляр ко второму изданию 1643 г. и выдвинула
обоснованное предположение о тождественности экземпляра РНБ упомянутой
И.Е. Забелиным «Библии в лицах с летописцем», переданной в Государеву
Мастерскую палату из книгохранительной царя Фёдора Алексеевича после
его смерти в 1683 г. Принял ценную книгу «кокольничий Тихон Микитич
Стрешнев» [Забелин, 1915. С. 603–605]⁸. Если это предположение верно, то Библия
Пискатора с Хронографом является одной из самых первых «фряжских
Библий в лицах» в России. Она могла находиться в царской библиотеке уже
в 1640-х гг. и стоять у истоков практики использования западных увражей
в качестве иконографических образцов. Дальнейшая судьба памятника ту-
манна. Неизвестно, как именно и когда он покинул царские палаты и оказался
на Соловках. Судя по тому, что фолиант лишен каких-либо следов прежних
владельцев, исчезновение книги из кремлевских покоев могло быть связано
с известными событиями того «бунташного» времени.

Библия Пискатора с «летописцем» (т.е. с Хронографом), ныне хранящаяся
в РНБ (Соловецкое собр., 189/1525), очевидно не была единственной подобной
западной книгой в царской или патриаршей библиотеке. В 1655 г. иконописцу
Г.В. Кондратьеву было поручено «расцвечивать книгу Библию в лицах» для
патриарха Никона, в 1677 г. некую лицевую Библию купили у известного ико-
нописца И. Безмина все для того же царя Фёдора Алексеевича [Успенский, 1910.
С. 241; Белоброва, 1987. С. 188]. Также неоднократно упоминается экземпляр 1674 г.
издания с двумя владельческими записями: «Ex libris Andreas Winius» (л. 1)
и «книга Библия великаго господина Адриана Архиепископа и всех северных
стран Патриарха келейная. А отдати ея святейшего патриарха в ризницу» (РГБ.
Ор Ф. 304. II. № 370.1.2) [Ровинский, 1870. С. 375; Белоброва, 1987. С. 187; Карпова,
2020. С. 496–497. № 41].

Версия о бытовании в России Библии Пискатора (РНБ, Соловецкое собр.,
189/1525) уже в 1640-е гг. представляется еще более весомой, поскольку, по на-
шему мнению, данный экземпляр следует датировать даже не 1643 г., а 1639-м
(т.е. он относится к самому первому изданию). Об этом свидетельствует уни-
кальный, отличный от всех позднейших изданий состав его гравюр. Только
в издании 1639 г. Страстной цикл состоял из 22 гравюр, включая сюжеты
«Поклонение пастухов» и «Въезд в Иерусалим», которые позднее были изъяты
(в издании 1643 г. — 20, 1650 и 1674 — 18) [Карпова, 2020. С. 406. Л. 352–361]. Так-

8 Любопытную запись сдержат поля гравюр экземпляра Библии Пискатора 1674 г. в собра-
нии ГМИИ ОГИР (№ ГК 1604). На ее листах имеется запись-скрепа конца XVII в.: «Сия
Библия дому боярина Тихона Никитича Стрешнева человека ево Ивана Иванова сына
Мишукова. А подписал сию книгу своею рукою затем, что дано за нее денег шестьдесят
рублев для своей ахоты». Запись можно датировать не ранее 1688 г., когда Т.Н. Стрешнев
получил боярский чин [Карпова, 2020. С. 496. № 38].

же вместо привычных по изданиям 1643, 1650, 1674 г. горизонтальных гравюр
на сюжеты «Деяний апостолов» по рисункам М. ван Хемскерка и И. Страдануса
(35 гравюр с отдельным титульным листом “Acta Apostolorum”) в экземпляре
РНБ находим 12 вертикальных гравюр по две на листе совершенно иного стиля
и иконографии по рисункам М. де Воса и А. Франкена [Там же. С. 419].

Совпадает и состояние печатных форм в экземпляре РНБ (Соловецкое
собр., 189/1525) с датированными 1639 г. экземплярами Национальной библио-
теки Испании (Inv. ER/1380, ER/1381) и разделенного экземпляра между КФУ
НБЛ (Ед. хр. В 6122 и Ед. хр. В6123) и ГМИР (Инв. Б-9075-III и А-395/1-56-III).
В то время, как уже во втором издании 1643 г. отмечается ряд изменений в со-
стоянии гравированных досок. Например, гравюры из цикла «Откровение Ио-
анна Богослова» в издании 1639 г. имеют один номер вверху в центре каждой
гравюры, и в ссылке на Библию указана только глава. В 1643 г. в правом нижнем
углу появляется второй номер, дублирующий первый, добавлена ссылка на стих.

В то же время, экземпляр РНБ. Соловецкое собр., 189/1525 нельзя счи-
тать непосредственным образцом для апокалиптических циклов росписей
Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, церкви Воскресения на
Дебре, Троицы в Никитниках. Гравюры в соловецком увраже с Хронографом,
иллюстрирующие «Видение апостола Иоанна Богослова», как и в других эк-
земплярах 1639 и 1643 гг., совершенно не похожи на композиции П. ван дер
Борхта в изданиях Библии Пискатора 1650 и 1674 гг. В ранних публикациях
содержатся крошечные сценки, заключенные в овал с латинскими стихами под
изображением, гравированные А. Коллартом по рисункам Я. Снеллинка, как,
например, в экземпляре ГТГ [Карпова, 2020. С. 458–466. Л. 409–415]⁹. Поэтому
при создании первых апокалиптических росписей, русские художники поль-
зовались все же Библией Борхта — Пискатора или изданием Библии Пискатора
1650 г., где были скопированы с незначительными изменениями гравюры
П. ван дер Борхта «Видения апостола Иоанна Богослова» [ил. 2–3]. Наиболее
вероятно использование прориси — композиции гравюр использованы фраг-
ментарно, часто в виде заимствования только отдельных фигур [ил. 1–3].

К сожалению, ни один из четырех сохранившихся в собраниях РФ эк-
земпляров Библии Борхта-Пискатора не имеет владельческих и иных по-
мет, позволяющих датировать и локализовать его появление в России. Часто
упоминаемый альбом «Книга Винуса» (БАН, 17.17.19, № 7429–1723), при-
надлежавшая А.А. Винусу (1641–1716) [Беляева, 2008. С. 223–257], наряду
с рисунками голландских и немецких художников XVI–XVII вв., содержит
95 гравюр П. ван дер Борхта, но из другой Библии, выполненной этим масте-
ром (т.н. Библия Борхта). В то же время Библия Борхта — Пискатора, впервые
увидевшая свет в лейденском филиале знаменитого издательства К. Плантена
в 1592 или 1593 г. и переизданная в 1613 г. (Амстердам, М. Колин) и в 1639 г.
(Амстердам, Н. Пискатор), вполне могла оказаться в России и даже при дворе

9 Идентичный оттиск этой гравюры представлен в коллекции Рейксмузеума [ил. 4].

Московских государей уже в начале 1640-х гг. Во всяком случае, экземпляр КФУ НБЛ (Ед. хр. В.16407), сохранивший титульный лист с датой «1639», имеет на оборотах листов рукописные изъяснение изображенных сюжетов, выполненные коричневыми чернилами красивым полууставом второй половины XVII в. ссылка на Библию и первые буквы каждой строки написаны красной киноварью¹⁰. Во всяком случае, к 1652 г. (началу работ по росписи церкви Троицы в Никитниках) гравюры этого издания или прориси с них в достаточно широком репертуаре уже находились в руках русских изографов.

Таким образом, появление в России Библии Пискаatora 1639 г., ныне хранящейся в РНБ (Соловецкое собр., 189/1525), имеет вполне обоснованное время и место появления в России: 1640-е гг., Москва, царская книгохранительная палата. Уже в начале «фряжские Библии в лицах» 1650-х гг. входят в репертуар русской монументальной живописи и иконописи. Дальнейшие пути и круги бытования западных увражей в России во второй половине XVII столетия не менее интересны и заслуживают отдельного исследования.

10 Благодарю В.В. Немтинову за сведения об этом экземпляре.

ЛИТЕРАТУРА

- Белоброва О.А. Библия Пискаatora в собрании Библиотеки Академии Наук СССР // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР. 1985. Л.: Наука, 1987. С. 184–216.
- Белоброва О.А. О древнерусских подписях к некоторым нидерландским цельногравированным изданиям XVII века // Труды Отдела Древнерусской литературы. Л.: Наука, 1990. Т. 43. С. 70–81.
- Белоброва О.А. Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела Древнерусской литературы. Л.: Наука, 1990. Т. 44. С. 442–448.
- Белоброва О.А. О Библиях с гравюрами в русских библиотеках второй половины XVII — начала XVIII в. // Книжные центры Древней Руси. Севернорусские монастыри. РАН. Институт русской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 306–322.
- Белоброва О.А. О Хронографе с гравюрами Библии Пискаatora (РНБ, Соловецкое собр., № 1525/189) // Труды Отдела Древнерусской литературы. Т. 55. СПб.: Наука, 2004. С. 111–115.
- Библия Пискаatora — настольная книга русских иконописцев: кат. выст. / Сост. Е.В. Буренкова, Г.В. Сидоренко. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. 232 с.
- Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
- Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М.: Искусство, 1984. 340 с.
- Бусева-Давыдова И.Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М.: Индрик, 2008. 346 с.
- Буслаев Ф.И. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й. М.: Синодальная тип., 1884. 835 с.
- Гамлицкий А.В. Западноевропейские лицевые Библии в России XVII–XVIII вв. Владельцы и формы бытования // Филевские чтения. Тез. шестой науч. конф. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 1999. С. 12–15.

- Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Лицевые рукописи XI–XIX веков / Сост. Г.П. Чинякова. Т. 2. Кн. 2. М., 2016. 376 с.
- Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. VI: Живопись. М.: И. Кнебель, [1913]. 536 с.
- Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Ч. 2. М.: Синодальная тип., 1915. 900 с.
- Западалова П.В. Икона «Святая Троица со сценами Бытия» из Троице-Гледенского монастыря // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Т. 7. Вып. 2. С. 168–202.
- Евангелие Наталиса. Первое издание: кат. выст. / Сост. Л.И. Алехина, А.В. Гамлицкий. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2019. 128 с.
- Книги из собрания Андрея Андреевича Виниуса: Каталог / Отв. ред. И.М. Беляева. СПб.: БАН; Изд-во Альфарет, 2008. 396 с.
- Коновалова Е.Ф. О библиотеке архиепископа Вологодского и Белозерского Симона // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978 г. Л.: Наука, 1979. С. 113–118.
- Никитина Т.Л. «Апокалипсис» в росписи северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов: Краеведческий альманах. Вологда, 2005. Вып. 6. С. 195–201.
- Овчинникова Е.С. Церковь Троицы в Никитниках: памятник живописи и зодчества XVII века. М.: Искусство, 1970. 196 с.
- Описание рукописей Соловецкого монастыря, находящихся в библиотеке Казанской духовной Академии. Ч. 2. Казань: Тип. Императорского университета, 1885. 581 с.
- Ровинский Д.А. Русские гравюры и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств. М.: Граф Уваров, 1870. 403 с.
- Сакович А.Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692–1696. М.: Искусство, 1983. 167 с.
- Сачавец-Федорович Е.П. Ярославские стенописи и Библия Пискаatora // Русское искусство XVII века: Сб. ст. по истории русского искусства допетровского периода. Л.: Academia, 1929. С. 85–108.
- Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. 2-е изд., доп. / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. 1104 с.
- Соколов М.И. Славянские стихи монаха Мардария Хонькова к лицевой Библии Пискаatora // Археологические известия и заметки. М.: Тип. А.И. Мамонтова, 1895. № 9–10. С. 300–321.
- Сукина Л.Б. Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М.: Северный паломник, 2002. 72 с.
- Тарабрин И.М. Библия Пискаatora в истории русской письменности и искусства // Известия XV Археологического Съезда в Новгороде. М., 1911. № 9. С. 99–100.
- Тарабрин И.М. Хронограф и Библия Пискаatora. Протокол 96-го заседания Славянской комиссии императорского Московского Археологического об-ва 14 ноября 1907 г. // Древности. Труды Славянской комиссии МАО. Т. 5. Протоколы. М., 1911. С. 17–18.
- Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII в. Т. 2: Словарь. М.: Печ. А.И. Снегиревой, 1910. 402 с.
- Хромов О.Р. Библия Ектипа (Biblia Ectypa) Кристофа Вайгеля и русский лубочный Апокалипсис // Проблемы копирования в европейском искусстве. М.: НИИ теории и истории изобразительного искусств, 1998. С. 117–124.
- Чинякова Г.П. Неизвестный экземпляр гравированной Библии Пискаatora // Русское искусство. 2008. № 4. С. 40–45.
- Чураков С.С. Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках? [К творческой биографии В.И. Запокровского. XVII век] // Декоративное искусство СССР. 1961. № 7. С. 31–35.
- Theatrum biblicum. Библия Пискаatora 1643 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. Каталог / Ред. Т.Л. Карпова. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2020. 524 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

О времени появления западноевропейских увражей на библейскую тематику в России второй половины XVII века

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гамлицкий Андрей Викторович — старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств, ул. Пречистенка, д. 21, Москва, Российская Федерация, 119034. avgamlet@bk.ru

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается важнейший вопрос: когда и где, в каких социальных кругах в России впервые появились западные увражи на библейскую тематику, которые во второй половине XVII в. стали иконографическими образцами произведений русского искусства. Автором обобщен обширный круг исследований российских ученых, выполненных с 1870 г. до последнего времени. Анализировались работы, посвященные четко датированным памятникам русской живописи, где выявлено обращение к западным источникам: Успенский собор Кирилло-Белозерского монастыря (1650), церковь Троицы в Никитниках в Москве (1652) и др. В комплексе с памятниками искусства, рассматривались экземпляры иностранных Библий, чье нахождение в России в середине XVII в. подтверждено документально (записями владельцев, архивными сведениями). Автором датирован 1639 г. экземпляр Библии Пискатора, хранящийся в Российской Национальной Библиотеке с утраченным титульным листом. Это подтверждает мнение О.А. Белобровой, считавшей данный экземпляр самым ранним в России, связанным с книжным собранием царя Федора Алексеевича, а ранее Алексея Михайловича. В результате проведенного исследования найдено убедительное подтверждение, что западные Библии, состоящие только из гравюр, появились в России в 1640-е гг., то есть значительно раньше, чем считалось прежде. Также в статье впервые публикуются экземпляры Библии Пискатора и Библии с гравюрами П. ван дер Борхта.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русское искусство второй половины XVII века, западные Библии в лицах, Библия Пискатора, Евангелие Наталиса, Библия Мериана, П. ван дер Борхт, П. Схют, О.А. Белоброва, И.Л. Бусева-Давыдова.

TITLE

About The Time of the Appearance of Western European Bibles in Prints in Russia in the Second Half of the 17th century

AUTHOR

Gamlitskiy, Andrei Viktorovich — senior researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, The Russian Academy of Arts, Prechistenka str., 21, 119034, Moscow, Russian Federation. avgamlet@bk.ru

ABSTRACT

The article examines the most important question: when and where, in what social circles Western Bibles in prints, which in the second half of the 17th century became iconographic examples of works of Russian art, first appeared in Russia. The article summarizes a wide range of studies by Russian scientists carried out from 1870 to recent times. The author analyzed works devoted to clearly dated Russian paintings, where an appeal to Western sources was

revealed: the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery (1650), the Trinity Church in Nikitniki in Moscow (1652), etc. Works of art were considered in combination with examples of foreign Bibles, whose presence in Russia in the middle of the 17th century was documented (records of owners, archival information). The author dates an example of the *Theatrum biblicum* from 1639, stored in the Russian National Library with a lost title page. This confirms the opinion of O.A. Belobrova, who considered this example to be the earliest in Russia, associated with the book collection of Tsar Fyodor Alekseevich, and earlier Alexei Mikhailovich. As a result of the conducted research, the author found convincing evidence that Western Bibles consisting only of engravings appeared in Russia in the 1640s, that is, much earlier than previously thought. Also, in the article examples of the *Theatrum biblicum* and the Bible with engravings by P. van der Borcht are published for the first time.

KEYWORDS

Russian art of the second half of the 17th century, Western Bibles in prints, *Theatrum biblicum*, Biblia Natalis, Merian Bible, P. van der Borcht, P. Schut, O.A. Belobrova, I.L. Buseva-Davydova.

REFERENCES

- Alekhina L.I., 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).
- Beljaeva I.M. (ed.). *Knigi iz sobraniya Andreja Andreevicha Viniusa: Katalog (Books from the collection of Andrei Andreevich Vinus: Catalog)*. Saint Petersburg, BAN; "Izdatel'stvo Al'faret" Publ., 2008. 396 p. (In Russian).
- Belobrova O.A. The Piscator Bible in the collection of the Library of the USSR Academy of Sciences. *Materialy i soobshheniya po fondam Otdela rukopisnoj i redkoj knigi BAN SSSR. 1985 (Materials and communications on the funds of the Department of Manuscripts and Rare Books of the Library of the Academy of Sciences of USSR. 1985)*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp.184–216 (in Russian).
- Belobrova O.A. On Old Russian signatures to some Dutch all-engraved editions of the 17th century. *Trudy Otdela Drevnerusskoj literatury (Proceedings of the Department of Old Russian Literature)*, vol. 43. Leningrad, Nauka Publ., 1990, pp.70–81 (in Russian).
- Belobrova O.A. About Bibles with engravings in Russian libraries of the second half of the 17th — early 18th centuries. *Knizhnye centry Drevnej Rusi. Severnorusskie monastyri. Rossijskaja Akademija Nauk. Institut russkoj literatury. (Book centers of Ancient Rus'. Northern Russian monasteries. The Russian Academy of Sciences. Institute of Russian Literature)*. Saint Peterburg, Dmitrij Bulanin Publ, 2001, pp.306–322 (in Russian).
- Belobrova O.A. О About the Chronograph with engravings of the Piscator Bible (Russian National Library, Solovetsky collection, No. 1525/189). *Trudy Otdela Drevnerusskoj literatury. (Proceedings of the Department of Old Russian Literature)*, vol. 55. Saint Peterburg, Nauka Publ., 2004, pp.111–115 (in Russian).
- Brusova V.G. *Gurij Nikitin (Gury Nikitin)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. 272 p. (in Russian).
- Brusova V.G. *Russkaja zhivopis' XVII veka (Russian painting of the 17th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 340 p. (in Russian).
- Burenkova E.V., Sidorenko G.V. (eds.) *Bibliia Piscatora: nastolnaia kniga russkikh ikonopistsev. Katalog vystavki (The Piscator Bible: A Handbook of Russian Icon Painters. Exhibition*

catalog). Moscow, Gosudarstvennaia Tretiakovskaia galereia Publ., 2019. 232 p. (in Russian).

Buseva-Davydova I.L. *Kul'tura i iskusstvo v epohu peremen. Rossiya semnadcatogo stoletiya (Culture and art in an era of change. Seventeenth century Russia)*. Moscow, Indrik Publ., 2008. 346 p. (in Russian).

Buslaev F.I. *Svod izobrazhenij iz licevyh Apokalipsisov po russkim rukopisjam s XVI-go veka po XIX-j. (A collection of images from illustrated Apocalypses based on Russian manuscripts from the 16th century to the 19th century)*. Moscow, Sinodal'naja tipografija Publ., 1884. 835 p. (in Russian).

Chinyakova G.P. Unknown example of the engraved Piscator Bible. *Russkoe iskusstvo (Russian Art)*, 2008, no. 4, pp. 40–45 (in Russian).

Chinjakova G.P. (ed) *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Katalog sobranija. Licevye rukopisi XI–XIX vekov (State Tretiakov Gallery. Collection catalogue. Illuminated manuscripts of the 11th–19th centuries)*, vol. 2, book 2. Moscow, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja Publ., 2016. 376 p. (in Russian).

Churakov S.S. Who is the author of the paintings in the Trinity Church in Nikitniki? [On the creative biography of V.I. Zapokrovskiy. 17th century]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Applied Art of the USSR)*, 1961, no. 7, pp. 31–35 (in Russian).

Grabar I.E. *Istorija russkogo iskusstva (History of Russian art)*, vol. 6. Moscow, I.Knebel' Publ., [1913]. 536 p. (in Russian).

Hromov O.R. Biblia Ectypa (Pictorial Bible) by Christoph Weigel and the Russian popular Apocalypse. *Problemy kopirovaniya v evropejskom iskusstve (Problems of copying in European art)*. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nyh iskusstv Publ., 1998, pp. 117–124 (in Russian).

Karpova T.L. (ed.) *Theatrum biblicum. Biblija Piskatora 1643 goda iz sobranija Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei (Theatrum biblicum. The Piscator Bible of 1643 from the collection of the State Tretiakov Gallery)*. Moscow, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja Publ., 2020. 524 p. (in Russian).

Konovalova E.F. About the library of Archbishop Simon of Vologda and Belozersk. *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ezhegodnik 1978 g. (Monuments of culture. New discoveries. Yearbook 1978)*. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 113–118 (in Russian).

Kochetkov I.A. (ed.) *Slovar' russkih ikonopiscev XI–XVII vekov. 2-e izd., dopolnennoe (Dictionary of Russian icon painters of the 11th–17th centuries, 2nd ed., supplemented)*. Moscow, Indrik Publ., 2009. 1104 p. (in Russian).

Nikitina T.L. “Apocalypse” in the painting of the northern porch of the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery. *Kirillov: Kraevedcheskij al'manah (Kirillov: Local History Almanac)*, vol. 6. Vologda, 2005, pp. 195–201 (in Russian).

Ovchinnikova E.S. *Cerkov' Troicy v Nikitnikah: pamjatnik zhivopisi i zodchestva XVII veka (Trinity Church in Nikitniki: a monument of painting and architecture of the 17th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 196 p. (in Russian).

Opisanie rukopisej Soloveckogo monastyrja, nahodjashhihsja v biblioteke Kazanskoj duhovnoj Akademii (Description of the manuscripts of the Solovetsky Monastery, located in the library of the Kazan Theological Academy), part 2. Kazan, Tipografija Imperatorskogo Universiteta Publ., 1885. 581 p. (in Russian).

Rovinsky D.A. *Russkie gravery i ih proizvedenija s 1564 g. do osnovanija Akademii hudozhestv (Russian engravers and their works from 1564 to the founding of the Academy of Arts)*. Moscow, Graf Uvarov Publ., 1870. 403 p. (in Russian).

Sakovich A.G. *Narodnaja gravirovannaja kniga Vasilija Korenja. 1692–1696 (Folk engraved book by Vasily Koren. 1692–1696)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 167 p. (in Russian).

Sachavec-Fedorovich E.P. Yaroslavl frescoes and the Piscator Bible. *Russkoe iskusstvo XVII veka: Sbornik statej po istorii russkogo iskusstva dopetrovskogo perioda (Russian art of the*

17th century: Collection of articles on the history of Russian of the period before Peter the Great). Leningrad, Academia Publ., 1929, pp. 85–108 (in Russian).

Sokolov M.I. Slavic verses of the monk Mardariy Khonykov to the illustrated Bible of Piscator. *Arheologicheskie izvestija i zametki (Archaeological news and notes)*. Moscow, Tipografija A.I. Mamontova, 1895, nos. 9–10, pp. 300–321 (in Russian).

Sukina L.B. *Troickij sobor Danilova monastyrja v Pereslavle-Zalesskom (Trinity Cathedral of the Danilov Monastery in Pereslavl-Zalesky)*. Moscow, Severnyj palomnik Publ., 2002. 72 p. (in Russian).

Tarabrin I.M. Piscator Bible in the History of Russian Literature and Art. *Izvestija 15-go Arheologicheskogo sjezda v g. Novgorode (News of the 15th Archaeological Congress in Novgorod)*. Moscow, 1911, no. 9, pp. 99–101 (in Russian).

Tarabrin I.M. Chronograph and the Bible of Piscator. Protocol of the 96th meeting of the Slavic Commission of the Imperial Moscow Archaeological Society on November 14, 1907. *Drevnosti. Trudy Slavjanskoj komissii MAO (Antiquities. Works of the Slavic Commission of the Moscow Archaeological Society)*, vol. 5. Moscow, 1911, pp. 17–18 (in Russian).

Uspenskij A.I. *Carskie ikonopiscy i zhivopiscy XVII v. Slovar (Tsar's icon painters and artists of the 17th century. Dictionary)*, vol. 2. Moscow, pech. A.I. Snegirevoj Publ., 1910. 402 p. (in Russian).

Zabelin I.E. *Domashnij byt russkih carej v XVI i XVII st. (Home life of Russian tsars in the 16th and 17th centuries)*, part 2. Moscow, Sinodal'naja tipografija Publ., 1915. 900 p. (in Russian).

Zapadalova P.V. “The Holy Trinity and scenes from the book of Genesis” from the Troitse-Gledensky Monastery. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Universiteta. Iskusstvovedenie (Bulletin of St. Petersburg State University. Art history)*, 2017, vol. 7, part 2, pp. 168–202 (in Russian).

Материалы П.Д. Барановского о реставрации памятников Успенского монастыря в Александрове

© 2024

УДК 72.025-4(470.314)
ББК 85.11(2)л6
0.52

Поступила в редакцию 25.04.2024

Александрова слобода является уникальным архитектурным ансамблем XVI–XVII вв. Изучение памятников слободы, начавшееся в конце XIX в. и активно продолжающееся до настоящего времени, тесно связано с некоторыми ключевыми вопросами в истории русской архитектуры, в частности с проблемой датировки ансамбля, генезиса шатрового зодчества, характера итальянского влияния и многими другими [Баталов, 1986. С. 238–245; Он же, 1996; Он же, 2005. С. 30–37; Бочаров, Выголов, 1971; Кавельмахер, 1995. С. 18–38; Подъяпольский, 2002. С. 163–180], что, безусловно, повышает внимание к любым новым данным об истории этих объектов.

Целью данной публикации является введение в научный оборот сведений о работах реставратора Петра Дмитриевича Барановского на памятниках ансамбля в 1920–1930-е гг., а также возможное уточнение характера и нюансов его действий. Основным кругом источников для нас стали материалы личного архива П.Д. Барановского, хранящиеся в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Щусева (далее — ГНИМА), которые были дополнены архивными сведениями из фонда Центральных государственных реставрационных мастерских (далее — ЦГРМ), где тогда работал П.Д. Барановский.

Сведения о работах в Александровой слободе, как и подавляющее большинство данных о других работах реставратора, оставались малоизвестными. Сам П.Д. Барановский при составлении перечня своих работ в конце 1940-х гг. так описывал свою деятельность в Александровой слободе: «1923, 1927, 1936, 1937, 1938, 1939 гг. Постановление вопроса об организации музея. Исследование и реставрация памятников. Покровская¹ церковь начала XVI в. — открытие

¹ Наименования храмов приводятся в соответствии с используемыми источниками, отражающими ситуацию начала XX в.

фресок в алтаре и шатре, раскрытие архитектурных деталей, составление проекта реставрации и частичное проведение работ в натуре. Троицкий собор XVI в., обмер, исследование и эскизный проект реставрации. Разборка глав XIX в., раскопки в области алтарной стены, открытие древних окон и прочее» [Пётр Барановский, 1996. С. 115].

И хотя сам П.Д. Барановский вполне ясно (хотя и, вероятно, по памяти) указывает на произведенные им действия, но по этим скудным общим упоминаниям нельзя в должной мере судить о характере и объеме выполненных им работ и степени его воздействия на памятники. Также нужно учитывать, что проекты реставрации, выполненные П.Д. Барановским в 1920-е гг., по сути являлись его реконструкциями памятников на основании натуральных обследований.

В историографии упоминания о работах П.Д. Барановского в Александровой слободе практически отсутствуют либо трактуются неверно. Так, например, в книге Г.Н. Бочарова и В.П. Выголова упоминается реставрация П.Д. Барановским Троицкого собора в 1947 г., хотя описываются работы, проведенные им на два десятилетия ранее [Бочаров, Выголов, 1971. С. 11].

Впервые П.Д. Барановского командировали в Александров в начале февраля 1921 г. по заданию Комиссии по архитектурной реставрации Главнауки Наркомпроса для оценки ущерба перед ремонтными работами после нахождения военной части, в Северном корпусе Успенского монастыря. Также по заданию Церковной комиссии² он должен был осмотреть весь ансамбль и при возможности Махрищенский монастырь и Лукьяновскую пустынь³. Осмотр корпуса был им произведен 28 февраля 1921 г., о чем был составлен акт, в котором он описал состояние здания после нахождения там военных частей, а также дал общие рекомендации по эксплуатации⁴.

В начале 1923 г. П.Д. Барановский несколько раз посещает Успенский монастырь в Александрове для участия в передаче ансамбля Музейному отделу Наркомпроса, в ходе которой обитель была окончательно ликвидирована. Значительная часть помещений была отдана под создание музея, некоторые под жилье. Уже после первого посещения Александровой слободы в начале февраля 1923 г. он докладывает о поездке на заседании Комиссии по реставрации Наркомпроса, при этом уже перечисляя круг необходимых действий по дальнейшей музеефикации. Его предложения по основным памятникам звучали следующим образом: «Троицкий собор предстоит приспособить в музейном порядке. Предстоит удалить тесовую обшивку стен на паперти, убрать тамбур, скрывающий Васильевские двери и в дальнейшем сломать 4 главки XVIII в., одна из которых недавно сшиблена бурей. Покровский собор желательно приспособить под музей, для этого удалить из трапезной отдельные киоты

² Группа специалистов, входившая в Комиссию по Архитектурной реставрации при Наркомпросе и занимавшаяся церковными памятниками и взаимодействием с приходами.

³ ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 4. Л. 9.

⁴ Там же. Л. 19–19 об.

и иконостас. В главном храме иконостас пока оставить; также желательно забелить новейшую масляную роспись стен»⁵.

Передача церковного имущества музею состоялась 23 февраля 1923 г., при ней присутствовали представители Музейного отдела Главнауки Наркомпроса П.Д. Барановский, А.В. Лядов, Ф.Ф. Вишневецкий, С.С. Погодин. Ими были осмотрены церкви и составлен список передаваемых предметов, икон и других исторических ценностей⁶.

Видимо, после передачи Успенского монастыря Музейному отделу общее руководство работами было возложено на П.Д. Барановского как сотрудника Комиссии по архитектурной реставрации, ведавшего работами в Ярославле и имевшего в то время должностные обязанности: «наблюдающий за работами в провинции и инструктор по охране памятников Северной области»⁷.

Судя по имеющимся обрывочным данным, работы П.Д. Барановского в Александровской слободе в 1923 г. производились с 24 февраля по конец мая. В своих записях он отдельно упоминал некоторые эпизоды: «28–30 апреля открытие окон Покровской церкви на чердаке. 1 мая — обмер. 28 мая — открытие окон подвала»⁸. Нужно заметить, что озвученные им в начале февраля работы были в значительной степени осуществлены в кратчайшие сроки. Уже на собрании Комиссии по реставрации 2 марта 1923 г. П.Д. Барановский докладывал о произведенных в интерьере мероприятиях: «В Троицком соборе удалена обшивка со стен с иконостасами на паперти и тамбуры от Новгородских и Тверских дверей, работа эта выполнена без всяких повреждений стен. В Покровском соборе разобраны иконостасы в трапезной, вследствие чего открылись распалубки восточной стены с широкой красивой аркой с южной стороны, переделаны трубы отопления, частично проходившие в столбах и безобразившие их внешность. Во втором этаже огромного корпуса келий выломано большинство перегородок. Палаты Грозного⁹ освобождены от перегородок и выбелены, в них размещается бытовой отдел музея»¹⁰.

В конце апреля 1923 г. он заключает договор с артелью из трех человек на разборку и сброс «без повреждения древних архитектурных частей здания» четырех угловых глав Троицкого собора с устройством новой обрешетки и закрытием железом крыши¹¹.

В это же время П.Д. Барановским было составлено описание Покровской церкви с краткой характеристикой материалов и характера отделки памятника, причем с отсылкой на опрос духовенства монастыря. Приведем это описание: «Основной массив был каменный (но нужно более обстоятельно проверить по

5 ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 6. Л. 13.

6 ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 40. Л. 1–10.

7 ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 6. Л. 16.

8 ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 46. Л. 8.

9 Так в источниках. Вероятно, имеются в виду палаты, примыкающие к Успенской церкви.

10 ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 6. Л. 18 об.

11 ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 40. Л. 16.

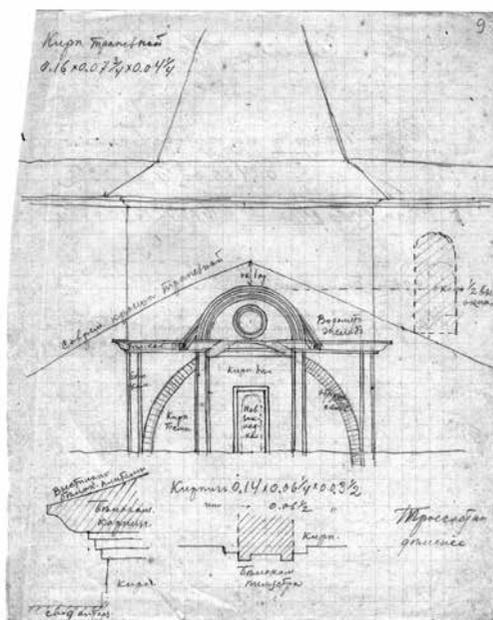
всей литер.). Порталы, бывшие с обеих сторон, обработаны дыньками. Переход с четверика на восьмерик отр... ком [неразборчиво. — А.О.] сомкнутым сводом. Восьмерик перекрыт сомкнутым сводом с тремя распалубками (две из них на севере и юге имеют окна). Центральная алтарная апсида перекрыта сомкнутым сводом с боковыми полусферами. В северной паперти в рухлядную дверь обработана бусами. Из этого придела был, по словам игумена, боковой сход. Белокаменные стены покрыты масляной краской с картинами (лет 100 тому назад, по словам игумена). В трапезной голосники в двух центральных столбах по 2 с каждой стороны на высоте около 5 (?) аршин там, где уже свод. Глубина голосников 0,18 сажени. Трапезная оштукатурена лет 20–30 тому назад и, по словам настоятеля, была кирпичная побеленная и голосников более не имеет. Побелку перед штукатуркой счищали. В трапезной изразцовая печь, выкрашенная масляной краской. Кирпич Покровской церкви на чердаке (основной) 0,14 × 0,06 ¼ × 0,03 ½. Кирпич Покровской трапезной 0,16 × 0,07 ¾ × 0,04 ¼. Подклет белокаменный»¹².

Вероятно, к этому времени относится работа по раскрытию восьмерика (восьмигранного барабана) Покровской церкви из-под поздней кровли. П.Д. Барановским (либо при его надзоре) был воссоздан кокошник с круглым окном в центре на южной грани восьмерика, снято покрытие шатра железом и переделана кровля. Материалы архива П.Д. Барановского сохранили некоторые фотографии и кроки, связанные с этими работами [ил. 1–3, 6–10]. В архиве осталась также реконструкция фасада церкви с возобновленными кокошниками и показом красного цвета стен. Интересно, что эта реконструкция в значительной степени повторяла сделанный в 1921 г. обмер архитектора А.А. Латкова с указанием на остатки фасадного декора, сохранявшегося под кровлей¹³. Анализируя пометки на сделанных П.Д. Барановским кроках, можно увидеть направление мысли исследователя, например, крок, показывающий вид южного портала, ведущего из трапезной в основной объем церкви подписан: «Портал совершенно, как в Дьяково». Это показывает, что П.Д. Барановский в это же время занимался исследованием Дьяковской церкви в Коломенском и заметил сходство архитектуры двух царских резиденций [ил. 4].

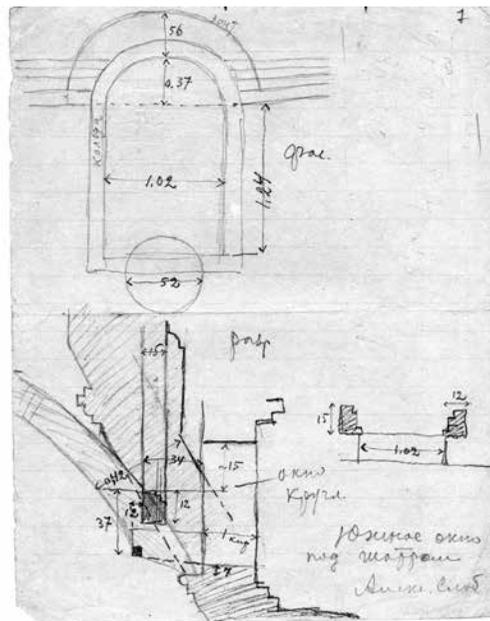
В следующем, 1924 г. при обследовании шатра Покровской церкви П.Д. Барановский обнаруживает находящиеся там росписи, о чем делает доклад на собрании Президиума по делам музеев Наркомпроса 15 мая 1924 г. Доклад, очевидно, произвел впечатление и пробудил интерес у ведущих специалистов по древнерусской живописи и в резолюции этого совещания было определено: «Приветствовать открытие П.Д. Барановского и отметить его научное значение. Признать необходимым провести обследование состояния фресок и установление мер по их охране и укреплению. Командировать на место специалистов по реставрации и музейному делу: А.И. Анисимова,

12 ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 46. Л. 10.

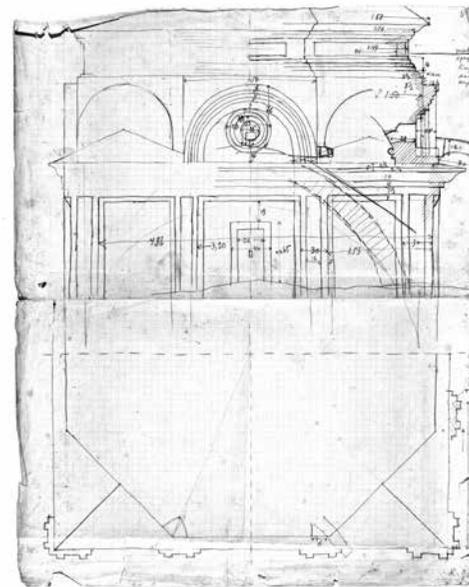
13 ГНИМА. ОФ-957/22. Латков А.А. Фасад четверика и шатра с показанием обработки фасада, сохранившейся на чердаке трапезной.



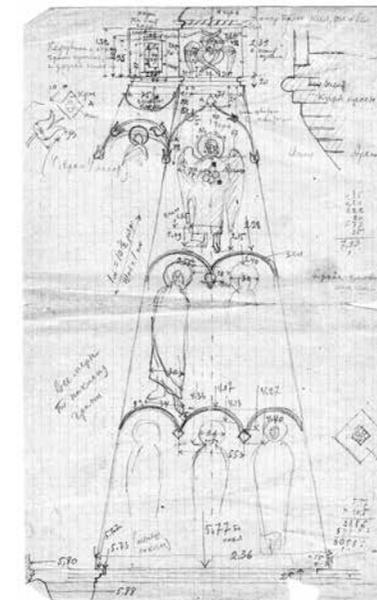
1



2



3



5

ил. 1 П.Д. Барановский. Обмер южного фасада Покровской церкви. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/46. Р-ХIV. Оп.12. Д. 46. Л. 9

fig.1 P.D. Baranovsky. Measurement of the southern facade of the Intercession Church. 1923. The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/46 R-XIV, inventory 12, case 46, page 9

ил. 2 П.Д. Барановский. Обмер южного окна Покровской церкви. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/46. Р-ХIV. Оп.12. Д. 46. Л. 7

fig.2 P.D. Baranovsky. Measurement of the south window of the Intercession Church. 1923. The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/46 R-XIV, inventory 12, case 46, page 7

ил. 3 П.Д. Барановский. Обмер южного фасада Покровской церкви. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/47. Р-ХIV. Оп.12. Д. 47. Л. 3

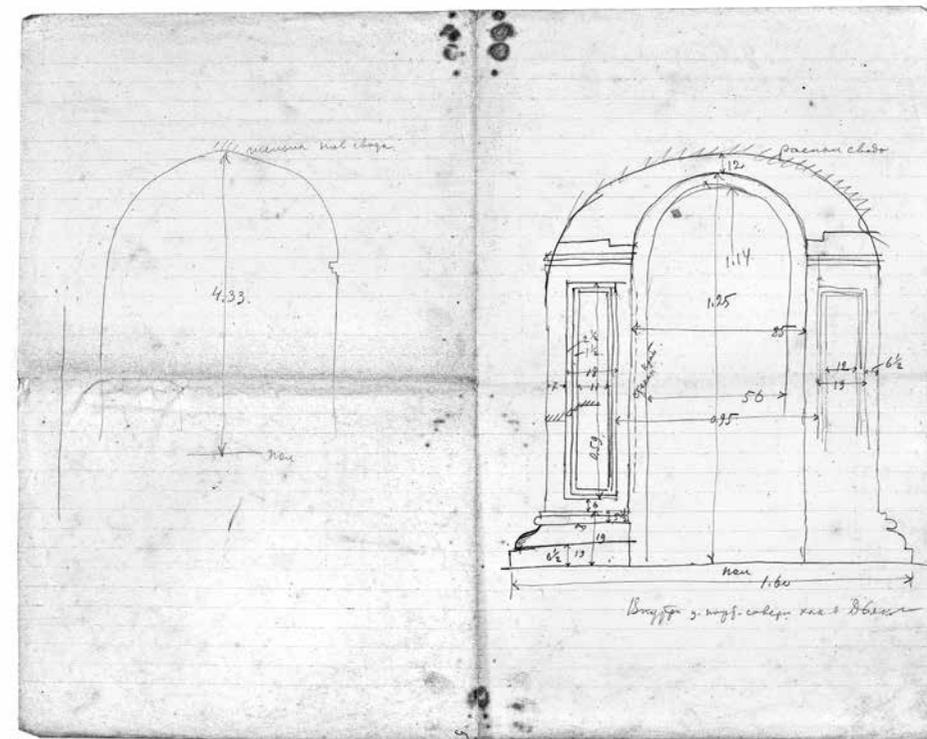
fig.3 P.D. Baranovsky. Measurement of the southern facade of the Intercession Church. 1923. The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/47 R-XIV, inventory 12, case 47, page 3

ил. 4 П.Д. Барановский. Обмер портала Покровской церкви. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/47. Р-ХIV. Оп.12. Д. 47. Л. 5

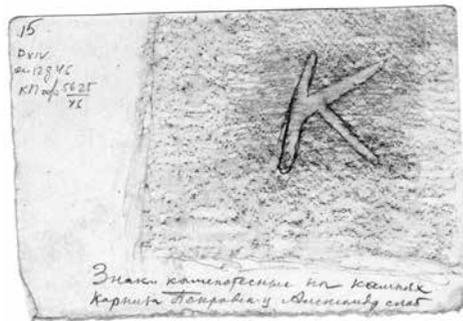
fig.4 P.D. Baranovsky. Measurement of the portal of the Church of the Intercession. 1923. The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/47. R-XIV, inventory 12, case 47, page 5

ил. 5 П.Д. Барановский. Обмер шатра Покровской церкви с показом росписей. 1924
ГНИМА. ОФ 5625/47. Р-ХIV. Оп.12. Д. 47. Л. 4

fig.5 P.D. Baranovsky. Measurement of the tent of the Church of the Intercession with display of paintings. The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/47. R-XIV, inventory 12, case 47, page 4



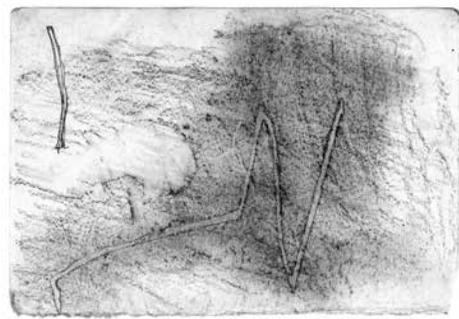
4



6

ил. 6 П.Д. Барановский. Каменотесный знак. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/46. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 46. Л. 15 об.

fig. 6 P.D. Baranovsky. A stone-carving mark. 1923. The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/46. R-XIV, inventory 12, case 46, page 15 r



7

ил. 7 П.Д. Барановский. Каменотесный знак. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/46. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 46. Л. 15

fig. 7 P.D. Baranovsky. A stone-carving mark. 1923. The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/46. R-XIV, inventory 12, case 46, page 15

Г.О. Чирикова, Н.Р. Левинсона, П.И. Юкина, Д.П. Сухова, П.Д. Барановского, А.В. Лядова и С.П. Григорьева»¹⁴ [ил. 5].

Обследование фресок было проведено комиссией вышеуказанных специалистов 28 мая, и уже 2 июня на заседании живописно-реставрационного отделения ЦГРМ А.И. Анисимовым, Г.О. Чириковым, Н.Р. Левинсоном, П.И. Юкиным был сделан доклад об этой живописи: «Фрески, открытые П.Д. Барановским в шатре Покровской церкви, по композиции представляют на гранях восьмиугольника по 3 круга с поясными изображениями мучеников и князей, выше на скатах шатра последовательно по 3 фигуры в рост святых, по 2 фигуры праотцев и одной фигуре евангелистов и архангелов, в шейке купола серафим, в куполе Саваоф. Фрески можно датировать 1-й половиной XVI в., выполненные без графы. Лица писаны „дымкой“, фон синий, общий тон светлый, прописей нет. Сохранность ниже средней. Можно считать, что фресок остается немногим больше половины, остальная часть отвалилась, отпадение продолжается большими кусками. Причиной отпадения можно считать: 1. То, что известковая масса укреплена на железных гвоздях с большими шляпками вбитых в кладку. 2. Вследствие их нахождения на покатых внутри плоскостях шатра. 3. Вследствие длительной, по-видимому с XIX в. закупорки помещения под железной кровлей и цементной обмазкой при заложенных окнах... Масса фресок настолько твердой консистенции, что в отпавших кусках заметны следы кирпича оторванного от стен при отслоении. Произведено

¹⁴ ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 40. Л. 17.

фотографирование, местное укрепление поврежденного слоя живописи на местах отпадения и сделана частичная проолифка снизу... В целях охранения признать необходимым оставить фрески под воздействием прежних общих внешних условий, для чего застеклить окна и закрыть вход в шатер»¹⁵.

Помимо изучения фресок в шатре Покровской церкви комиссия осмотрела и Троицкий собор, сделав некоторые наблюдения о его живописи и его первоначальной окраске: «Троицкий собор стенописи XVI в., графленые, прописанные, видимо, в XIX в. На столбах алтарной преграды фресковые изображения преподобных 2-й половины XVI в. не прописаны... При обследовании стен собора под крышей пристройки обнаружено, что вся кирпичная кладка была первоначально закрашена известковой темперой в красный цвет и по закраске белыми линиями была разделана под кирпич; ясные признаки этого видны также под отвалившимися частями настенных фресок. Таким образом, выяснено, что собор первоначально был красным с белыми каменными пилястрами и декоративными деталями»¹⁶. Также после этого осмотра комиссией было высказано предположение, что поскольку фрески собора «богородичного содержания», в числе которых и фреска «Покров», то не может ли собор иметь ранее наименование «Покровский» и соотносится с летописным собором 1513 г. Подробнее история переименований памятников ансамбля была освещена в статье О.А. Яковлевой [Яковлева, 1956. С. 164–177].

Хотя П.Д. Барановский не принимал участия в изучении живописи, но как специалист, курировавший памятник, он сохранял отдельные документы и докладывал в ЦГРМ информацию о состоянии фресок. Так, например, в его архиве сохранился акт от 24 октября 1924 г. о проведении П.И. и В.И. Юкиными работ в шатре Покровской церкви, в котором они кратко описывали произведенные работы по укреплению и очистке фресок от пятен, плесени и ямчуги¹⁷. Судя по имеющимся документам, в 1925 г. работы в шатре были продолжены А.И. Брягиным и Е.А. Епанечниковым, тогда же в переписке была отмечена пробивка свода в шатре¹⁸. Нужно заметить, что работы этого времени по укреплению этих фресок малоизвестны и упоминаются кратко [Сорокатый, 1997. С. 358–373] либо опускаются совсем [Балыгина, Некрасов, 1995. С. 69].

Следующее упоминание о работах П.Д. Барановского в Успенском монастыре относится к августу 1927 г., когда он на заседании Архитектурно-реставрационного отделения ЦГРМ докладывал «о катастрофическом состоянии фресок шатра Покровской церкви. Шатер не покрыт железом и до сих пор сырой. Обмазка сошла и обнаружился швы кирпича. Сырость губительно отозвалась на фресках внутри: они покрылись ямчугой, черными пятнами и плесенью. Необходимо принять срочные меры по просушке шатра и исправлению

¹⁵ ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 46. Л. 6.

¹⁶ ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 45. Л. 3.

¹⁷ ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 46. Л. 7.

¹⁸ Протокол заседания Живописно-реставрационного отделения от 15.09.1925. — ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 25. Л. 67–67 об.



8

ил.8 П.Д. Барановский. Фотография Покровской церкви до начала работ. 1923. ГНИМА
ОФ 5625/48. Р-ХIV. Оп.12. Д.48. Л.20

fig.8 P.D. Baranovsky. Photo of the Church of the Intercession before the start of work. 1923
The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/48. R-XIV, inventory 12, case 48,
page 20

ил.9 П.Д. Барановский. Фотография Покровской церкви во время производства работ. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/48. Р-ХIV. Оп.12. Д.48. Л.19

fig.9 P.D. Baranovsky. Photo of the Church of the Intercession during the work. 1923
The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/48. R-XIV, inventory 12, case 48,
page 19

ил.10 П.Д. Барановский. Фотография Покровской церкви во время производства работ. 1923
ГНИМА. ОФ 5625/48. Р-ХIV. Оп.12. Д.48. Л.13

fig.10 P.D. Baranovsky. Photo of the Church of the Intercession during the work. 1923
The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/48. R-XIV, inventory 12, case 48,
page 13

ил.11 П.Д. Барановский. Фотография интерьера Покровской церкви. 1937. ГНИМА. ОФ 5625/48
Р-ХIV. Оп.12. Д.48. Л.33

fig.11 P.D. Baranovsky. Photo of the interior of the Church of the Intercession. 1937
The Shchusev Museum of Architecture. Fund 5625/48. R-XIV, inventory 12, case 48,
page 33



9



10



11

его снаружи»¹⁹. Было решено произвести смазку шатра известковым молоком с последующей побелкой. Необходимо отметить, что отсутствующее покрытие шатра было снято самим реставратором в 1923 г.

Помимо проблем с шатром церкви на этом заседании П.Д. Барановский озвучил необходимость работ по покрытию зубцов и хода монастырской стены, а также представил подробный перечень по другим ремонтным работам. Побелка известковым молоком шатра Покровской церкви была завершена к концу сентября 1927 г., под наблюдением архитектора А.А. Никитина²⁰, но положительного эффекта это не дало.

Уже через год в июне 1928 г. уже Г.О. Чириков сообщил в ЦГРМ, что известковая обмазка на шатре Покровской церкви в Александрове вся отвалилась²¹.

На состоявшемся обсуждении срочных действий П.Д. Барановский уже настаивал на необходимости «сделать немедленное покрытие шатра и по образцу крыши Ферапонтова монастыря или же железом по деревянной обрешетке». Д.П. Сухов предложил «зачистить обопревший кирпич и произвести смазку его с паклей или по металлической сетке». В итоге окончательное решение оставили за специальной комиссией, данных о работе которой не было обнаружено.

Следующий этап работы П.Д. Барановского в Александровой слободе начался в 1936 г., когда досрочно освободившемуся из лагеря реставратору для проживания назначают г. Александров, после чего он поступает на работу в музей.

К сожалению, в архиве П.Д. Барановского материалов об этой деятельности почти не содержится, однако им был составлен список его работ на Покровской церкви за 1936–1938 гг. с указанием в некоторых случаях конкретных дат. Согласно этому перечню, в октябре–декабре 1936 г. им были осуществлены: «открытие окна палат при Покровской церкви (21 октября), осмотр с Чураковым попорченной живописи шатра (24 и 25 ноября), открыты фрески в алтарной конхе (26 и 27 ноября), открытие портала, снятие балок и стропил (24 и 25 декабря)»²².

За 1937 г. перечень работ П.Д. Барановского составлен чуть более подробно, но также без конкретных уточнений. «1937 г. раскрытие портала (3 и 4 января), делал чертежи (18–23 апреля), реставрация кокошников (21–26 июля), реставрационные работы (7–10 и 15–17 октября) реставрация церкви (22–29 октября), снятие железной крыши (25 октября)».

Работы ноября–декабря 1937 г. П.Д. Барановским были выделены отдельно и немного более подробно описаны. Согласно записям, с 3 по 22 ноября

19 Протокол заседания архитектурно-реставрационного отделения от 27.8.1927. — ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 10. Л. 90 об.

20 Протокол от 27.09.1927. — ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 10. Л. 110–110 об.

21 ЦГАМ. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 11. Л. 82.

22 ГНИМА. Р-ХIV. Оп. 12. Д. 46. Л. 8.

при участии П.Д. Барановского было предпринято устройство крыши, работы в интерьере храма, во время которых им были обнаружены: след бывшего свода над восточной палатой (вместо алтаря пристроенной в XVII в.), окна в алтаре XVI в. А 3 декабря им было отмечено особо: «Нашел гирьки-пяты, расположенные в алтаре» [ил. 11].

В июне 1938 г. П.Д. Барановским была произведена только очистка внутренних помещений Покровской (Троицкой) церкви.

Можно заключить, что за 1936–1937 гг. реставратором были произведены работы, приблизившие Покровскую церковь к ее первоначальному облику и задавшие направление последующим реставрациям и изучению этого памятника. В это время, в отличие от 1920-х гг., П.Д. Барановский в значительной мере сконцентрировался на подробном обследовании интерьеров, что позволило ему совершить ряд важных открытий. К сожалению, подробностей его исследований этого времени не было зафиксировано, что является последствием фактического отсутствия системы охраны наследия в конце 1930-х гг., когда практически не производилось даже минимальное согласование, обсуждение реставрационных вмешательств и представление их итогов.

Таким образом, на материалах П.Д. Барановского мы можем достаточно полно реконструировать реставрационные события в Александровой слободе в 1920–1930-е гг. Действия П.Д. Барановского в то время хотя и были довольно разнонаправленными и нерегулярными, тем не менее значительно способствовали охране памятников, их музеефикации, открытию архитектурных деталей и живописи. Конечно, начатые им реставрационные и исследовательские работы на Троицком соборе и Покровской церкви были ситуативными и непоследовательными, но этими действиями П.Д. Барановский заложил основы для последующих реставраций и современного восприятия ансамбля Александровской слободы.

ЛИТЕРАТУРА

Бальгина Л.П., Некрасов А.П. Исследование и реставрация настенной живописи XVI в. Покровской церкви Успенского монастыря г. Александрова // Александровская слобода. Материалы науч.-практ. конф. Владимир: Золотые ворота, 1995. С. 69–81.

Баталов А.Л. Особенности «итальянизмов» в московском каменном зодчестве рубежа XVI–XVII вв. // Архитектурное наследие. 1986. № 34. С. 238–245.

Баталов А.Л. Московское каменное зодчество конца XVI века: проблемы художественного мышления эпохи. М.: Мейкер, 1996. 431 с.

Баталов А.Л. Памятники Александровской Слободы в контексте развития русской архитектуры XVI века // Зубовские чтения. Вып. 3. Струнино, 2005. С. 30–37.

Бочаров Г.Н., Выголов В.П. Александровская слобода. М.: Искусство, 1971. 127 с.

Кавельмахер В.В. Церковь Троицы на Государевом дворе древней Александровской слободы // Александровская слобода. Материалы науч.-практ. конф. Владимир: Золотые ворота, 1995. С. 18–38.

Петр Барановский: Труды, воспоминания современников / Сост. Ю.А. Бычков, О.П. Барановская, В.А. Десятников, А.М. Пономарев. М.: Фонд П.Д. Барановского, 1996. 279 с.

Подъяпольский С.С. О датировке памятников Александровой Слободы // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. Сб. ст. Т. 2. М.: ЦМиАР, 2002. С. 163–180.

Сорокатый В.М. Роспись Троицкой (ныне Покровской) церкви Александровой слободы // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 358–373.

Яковлева О.А. Кремль в Александровской слободе в эпоху Ивана IV (К вопросу о переименовании архитектурных памятников) // Труды института истории естествознания и техники. Т. 7: История строительной науки и техники. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 164–177.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Материалы П.Д. Барановского о реставрации памятников Успенского монастыря в Александрове

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Оксенюк Анатолий Анатольевич — кандидат исторических наук, заместитель директора по научной работе, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева, ул. Воздвиженка, д. 5/25, Москва, Российская Федерация, 119019.

Oksenuk2@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена описанию и характеристике деятельности П.Д. Барановского при реставрации памятников Успенского монастыря в Александрове. Его работы 1920-х и 1930-х гг., главным образом сконцентрированные на Покровском храме, дали новый материал для исследований как архитектуры, так и древнерусской живописи. Текст подготовлен на основании ранее не публиковавшихся материалов личного архива П.Д. Барановского.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Успенский монастырь, Александрова слобода, Покровская церковь, Пётр Дмитриевич Барановский, реставрация, древнерусская архитектура, фрески.

TITLE

Materials of P.D. Baranovsky about the restoration of monuments of the Assumption Monastery in Alexandrov

AUTHOR

Oksenyuk, Anatoly Anatolyevich — Ph. D. (History), Deputy Director for Scientific Work. Schusev State Museum of Architecture, Vozdvizhenka St., 5/25, 119019 Moscow, Russian Federation. Oksenuk2@yandex.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the description and characteristics of the activities of P.D. Baranovsky during the restoration of monuments of the Assumption Monastery in Alexandrov. His works of the 1920s and 1930s, mainly concentrated on the Church of the Intercession, provided new material for research into both architecture and ancient Russian painting. The text was prepared based on previously unpublished materials from the personal archive of P.D. Baranovsky.

KEYWORDS

Assumption Monastery, Alexandrova Sloboda, Church of the Intercession, Pyotr Baranovsky, restoration, medieval Russian architecture, frescoes.

REFERENCES

- Balygina L.P., Nekrasov A.P., Research and restoration of wall paintings of the 16th century. Church of the Intercession of the Assumption Monastery in Alexandrov. *Aleksandrovskaya sloboda. Materialy nauchno-prakticheskoy konferencii (Alexandrovskaya Sloboda. Materials of the scientific and practical conference)*, Vladimir, Zolotye vorota Publ., 1995, pp. 69–81 (in Russian).
- Batalov A.L., Features of “Italianisms” in Moscow stone architecture at the turn of the 16th–17th centuries, *Arhitekturnoe nasledstvo (Architectural heritage)*, 1986, no. 34, pp. 238–245 (in Russian).
- Batalov A.L., *Moskovskoye kamennoye zochestvo kontsa XVI veka (Moscow stone architecture of the late 16th century)*, Moscow, Mejker Publ., 1996. 431 p. (In Russian).
- Batalov A.L., Monuments of Aleksandrovskaya Sloboda in the context of the development of Russian architecture of the 16th century. *Zubovskie chteniya (Zubov readings)*. Strunino, 2005, pp. 30–37 (in Russian).
- Bocharov G.N., Vygolov V.P., *Aleksandrovskaya Sloboda (Aleksandrovskaya Sloboda)*, Moscow, Iskusstvo Publ., 1971. 127 p. (In Russian).
- Bychkov Yu.A., Baranovskaya O.P., Desyatnikov V.A., Ponomarev A.M. (eds), *Pjotr Baranovskij: Trudy, vospominaniya sovremnikov (Pyotr Baranovsky: Works, memoirs of contemporaries)*, Moscow, Fond P.D. Baranovskogo Publ., 1996. 279 p. (In Russian).
- Kavel'maher V.V., Trinity Church in the Sovereign's Courtyard of the ancient Aleksandrovskaya Sloboda. *Aleksandrovskaya sloboda. Materialy nauchno-prakticheskoy konferencii (Alexandrovskaya Sloboda. Materials of the scientific and practical conference)*, Vladimir, Zolotye vorota Publ., 1995, pp. 18–38 (in Russian).
- Podyapolskiy S.S., On the dating of the monuments of Aleksandrovskaya Sloboda. *Trudy Central'nogo muzeja drevnerusskoj kul'tury i iskusstva imeni Andreja Rubleva. Hudozhestvennaja kul'tura Moskvy i Podmoskov'ja XIV–nachala XX vekov. Sbornik statej (Proceedings of the The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. Artistic culture of Moscow and the Moscow region from the 14th to early 20th centuries. Collection of articles)*, vol. 2, Moscow, CMiAR Publ., 2002, pp. 163–180 (in Russian).
- Sorokaty V.M., Painting of the Trinity (now Intercession) Church of Aleksandrovskaya Sloboda. *Drevnerusskoye iskusstvo. Issledovaniya i atributsii (Ancient Russian art. Research and attribution)*, Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1997, pp. 358–373 (in Russian).
- Yakovleva O.A., The Kremlin in Aleksandrovskaya Sloboda in the era of Ivan IV (On the issue of renaming architectural monuments). *Trudy instituta istorii estestvoznaniya i tekhniki. T. 7: Istoriya stroitel'noy nauki i tekhniki (Proceedings of the Institute of History of Natural Sciences and Technology, vol. 7: History of construction science and technology)*, 1956, pp. 164–177 (in Russian).

ХРОНИКА

М.Ю. Горячева, М.В. Николаева

Церковь Успения Богородицы в Котельной слободе на Покровке в XVII–XVIII веках. Опыт реконструкции иконостаса

Историю церкви Успения Богородицы в московской Котельной слободе¹ нельзя считать всесторонне изученной. Наиболее подробно сведения о храме в XVI–XIX вв. приведены в небольших по объему дореволюционных изданиях И.М. Снегирева [*Снегирев*, 1856; *Он же*, 1857]. Главное внимание автор уделил описанию архитектуры храма, а также событиям, связанным с его возобновлением «внутри и снаружи» в 1855 г.

В ряде других дореволюционных публикаций сведения об Успенском храме на Покровке либо носят самый общий характер, либо предельно кратки [*Гурьянов*, 1831; *Забелин*, 1884; *Он же*, 1891; *Бондаренко*, 1906; *Красовский*, 1911; *Александровский*, 1915; *История русского искусства*, 1959 и др.]. В современной историографии история памятника, его иконостас — специально не рассматривались.

Источники, посвященные церкви Успения в Котельниках, хранящиеся в Российском государственном архиве древних актов и Центральном государственном архиве города Москвы, малочисленны и немногословны.

О начале строительной истории Успенского храма на Покровке в одной из ранних публикаций — Путеводителе по Москве 1831 г. — сказано весьма неопределенно: ее «первоначальное построение», относится, «как полагают», ко времени Бориса Годунова [*Гурьянов*, 1831. С. 197–198]. Встречаются упоминания о создании на этом месте деревянной Успенской церкви в 1511 г.²

- 1 Ныне на этом месте — угол улицы Покровки и Потаповского, бывшего Большого Успенского переуллка — сквер.
- 2 Одним из наиболее древних графических изображений территории церковного комплекса является «Петров чертеж» 1600-х гг., на котором схематично изображены две церкви; возможно, одна из них — приходская, другая — владельческая. На плане Мейрберга 1661–1662 гг. церковь показана среди погоста на углу квартала, на северной стороне погоста намечено крупное здание, за ним к северу до переуллка тянется большой двор, огороженный забором [*Памятники архитектуры Москвы*, 1989. С. 272–273].

Народное предание возводит строительство церкви Успения в Котельной слободе к царствованию Иоанна IV и к жизни св. Василия Блаженного [*Снегирев*, 1856. С. 11]³.

Документальным подтверждением самого факта существования Успенского храма в Котельниках в XVII в. служит запись 133 (1624/25) г. о сборе с нее в Патриарший казенный приказ «по окладу дани 24 алтына <... > платил поп Гаврило» [*Забелин*, 1884. Стб. 483].

Вероятно, к числу наиболее ранних архивных данных, освещающих строительную историю храма, относится благословенная грамота на возведение в Котельниках церкви с тремя престолами — во имя Успения Богородицы (в верхнем ярусе), Петра митрополита Московского (в нижнем ярусе) и Усекновения Главы Иоанна Предтечи (в приделе), которая была выдана 7 апреля 1652 г. священнику Гавриилу с прихожанами по их челобитной [*Забелин*, 1884. Стб. 484]⁴.

Храм по благословенной грамоте, очевидно, был к 7165 (1656/1657) г. построен, поскольку в переписной книге Московских церквей в Белом городе содержится запись: «Под церковью Пречистой Богородицы, что на Покровке в Белом городе на Мостовой улице, и кладбищем земли — “длиннику” 24,5 сажени в одном конце, 25 сажений — в другом, “поперек” — 15 сажений», и далее — «то кладбище тесно и порозжих мест нет, потому что занято кладбище под каменную новую церковь». В записи также отмечено, что в писцовых книгах 7147 (1638/1639) г. размеры церковной земли и участка под кладбищем не указаны («под церковью земли и кладбища мерою не написано») [*Забелин*, 1891. Стб. 123]⁵.

По причине того, что документальные свидетельства о строительстве церкви Успения на Покровке на рубеже XVII–XVIII вв. на средства И.М. Сверцова единичны, особое значение приобретает белокаменная доска, которая была установлена «на приставной колонке у западного портала» храма с текстом, который в историографии читали и интерпретировали по-разному⁶.

В записях А.Ф. Малиновского, хранящихся в соименном фонде в РГАДА, надпись передана следующим образом: «Лета 7204 октября 25 дня. Дело рук

- 3 «Один богатый гость начал строить здесь каменную церковь, но всякий раз, как доводили ее до сводов, она падала <... >. В своем недоумении и прискорбии он просил совета у Христа-ради-юродивого Василия. Вместо совета блаженный указал ему в дальнем городе известного себе человека, который один только мог открыть причину, отчего церковь не достраивается. Храмоздатель отправился туда его отыскивать и нашел бедняка в убогой хижине, где он качал в люльке старуху, пришедшую в младенческое состояние. Богач <... > спросил его „Что он делает?“ — „Плачу неоплатный долг родимой матушке“, тот отвечал ему простодушно. Тут-то храмоздатель вспомнил, что он согнал со двора свою родную мать. Возвратясь в Москву, взял ее к себе в дом и успокоился — и церковь достроилась».
- 4 РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Кн. 31. Приходная книга о сборе по делам печатных пошлин. 160 (1651/1652) г. Л. 76 об.
- 5 РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Д. 1164. Л. 252 об.
- 6 Ныне доска хранится в Донском монастыре.

человеческих. Делал именем Петрушка Потапов». Малиновский на основании текста записи заключил: церковь Успения Богородицы в Котельниках, что на Покровке, построена гостем Сверчковым 25 октября 1696 г. (вместо 1695?)⁷, т.е. «прочитал» без учета особенности перевода года юлианского календаря в григорианский. Ту же дату построения храма со ссылкой на доску опубликовали И.Е. Бондаренко [Бондаренко, 1906. С.17] и М.Красовский [Красовский, 1911. С.406].

И.М. Снегирев опубликовал запись на камне следующим образом «Лета 7214 (1706) октября 25» и далее привел набор букв (которые не складываются в слова) и имя Петрушки Потапова [Снегирев, 1856. С.12].

Рассматривая череду событий на рубеже веков, Снегирев полагал, что «первоначальная церковь или обветшала, или оказалась тесною» и на ее месте была построена новая, которую 25 октября 1696 г. освятил патриарх Адриан.

События, которые произошли спустя 10 лет, Снегирев интерпретировал в двух вариантах: возможно, верхняя, летняя церковь была надстроена на средства («иждивением») И.М. Сверчкова на старом основании; нижняя же, зимняя, при появлении верхнего храма получила освящение в честь Перво-святителя Московского Петра; но он также допускал, что в 1706 г. состоялась «окончательная ея отделка, или вероятнее, украшение ея внешности резьбою» по камню, которое «совершено не прежде 1706 года каким-то Петрушкою Потаповым» [Снегирев, 1856. С.11–12; Он же, 1857. С.5]⁸.

И.Э. Грабарь, возможно, вслед за Снегиревым писал об Успенском храме на Покровке: «его зодчим считают Петра Потапова, оставившего свое имя на одной детали белокаменной резьбы», и далее — «не был ли он лишь исполнителем последней?» [История русского искусства, 1959. С.268,274].

В целом не противоречит размышлениям И.М. Снегирева подрядный договор от 30 марта 1702 г. посадского человека костромитина Савы Трофимова сына Замятнина и его сына Петра с гостем Иваном Матвеевым сыном Сверчковым на сооружение к старому (?) основанию новопостроенной церкви Успения Богородицы, что у его двора на Покровке, за 20 рублей главы на алтаре — «дуг и переплетен, и роседок по договору в полности» [Николаева, 2003. С.187]⁹.

М. Александровский прочитал дату на доске «при входе» в церковь Успения Божьей Матери на Покровке однозначно — как 7214 [Александровский, 1915. №173. С.24–25].

На фотографии 1930-х гг. на белокаменной доске отчетливо читается буквенная цифирь ЗСДІ, соответствующая 7214 (октябрю 1705) г., а не ЗСД — 7204 (октябрю 1696) г.

7 РГАДА. Ф.197. Оп.1. Д.31. Л.205,206.

8 Автор дает ссылку на расходную книгу Оружейной палаты 7135 г. №926 — в настоящее время этот номер соответствует: РГАДА. Ф.396. Оп.2. Кн.282 (1726/1727 г.), однако в деле нет тех сведений, которые он привел в тексте книги.

9 РГАДА. Ф.282. Оп.1. Ч.1. Д.1031. Л.656.

Таким образом, в упомянутых здесь публикациях строительство Успенской церкви авторы относят к 1690-м гг. или к 1706 г., а Петрушка Потапов к 1706 г. то ли завершил ее строительство, то ли внешнюю отделку, т.е. сделал ее белокаменный резной убор.

Упомянутый в благословенной грамоте 1652 г. придел Иоанна Предтечи или Рождества Иоанна Предтечи [Александровский, 1915. №173. С.25] под колокольной был сооружен на средства ближнего стольника Василия Петровича Головина, дом которого находился в приходе храма [Снегирев, 1856. С.10]. Антиминс к его освящению был выдан 24 сентября 1698 (7207) г. (взял поп Федор)¹⁰. И.Е. Забелин привел другую дату: 206 г., сентября 24, т.е. 1697 г. [Забелин, 1884. Стб.484]. «Старинный» придел в честь Знамения Богородицы (упомянут в «Росписи московских церквей») [Роспись московских церквей, 1778. С.49], который располагался с северной стороны храмового комплекса, был упразднен в конце XVIII в. [Снегирев, 1857. С.3]¹¹.

Как уже отмечалось, особую роль в истории Успенского храма на Покровке в конце XVII и/или начале XVIII в. сыграл гость Иван Матвеевич Сверчков, который имел в Котельной слободе свой дом по соседству. В переписной книге 1671 г. двор гостиной сотни И.М. Сверчкова в Москве упомянут в Белом городе на улице Покровке [Переписные книги города Москвы, 1886. Стб.54]¹².

Дед Ивана Матвеевича — Иван Гаврилович, по происхождению, предположительно, вологодец, был отправлен в Москву отцом — посадским человеком Вологды купцом Гаврилом Сверчковым — и со временем записан сначала в Котельную слободу, а затем — в 1614 г. получил жалованную грамоту на чин гостя. Отец Ивана — Матвей — чина гостя не имел и всю жизнь оставался членом гостиной сотни, а Иван Матвеевич (с именем которого связана история строительства Успенской церкви) упомянут в качестве гостя, вновь пожалованного в чин, в 1662 г. [Голикова, 1998. С.121,131–132]¹³.

10 РГАДА. Ф.235. Оп.2. Д.138. Приходная записная книга о раздаче освященных антиминсов к новопостроенным церквам вместо ветхих, новых, безденежно. 1690–1711. Л.157.

11 РГАДА. Ф.197. Малиновский А.Ф. Оп.1. Д.31. Л.205.

12 Главный дом усадьбы купцов и промышленников Сверчковых на территории Покровской котельной слободы построен в XVII в.: на «Петровом чертеже» посреди территории владения показано продолговатое с заметным повышением в центре здание, стоящее торцом к Покровке — первоначальный главный дом усадьбы [Памятники архитектуры Москвы, 1989. С.284–285].

13 Ссылаясь на перепись дворов в Земляном и Белом городе, скрепленную по листам дьяком Семёном Дохтуровым, И.М. Снегирев высказывал предположение, что Иван Матвеевич Сверчков, храмоздатель верхней, Успенской, церкви, был потомком Дмитрия Фёдоровича Сверчкова, «котельного дела старосты» [Снегирев, 1856. С.11–12]. Автор, возможно, имел в виду перепись московских дворов 1620 г. «за скрепами» дьяка Семёна Дохтурова из Архива Оружейной палаты, однако двор Сверчкова на улице Покровка там не упомянут [Переписи московских дворов XVII столетия, 1896]. Дмитрий Сверчков жил в Москве с братом Иваном и, вероятно, приходился родственником гостю Ивану Гавриловичу, деду «храмоздателя» Ивана Матвеевича.

В 1681 г. И.М. Сверчков состоял в должности таможенного головы в Архангельске, имел поташные и смольчужные промыслы, к 1699 г. «от службы отставлен». Род Сверчковых был связан с торговлей черными и цветными металлами (железом, медью, оловом, изделиями из них); у самого гостя И.М. Сверčkова в 1684–1693 гг. были лавки в Котельном ряду. Сверчков умер 30 мая 1703 г., о чем свидетельствовала надпись при входе в нижнюю церковь по правой руке под Нерукотворным образом: «1703 г. мая в 30 день преставися гость Иоанн Матвеевич Сверчков и погребено тело его zde[сь] против сего надписания июня 1 числа»¹⁴.

Когда в точности на рубеже XVII–XVIII вв. был построен иконостас церкви Успения Богородицы, что в Котельниках, на Покровке, по документам проследить не удастся.

И.Э. Грабарь писал: «...иконостас церкви Успения исполнен, как предполагают исследователи, Петром Потаповым» в 1695 г. (т.е. тем же Поповым, который, как сказано в ряде публикаций, его строил и/или выполнял резные отделочные работы) [История русского искусства, 1959. С. 318].

Другую дату в своих записях привел М.А. Александровский: «...внутри верхнего храма <...> великолепнейший барочный иконостас 1706 г. (о дате говорит сохранившийся антиминос¹⁵)» [Паламарчук, 1994. С. 263].

Точно можно сказать лишь то, что после смерти в мае 1703 г. И.М. Сверčkова иконостасные работы, которые, очевидно, были начаты ранее, продолжились: 10 августа 1703 г. священник Иван Семёнов подрядил золотаря Оружейной палаты Бориса Гаврилова сына Майорова вызолотить к 15 ноября того же года в иконостасе «всего столярства, что есть» (о резьбе упоминаний в договоре не содержится) за 30 рублей [Николаева, 2008. С. 192–193]¹⁶.

В числе событий XVIII в., которые в той или иной степени касались Успенской церкви на Покровке, можно отметить пожар, случившийся в Москве 29 мая 1737 г., в котором храм практически не пострадал («остался непопаленным» — «погорело на одном алтаре крышка деревянная да упал на колокольне большой колокол»¹⁷ [Снегирев, 1857. С. 2]. Но к 1757 г., как следует из рапорта заархитектора Алексея Рословлева в Московскую полицмейстерскую канцелярию, при осмотре ветхостей «явилось — на оной церкви украшение весьма

14 РГАДА. Ф. 197. Оп. 1. Д. 31. Л. 206 об.

15 Найти сам антиминос в книгах антиминосов, хранящихся в РГАДА, пока не удастся; об иконах в иконостасе нижней церкви сказано: Внизу сохранились «некоторые образы XVII в.» (Рукопись М.И. Александровского. № 165).

16 РГАДА. Ф. 282. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1032. Л. 1034 об.

17 РГАДА. Ф. 1183. Московская контора Синода. 1737 г. № 166. О случившемся в Москве пожаре. «Ведомость, учиненная в Московской Синодального правления канцелярии, обретающимся в Москве церквам, монастырским подворьям и разных сороков церквам, в которых местех мая 20 дня во время пожара горело», доставленная в Контору Сената 12 июня 1737 г.».

ответшало и к упадению опасно»¹⁸. В московском пожаре 1812 г. церковь и строения на территории ее владения пострадали незначительно.

К середине XIX в. храм окончательно обветшал «и во внешности, и во внутренности» и нуждался в починке; в иконостасе «столярство потрескалось и резьба пообламалась», позолота потускнела, краски «облупились и повывали»; иконопись и еще более стенопись потускнели от времени.

В 1855 г. с благословения митрополита Московского и Коломенского Филарета к возобновлению храма приступил почетный гражданин Пётр Федорович Персиянинов. Архитектурные работы были выполнены под руководством заархитектора Н.И. Чичагова; в алтарном иконостасе — возобновлены «столярство», резьба и позолота, очищены и поновлены иконы и др.

10 ноября 1857 г. храм освятил протопресвитер Большого Успенского собора Дмитрий Петрович Новский [Снегирев, 1857. С. 7–9, 12–13].

Семиарусный высотой 31 аршин, шириной 11 ½ аршина иконостас Успенской церкви после поновления был описан И.М. Снегиревым следующим образом: во всех поясах «различные» орнаменты; рамы под иконы — в одном поясе овальные, в другом четырехугольные, в третьем крестообразные и т.д.; колонки между рамами — прорезные и витые; карнизы с «модилионами» и «трое-резниками во фризах». В середине третьего пояса основание под резными колонками — на кронштейнах. Между орнаментами над клеймами в верхних тяблах — двенадцать четырехугольных крестов («в соответствие числу двенадцати Апостолов — проповедников Христа распяты»). Верх иконостаса увенчан распятием Иисуса Христа, окруженном семью клеймами в резных орнаментах.

«Архитектурные детали и орнаменты покрыты искусною резьбой — плоскою, половинчатою и сквозною на проем. Прекраснейшим образцом сквозной резьбы представляются нам Царские двери с их величественною, на подобие балдахина, сенью и с их витыми колонками в виде ветвей виноградных. Вся эта искусная резьба блистает богатою позолотой».

Образы в иконостасе, кроме местных, фряжского письма, или так называемые у иконописцев «столетники» («такого рода церковная живопись появляется особенно с царствования Петра Великого»); между апостольским, пророческим и праотеческим поясами в середине изображения: Спасителя, стоящего на земном шаре с припадавшими к подножию Божьей Матерью и Иоанном предтечей, Коронования Божьей Матери и Благовещения. По правую сторону от Царских дверей — «на поклоне» местные иконы Спасителя благословляющего и Успения Божьей Матери, по левую сторону — образы Владимирской Божией Матери и Иоанна Богослова; храмовый образ и «последний — по преданию и приметам — новых Строгановских писем, высоко ценятся любителями иконописи». На клиросах изображены сивиллы, «издревле получившие доступ в православные храмы, и теперь замененные орнаментами» [Снегирев, 1857. С. 10–12].

18 РГАДА. Ф. 931. Оп. 2. Д. 1622. Л. 2, 3.

В метрике, составленной в Московском училище живописи, ваяния и зодчества Академии художеств 31 января 1887 г., написано: «В верхней церкви состоит иконостас деревянной золоченой резьбы, положенной на белом фоне. За исключением ряда малой формы образов двенадцатых праздников имеется 5 ярусов по числу икон, несколько суживающихся кверху, а в свободных уголках, полученных чрез это, заполнены малыми образами круглой и овальной формы скругленных золочеными по дереву резными украшениями. Колонны, разделяющие образа, в некоторых ярусах помещаются на кронштейнах и поддерживают карнизы, ясно напоминающие итальянский стиль. Как на отличительную черту резьбы можно указать на виноградные ветви, которыми перевиты почти все колонны. Царские двери — двухстворчатые с полукруглой несколько ... книзу верхушкой, состоит из такой же резьбы с шестью круглыми образами, а над верхушкой на линии створа помещена резная коронка»¹⁹.

И.Е. Бондаренко писал в 1904 г.: в церкви оставался нетронутым деревянный иконостас, который «в недавнее время поновлен и вызолочен» [Бондаренко, 1906. С.18].

В «паспорте документальных и фактических данных о памятнике материальной культуры» № 38 ЦГРМ Наркомпроса от 19 октября 1931 г. о сохранившемся иконостасе Успенской церкви, состоявшей «в пользовании общины верующих как действующая церковь», говорилось: барочный деревянный с золоченой резьбой сложной композиции с живописью того времени, современный постройке 1696 г.²⁰

В 1923 г. художник-реставратор П.И. Юкин произвел осмотр икон в иконостасе нижней церкви храма Успения на Покровке, и в заключении написал: местные иконы покрыты медными ризами; икона Спасителя Нерукотворного, XVII в., «при поднятии осыпается»; деисус — три иконы, XVII в.; образ Иоанна Предтечи, царских мастеров, XVII в.; икона Успение с житием, «прописана» масляными красками, XVII в.; икона Николая, поясная, начала XVIII в., «прописан весь совершенно и уже потемнел, и лак, наложенный густо, рвет живопись»²¹. В заключение П.И. Юкин сообщал, что не мог самостоятельно разрешить промывку икон иконостаса XVIII в. живописцу Кленову (В.Г.), поскольку священник храма сообщал ему, что «иконы превосходного письма»²².

28 ноября 1935 г. Моссовет под председательством Николая Булганина постановил: «Имея в виду острую необходимость в расширении проезда по ул. Покровке, церковь, так называемую Успения по Покровке закрыть, а по закрытию снести», что и было выполнено в 1936 г.

19 ЦГА Москвы. Ф. 454. Оп. 4. Д. 56. Л. 248 об.

20 ЦГА Москвы. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 287. Л. 5.

21 «Ввиду порчи живописи я потребовал удалить неумелую реставрацию в ближайшее время и предложил обратиться в Комиссию, чтобы она указала опытного мастера исправить эту икону».

22 ЦГА Москвы. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 287. Л. 3–4.

Перед уничтожением церкви в 1936 г. иконостас был детально сфотографирован: в архивах выявлено 16 фотографий общего вида и деталей. Иконостас после разборки (точная дата неизвестна) был перенесен в музей Новодевичьего монастыря и установлен у западной стены надвратной Преображенской церкви, где находился до 1980-х гг.

29 декабря 1945 г. в Успенской церкви Новодевичьего монастыря были возобновлены службы. Тогда же в ней установили деревянный иконостас XVII в. из церкви Троицы в Хохлах, закрытой в 1935 г. По всей видимости, тогда же в 1945 г. был разобран иконостас Успенской церкви, стоявший в храме с 1685 г. Несколько икон из него и Царские врата хранятся в фондах ГИМ; судьба остальных икон и тела иконостаса неизвестна.

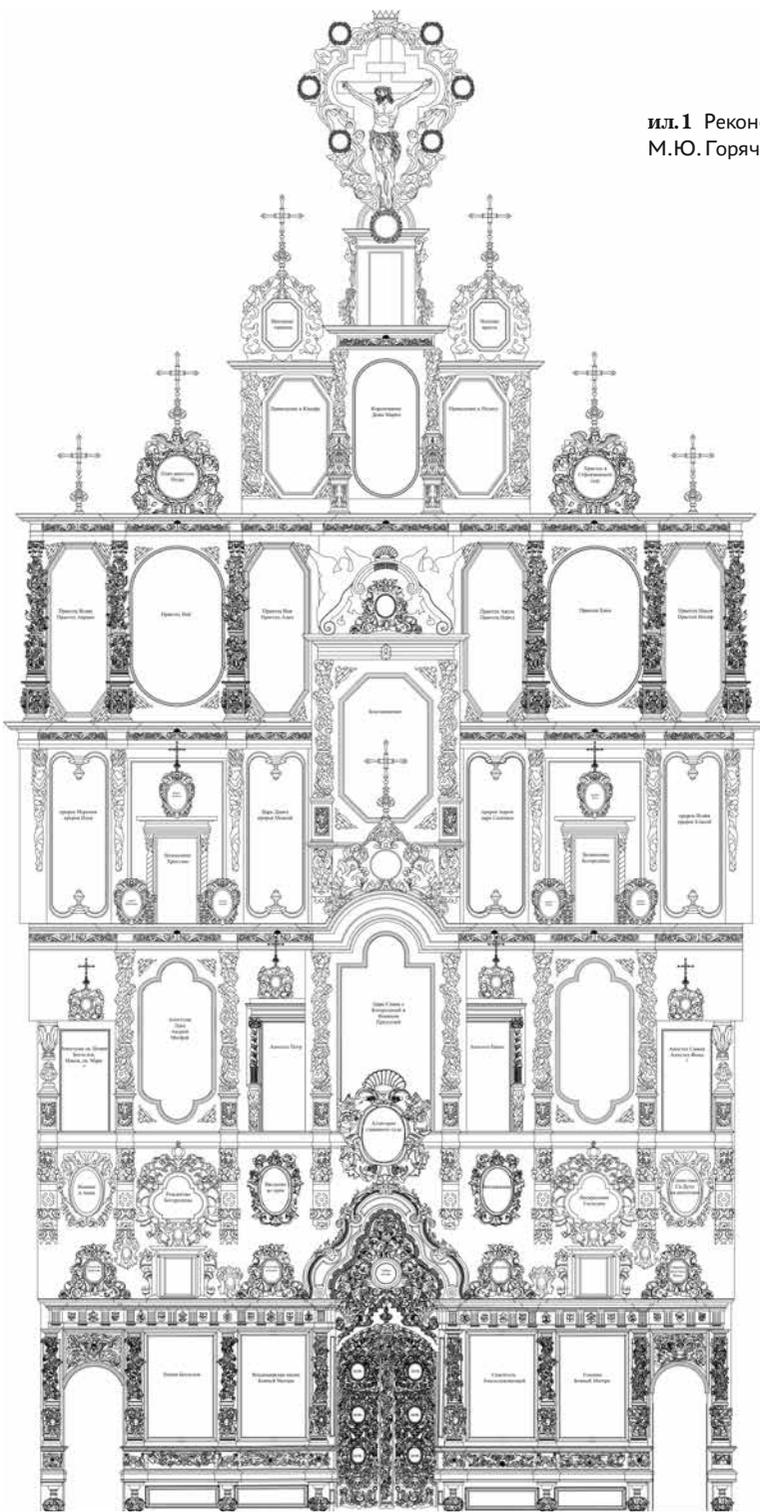
В 1989 г. в четверике Успенской церкви Новодевичьего монастыря на месте разобранного иконостаса церкви Троицы в Хохлах был установлен иконостас, скомпонованный из деталей иконостаса церкви Успения на Покровке. При этом отдельные первоначальные иконостасные киоты, не включенные в иконостас, и отдельные рамы конструкций были установлены как самостоятельные киоты (с иконами из иконостаса), часть резных деталей иконостаса перенесена на новые киоты, оставшиеся детали и иконы переданы в фонды ГИМ. Работы были приурочены к празднованию 1000-летия русской христианской культуры.

Проведенные исследования иконостаса и его конструкций, установленных в церкви Успения Новодевичьего монастыря, и анализ историко-архивных материалов позволили выполнить реконструкцию первоначального вида иконостаса церкви Успения на Покровке по состоянию на начало XVIII в.

Иконостас первоначально имел рамную конструкцию, характерную для конца XVII в., и аналогичную конструкциям иконостасов Новодевичьего монастыря. Объемно-пространственная композиция пятиярусного иконостаса разделена по вертикали на 7 осей, по которым в ярусах расположены один над другим киоты с иконами. Иконостас завершался распятием. Местный ряд включал в себя Царские врата, северную и южную дьяконские двери и четыре иконы, по две по сторонам от Царских врат. Над Царскими вратами устроена сложной формы вытянутая по вертикали резная сень. На каждой створке резных Царских врат установлено по три один над другим клейма с изображениями в центральных Богородицы и архангела Гавриила, в верхних и в нижних — евангелистов. Цоколь местного ряда разделен широким раскрепованным поясом на две части. Нижняя часть декорирована прямоугольными рамками, верхняя резным орнаментом растительного мотива. Под раскреповками установлены круглые в сечении декорированные резьбой ножки. Все профилированные карнизы выполнены в виде флемованного дорожника. Резные колонны местного ряда имеют нижнюю треть с точеной базой, ствол, отделенной от нижней трети пояском, и точеную капитель. Ствол выполнен в виде сквозной виноградной лозы.

Поле каждой фрамуги над дьяконскими вратами заполнено резьбой с херувимом в центральной части. Рамы икон также выполнены флемованным

ил.1 Реконструкция иконостаса
 М.Ю. Горячева, А.С. Калашникова
 fig.1 Reconstruction of the iconostasis. Authors: M. Yu. Goryacheva,
 A.S. Kalashnikova



дорожником. Антаблемент над первым ярусом имел классическое разделение на архитрав, фриз с триглифами и метопами и профилированный карниз. Заполнение метоп выполнено в виде геральдических лилий и цветков.

Иконы были установлены в следующем порядке. Справа от Царских врат: Спаситель благословляющий, Успение Богородицы, южная дьяконская дверь. Слева от Царских врат: Владимирская икона Божией Матери, св.Иоанн Богослов, северная дьяконская дверь.

Во втором праздничном ряду картуши с иконами и небольшие клейма установлены в два яруса. Иконы в картушах первого яруса имеют восьмигранную (4 иконы) и прямоугольную форму (2 иконы). «Троица ветхозаветная» в сени над Царскими вратами помещена в раму круглой формы. В верхнем ярусе картуши разделены сложной формы резными кронштейнами. В четырех картушах иконы овальной, вытянутой по вертикали формы, в двух — сложной четырехлепестковой формы.

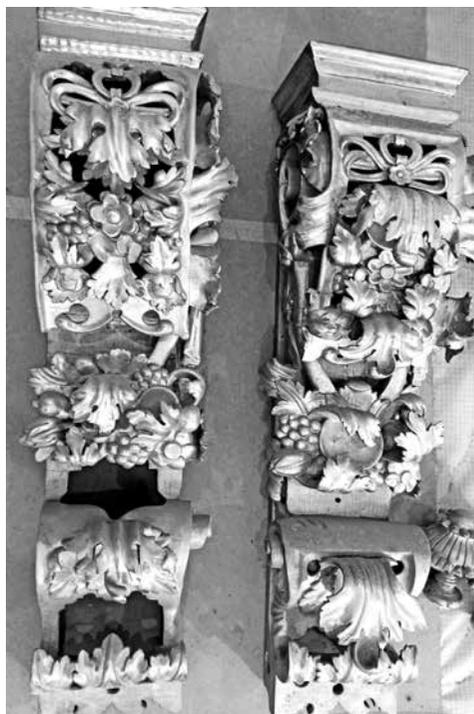
Часть икон в иконостасе по фотографиям 1930-х гг. не удалось идентифицировать.

Над сенью Царских врат по оси междуярусного карниза в резном картуше с раскрытой раковиной в завершении была установлена в овальной раме «Аллегория страшного суда». Иконы были установлены в следующем порядке (от северной стены) — 1-й ярус: Рождество Христово, икона не определена, Поклонение волхвов, Троица ветхозаветная, Сретение, икона не определена, Уверение апостола Фомы. 2-й ярус: свв. Иоаким и Анна, Рождество Богородицы, Введение во храм, Аллегория страшного суда (над сенью Царских врат), Богоявление, Воскресение Господне, Сошествие Св.Духа на апостолов.

В деисусном, третьем, ряду между иконами установлены резные колонны с виноградной лозой на стволах, с коринфскими капителями, с нижними третями, на пьедесталах. Вместо крайних северной и южной колонн были установлены также на пьедесталах резные элементы в виде кубков или нераскрытых бутонов с кронштейнами балкона хор над ними. Центральный киот прямоугольной формы с несколько вытянутым полукруглым навершием. По сторонам от него киоты с прямоугольными, вытянутыми по вертикали рамами, фланкированными с внешних сторон небольшими витыми колонками с нижними третями на резных основаниях. Над киотами были установлены декоративные картуши с небольшими четырехконечными крестами над ними. Следующие киоты вытянутой по вертикали прямоугольной формы со скругленными углами и двумя полуциркульными лепестками в верхней и нижней частях. В верхних и нижних антревольтах были установлены резные угловые детали. Крайние северная и южная иконы в простых прямоугольных рамах, с резными декоративными картушами над ними, завершающимися небольшими четырехконечными крестами. Карниз над деисусным рядом раскрепован над колоннами. Между раскреповками установлены резные накладки «штуки». Карниз над центральной иконой повторяет форму ее киота. Над ним развитой картуш с надписью «Сый Альфа и Омега», завершающийся четырехконечным крестом.



2



5



3



4

ил.2 Нижняя треть колонки
fig.2 Bottom third of the column

ил.3 Декоративный картуш
деисусного яруса

fig.3 Decorative cartouche
of the Deesis row

ил.4 Пьедестал колонки пятого
(праотеческого) яруса

fig.4 Pedestal of the column
of the fifth (forefather) row

ил.5 Кронштейны

fig.5 Brackets

Иконы деисусного ряда были установлены в следующем порядке. Центральная икона — Царь Славы с Богородицей и Иоанном Предтечей. К югу от центральной иконы: апостол Павел, икона не определена, Вознесение Христово. К северу от центральной иконы: апостол Петр, апостолы Лука, Андрей, Матфей, Вознесение Богородицы.

В четвертом, пророческом, ряду был установлен центральный киот с восьмигранной рамой, с резными колоннами с нижними третями, на постаментах и кронштейнах. На углах четыре резные накладки. Киот завершался сложной формы резным сандриком с навершием из раскрытой раковины и двумя ангелами по сторонам. Первые от центральной оси киоты вытянутой по вертикали формы со скругленными углами и гирьками в верхней и нижней частях. Следующие симметричные киоты прямоугольной формы в обрамлении витых колонок. Справа и слева от каждого из них в основании колонок были установлены картуши с рамами овальной формы. Такой же формы и рисунка картуш, завершавшийся четырехконечным крестом, был расположен на карнизе по центральной оси киота. Крайние северный и южный киоты повторяли по форме и рисунку киоты, первые от центральной оси. Между всеми киотами расположены резные кронштейны с подвесами. Карниз четвертого яруса раскрепован над кронштейнами. Между раскреповками установлены резные накладки «штуки».

Иконы были установлены в следующем порядке: Благовещение — центральная икона. К югу от центральной иконы: пророк Аарон и царь Соломон, четыре иконы не определены, пророки Исайя и Елисей. К северу от центральной иконы: икона не определена, пророк Захария, две иконы не определены, пророк Иезекииль, икона не определена.

В пятом, праотеческом, ряду первые от центральной оси и третьи иконы были установлены в рамках восьмигранной формы, вытянутых по вертикали. Вторые от центральной оси иконы в овальных рамках. Киоты разделены резными колоннами с нижними третями на пьедесталах. На всех углах и антревольтах установлены резные накладные детали. Карниз пятого яруса раскрепован над колоннами. Между раскреповками установлены резные накладки «штуки».

Иконы были установлены в следующем порядке — от северной стены: икона не определена, праотец Ной, праотцы Иов и Адам, праотцы Авель и Иаред, праотец Енох, праотцы Иаков и Иосиф.

В шестом, страстном, ряду иконы были расположены в два яруса. Центральная икона в раме овальной формы. По сторонам от нее по иконе в рамках восьмигранной формы с накладными угловыми резными деталями. Киоты разделены резными колоннами с нижними третями. Центральные колонны на пьедесталах. По сторонам центрального тройного киота располагались сложной формы резные картуши с рамами круглой формы, завершавшиеся херувимами и четырехконечными крестами. На карнизе пятого яруса по первым северной и южной осям были установлены четырехконечные кресты на резных основаниях. Во втором ярусе ряда над восьмигранными иконами были установлены резные картуши с рамами также восьмигранной формы,

завершившиеся четырехконечными крестами. Над центральным киотом был установлен киот прямоугольной формы в обрамлении гирлянд на лентах.

Иконы были установлены в следующем порядке: центральная икона 1-го яруса — Коронование Девы Марии. К югу от центральной иконы: приведение к Пилату, Христос в Гефсиманском саду. К северу от центральной иконы: приведение к Каиафе, плач апостола Петра.

Во 2-м ярусе центральная икона не определена, к югу от нее — несение креста; к северу — венчание тернием.

Иконостас завершался распятием в резном киоте с семью круглой формы клеймами. Такая композиция по аналогии с подобными, описанными в архивных документах, может быть названа «Акафист страстям Господним».

В общей сложности в иконостасе было установлено 60 икон и Распятие с 7 клеймами. В Новодевичьем монастыре до передачи в ГИМ в 2023 г. в иконостасе Успенской церкви и в киотах храмовой части, алтаря, Большой и Малой трапезных сохранялись 34 подлинные иконы. Место нахождения Распятия с клеймами в настоящее время не определено.

В 1988 г. была разработана «Проектная документация по реставрации и приспособлению иконостаса бывшей ц-ви Успения на ул. Покровке в Москве для ц-ви Успения Новодевичьего монастыря» (архитектор С.П. Утва под научным руководством Н.С. Романова). В 1989 г. в соответствии с разработанной проектной документацией в четверике Успенской церкви Новодевичьего монастыря на месте разобранного иконостаса церкви Троицы в Хохлах был установлен иконостас, скомпонованный из деталей иконостаса церкви Успения на Покровке.

Схема раскладки икон была следующая. В 1-м, местном, ряду: Царские врата (все иконы в картушах современной работы иконописца О.Маркина. Изображения отличаются от первоначальных). В сени над Царскими вратами помещено изображение Троицы ветхозаветной. Справа от Царских врат: Спас Вседержитель, Успение Богородицы, дверь дьяконника — изображение Ангела с крестом. Слева от Царских врат: Владимирская икона Божией Матери, Иоанн Богослов, дверь дьяконника — изображение Архангела.

В целом композиция местного ряда сохранена первоначальной, за исключением отсутствия ряда деталей декора.

Иконостас не имел деисусного ряда, на место которого были установлены иконы в основном из пророческого и праотеческого рядов.

Во втором ряду иконостаса по центру установлена икона «Аллегория страшного суда» (икона сохранила свое первоначальное положение над сенью Царских врат). Справа от центральной оси в восьмигранном киоте размещено изображение праотцев Авеля и Иареда из первоначального пятого праотеческого ряда. В овальном киоте праотец Енох из первоначального пятого праотеческого ряда. В прямоугольном киоте апостол Павел из первоначального третьего Деисусного ряда. Над ним в овальном резном картуше пророк Захария (первоначально икона была установлена в четвертом пророческом ряду). Слева от центральной оси в восьмигранном киоте размещено изображение праотцев

Иова и Адама из первоначального пятого, праотеческого, ряда. В овальном киоте праотец Ной из первоначального пятого, праотеческого, ряда. В прямоугольном киоте апостол Петр из первоначального третьего, деисусного, ряда. Над ним в овальном резном картуше пророк Иезекииль (первоначально икона была установлена в четвертом, пророческом, ряду).

В третьем ряду иконостаса центральная икона — Коронование Богородицы. Первоначально она находилась в пятом ярусе иконостаса. Справа от центральной оси в овальном картуше Богоявление (находилась во втором ряду праздничного ряда справа от центральной оси). В круглом картуше — Христос в Гефсиманском саду (икона находилась в пятом ярусе иконостаса). В овальном картуше Поклонение волхвов (находилась в первом ряду праздничного ряда слева от центральной оси). Слева от центральной оси в овальном картуше — Сошествие Святого Духа на апостолов. Икона находилась во втором ряду праздничного ряда справа от центральной оси. В круглом картуше плач апостола Петра (икона находилась в пятом ярусе иконостаса). В овальном картуше Сретение (находилась в первом ряду праздничного ряда справа от центральной оси).

Таким образом, в Успенской церкви Новодевичьего монастыря был установлен иконостас, не имеющий отношения к самой Успенской церкви монастыря, и лишь частично повторяющий отдельные элементы иконостаса церкви Успения на Покровке, скомпонованные из его деталей.

В заключение можно сказать, что, несмотря на безвозвратную утрату архитектурного памятника — здания Успенской церкви на Покровке, усилиями исследователей и реставраторов сохранился уникальный «барочный» храмовый иконостас рубежа XVII–XVIII вв., который нуждается в дальнейшем изучении.

ЛИТЕРАТУРА

- Александровский М.И. Указатель московских церквей. М.: Русская печатня, 1915. 76 с.
- Бондаренко И.Е. Архитектурные памятники Москвы: Вып. II, III: Эпоха Петра I-го, эпоха Елизаветы, эпоха Екатерины II-й. М.: Изд. художественной фототипии К.А. Фишер, 1906. 72 л.
- Голикова Н.Б. Привилегированные купеческие корпорации России XVI — первой четверти XVIII в. М.: Памятники исторической мысли, 1998. Т.1. 521 с.
- Гурьянов И.Г. Москва или исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского. М.: Тип. С.Селивановского, 1831. Ч.3. 416 с.
- Забелин И.Е. Материалы по истории, археологии и статистике города Москвы. М.: Московская городская дума, 1884. Ч.1. 1384 стб.
- Забелин И.Е. Материалы по истории, археологии и статистике города Москвы. М.: Московская городская дума, 1891. Ч.2. 546 стб.
- История русского искусства / Под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова и В.Н. Лазарева. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т.4. 700 с.
- Красовский М.В. Очерк истории московского периода древне-русского церковного зодчества. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. 432 с.

Николаева М.В. Частное строительство в Москве и Подмоскowie. Первая четверть XVIII века. Подрядные записи. М.: УРСС, 2003. Т. 1. 468 с.

Николаева М.В. Иконостас петровского времени: «столярство и резьба», золочение, иконописные работы. Москва и Подмоскowie. Подрядные записи. М.: URSS, 2008. 373 с.

Паламарчук П. Сорок сороков. Москва в границах Садового кольца: Китай-город, Белый город, Земляной город, Замоскворечье. М.: АО «Книга и бизнес», 1994. Т. 2. 645 с.

Памятники архитектуры Москвы. Белый город. М.: Искусство, 1989. 379 с.

Переписи московских дворов XVII столетия. М.: Городская тип., 1896. 123 с.

Переписные книги города Москвы 1665–76 гг. М.: Городская тип. 1886. 238 стб.

Роспись московских церквей, соборных, монастырских, ружейных, приходских, предельных и домовых, внутри и вне царствующего града состоящих. М.: Тип. Императорского Московского ун-та, 1778. 84 с.

Русские мастера живописи и гравюры XVI–XVIII вв.: кат. выст / Авт-сост. Н.Ф. Трутнева, М.М. Шведова. М.: Гос. Исторический музей, 1989. 77 с.

Снегирев И.М. Возобновление и освещение церкви Успения Божьей Матери на Покровке. М.: Университетская тип., 1857. 17 с.

Снегирев И.М. Прогулка по Покровской улице. М.: Тип. Ведомства Московской городской полиции, 1856. 22 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Церковь Успения Богородицы в Котельной слободе на Покровке в XVII–XVIII веках. Опыт реконструкции иконостаса

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Горячева Марина Юрьевна — главный архитектор, ООО «Специальная Научная Реставрационная Проектно-Производственная Мастерская», Москва, ул. Джалиля Мусы, д. 8, корп. 1, пом. VI, офис 1а, 115573. mag-gor@list.ru

Николаева Мария Валентиновна — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт теории и истории изобразительных искусств РАХ, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, 119034. m-nikol@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка показать, опираясь на опубликованные исторические свидетельства и архивные источники, историю уникального памятника архитектуры — церкви Успения Богородицы в Котельниках на Покровке — в XVII–XVIII вв. Малоизученный храмовый комплекс представляет особый научный интерес в силу того, что иконостас разрушенного в 1936 г. здания сохранился практически полностью (в настоящее время представляет собой иконостасный набор). Реконструкция резной золоченой иконостасной преграды позволит продолжить изучение значимого памятника русского прикладного искусства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Церковь Успения Богородицы в Котельниках на Покровке XVII–XVIII вв., строительная история, реконструкция иконостаса.

TITLE

The Church of the Assumption of the Mother of God in Kotelnaya sloboda on Pokrovka in the 17th–18th centuries. An attempt of reconstruction of reconstruction of the iconostasis

AUTHORS

Goryacheva, Marina Yuryevna, — chief architect, Special Scientific Restoration Design and Production Workshop LLC, Musa Cälil st., 8, b. 1, room. VI, office 1a, 115573 Moscow, Russian Federation. mag-gor@list.ru

Nikolaeva, Maria Valentinovna — Ph.D, leading researcher, Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Prechistenka str., 21, 119034 Moscow, Russian Federation. m-nikol@yandex.ru

ABSTRACT

The article attempts to show, based on published historical evidence and archival sources, the history of a unique architectural monument — the Church of the Assumption of the Mother of God in Kotelniki on Pokrovka — in the 17th–18th centuries. The little-studied architectural complex of the church is of special scientific concern, due to the fact that the iconostasis of the building destroyed in 1936 has been preserved almost completely (currently represents an iconostasis set). The reconstruction of the carved gilded iconostasis barrier will allow further study of the significant monument of Russian applied art.

KEYWORDS

Church of the Assumption of the Mother of God in Kotelniki on Pokrovka, 17th–18th centuries, building history, reconstruction of the iconostasis.

REFERENCES

- Aleksandrovskij M.I. *Ukazatel' moskovskih cerkvej (Index of Moscow churches)*. Moscow, Russkaja Pechatnya Publ, 1915. 76 p. (in Russian).
- Bondarenko I.E. *Arhitekturnye pamyatniki Moskvy: Vypuski II i III: Epoha Petra I-go, epoha Elizavety, epoha Ekateriny II-j. (Architectural monuments of Moscow: Issues II and III: The Era of Peter the Great, the era of Elizabeth, the era of Catherine II)*. Moscow, Izdanie hudozhestvennoj fototipii K.A. Fisher Publ, 1906. 72 p. (in Russian).
- Golikova N.B. *Privilegirovannye kupecheskie korporacii Rossii XVI — pervoj chetverti XVIII v. (Privileged merchant corporations of Russia in the 16th — first quarter of the 18th century)*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy Mysli Publ, 1998. T. 1. 521 p. (in Russian).
- Gur'yanov I.G. *Moskva ili istoricheskij putevoditel' po znamenitoj stolice Gosudarstva Rossijskogo (Moscow or a historical guide to the famous capital of the Russian State)*. Moscow, Tip. S. Selivanovskogo Publ, 1831. Ch. 3. 416 p. (in Russian).
- I.E. Grabar, V.N. Lazarev, V.S. Kernenov (eds.). *Istoriya russkogo iskusstva (The History of Russian Art)*. Moscow, Izd-vo Akad. nauk SSSR Publ, 1959. T. 4. 700 p. (in Russian).
- Krasovskij M.V. *Ocherk istorii moskovskogo perioda drevne-russkogo cerkovnogo zochestva (An essay on the history of the Moscow period of ancient Russian Church architecture)*. Moscow, Tip. G. Lissnera i D. Sobko Publ, 1911. 432 p. (in Russian).
- N.F. Trutneva, M.M. Shvedova (eds.). *Russkie мастера zhivopisi i graviry XVI–XVIII vv. Katalog vystavki (Russian masters of painting and engraving of the 16th–18th centuries. Exhibition catalog)*. Moscow, Gosudarstvennyj Istoricheskij muzej Publ, 1989. 77 p. (in Russian).
- Nikolaeva M.V. *Chastnoe stroitel'stvo v Moskve i Podmoskov'e. Pervaya chetvert' XVIII veka. Podryadnye zapisi (Private construction in Moscow and the Moscow region. The first quarter of the 18th century. Contract records)*. Moscow, URSS Publ, 2003, vol. I. 468 p. (In Russian).

Nikolaeva M.V. *Ikonostas petrovskogo vremeni: «stolyarstvo i rez'ba», zolochenie, ikonopisnye raboty. Moskva i Podmoskov'e. Podryadnye zapisi (The iconostasis of Peter the Great's time: "carpentry and carving", gilding, icon painting. Moscow and the Moscow region. Contract records)*. Moscow, URSS Publ, 2008. 373 p. (in Russian).

Palamarchuk P. *Sorok sorokov. Moskva v granicah Sadovogo kol'ca: Kitaj-gorod, Belyj gorod, Zemlyanoy gorod, Zamoskvorech'e (Forty times forty. Moscow within the boundaries of the Garden Ring: Kitaj-gorod, Bely Gorod, Zemlyanoy Gorod, Zamoskvorechye)*. Moscow, AO "Kniga i biznes" Publ, 1994. T. 2. 645 p. (in Russian).

Pamyatniki arhitektury Moskvy. Belyj gorod (Architectural monuments of Moscow. Bely Gorod). Moscow, Iskusstvo Publ, 1989. 379 p. (in Russian).

Perepisi moskovskih dvorov XVII stoletiya (Censuses of Moscow courtyards of the 17th century). Moscow, Gorodskaja tip. Publ, 1896. 123 p. (in Russian).

Perepisnye knigi goroda Moskvy 1665–76 gg. (Census books of the city of Moscow 1665–76). Moscow, Gorodskaja tip. Publ, 1886. 238 col. (in Russian).

Rospis' moskovskih cerkvej, sobornyh, monastyrskih, ruzhejnyh, prihodskih, predel'nyh i domovyh, vnutr' i vne carstvuyushchego grada sostoyashchih (Painting of Moscow churches, cathedral, monastery, rifle, parish, marginal and house churches, inside and outside the reigning city consisting). Moscow, Tip. Imperatorskago Moskovskago universiteta Publ, 1778. 84 p. (in Russian).

Snegirev I.M. *Progulka po Pokrovskoj ulice (A walk along Pokrovskaya Street)*. Moscow, tip. Vedomstvo Moskvjskoj gorodskoj policii Publ, 1856. 22 p. (in Russian).

Snegirev I.M. *Vozobnovlenie i osveshchenie cerkvi Uspeniya Bozh'ej Materi na Pokrovke (The renewal and lighting of the Church of the Assumption of the Mother of God on Pokrovka)*. Moscow, Universitetskaja tip. Publ, 1857. 17 p. (in Russian).

Zabelin I.E. *Materialy po istorii, arheologii i statistike goroda Moskvy (Materials on the history, archeology and statistics of the city of Moscow)*. Moscow, Moskovskaja gorodskaja дума Publ, 1884, part 1. 1384 col. (In Russian).

Zabelin I.E. *Materialy po istorii, arheologii i statistike goroda Moskvy (Materials on the history, archeology and statistics of the city of Moscow)*. Moscow, Moskovskaja gorodskaja дума Publ, 1891, part 2. 546 col. (In Russian).

С.С. Манукян

Художественный образ армянских митр ¹

Армянские митры — это особый мир светлого церковного искусства, до сих пор не ставший предметом специального изучения.

Митры являются частью облачения архиереев — верховного патриарха — католикоса и епископов Армянской церкви [Xachmanyán, 2019. P.275]. Они стали применяться в Армянской церкви с 1184 г., со времени принятия подаренного римским папой архиерейского католического облачения католикосу

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета науки РА в рамках научной темы под кодом 21Т-6Е266 «Изучение ювелирных изделий и изделий из серебра, хранящихся в музеях Первопрестольного св. Эчмиадзина».



ил.1 Армянская митра. Астрахань, 1753
Преображение

fig.1 Armenian mitre. Astrakhan, 1753
Transfiguration

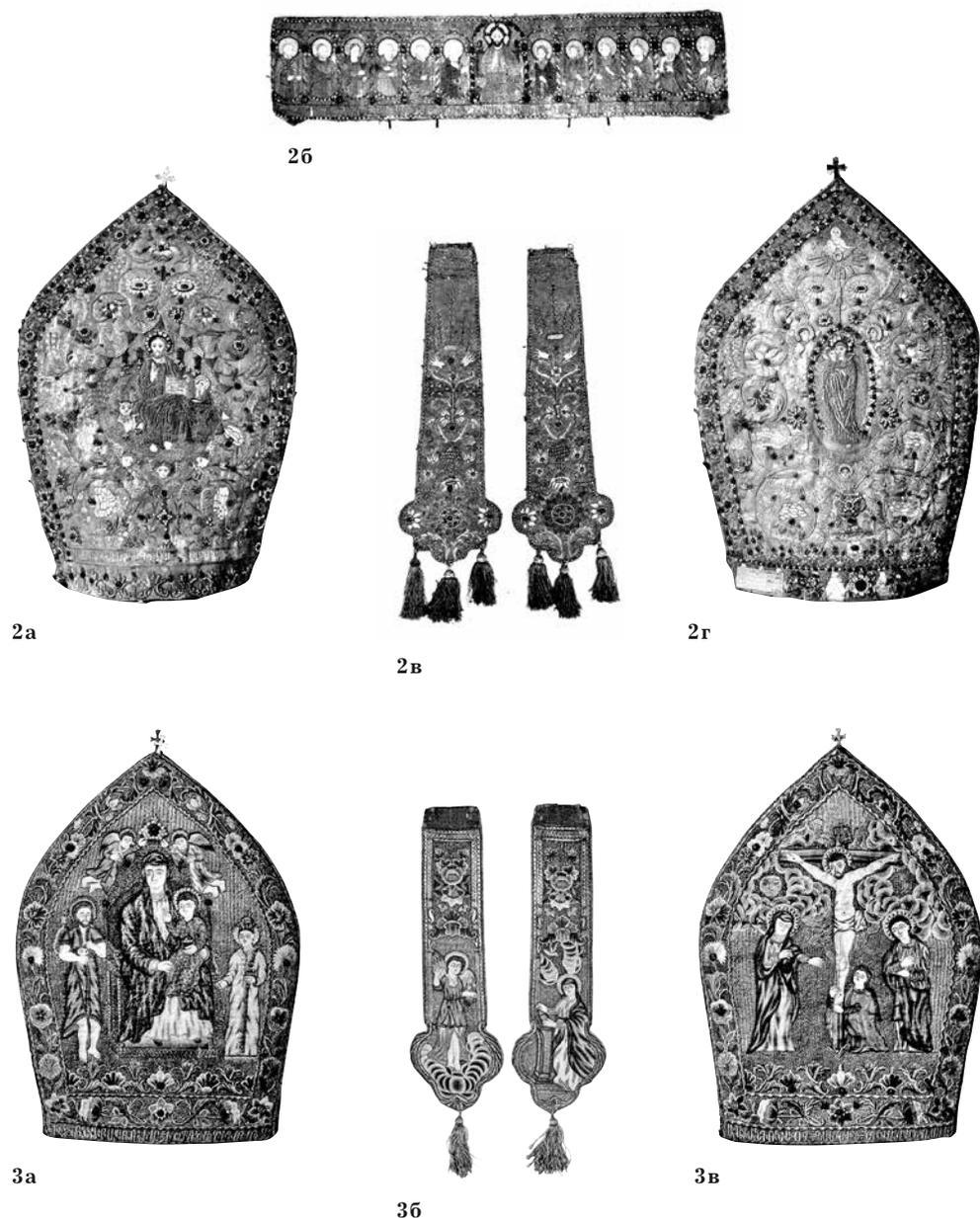
Григору IV Тха (Отроку) [O'rmanyán, 1992. P.63–64, 87]². Как в функциональном, так и в композиционном плане митры венчают ансамбль архиерейского облачения и символизируют великолепие святости, олицетворяемой епископом, его достоинство и авторитет. Подобное предназначение определило их специфический художественный образ, представлению и раскрытию которого посвящена данная статья³. Работа основана на материале великолепного собрания митр музеев Первопрестольного святого Эчмиадзина. В основном это памятники XVII–XIX вв. из различных художественных центров, в том числе общин армянской диаспоры.

Композиция армянских митр подобна латинским, от которых они произошли⁴. Они состоят из двух одинаковых половинок, объединенных в нижней

² С тех пор, как Луций IV Луцийский в 1184 г. подарил армянскому патриарху архиерейское облачение католической церкви, митра и посох вошли в обиход Армянской церкви. В 1202 г. папа Иннокентий III подарил митры 12 киλικийским епископам, а в 1287 г. митра была передана и епископу из коренной Армении Степаносу Орбеляну.

³ Следует специально подчеркнуть, что здесь митры рассматриваются только с художественной точки зрения, не рассматриваются вопросы происхождения, истории термина и головного убора, развития формы до проникновения в Армению, относящиеся к сфере исторического исследования митр.

⁴ О латинских митрах см.: [1911 Encyclopædia Britannica, Volume 18, Mitre by Walter Alison Phillips, https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Mitre#top. 06.04.2024, 16:09; Braun 1924, S. 187–199].



ил.2 Армянская митра с вакасом и подвесками. Сюник, 1734 г.: а — Господь на тетраморфном троне; б — Христос с апостолами; в — подвески; г — Богородица с Младенцем

fig.2 Armenian mitre with vakas and pendants. Syunik, 1734: a — The Lord on the tetramorphic throne; б — Christ with the apostles; в — pendants; г — The Mother of God and Child

ил.3 Армянская митра с подвесками. Константинополь, 1768 г.: а — Богородица с Младенцем, Иоанном Крестителем и Стефаном Первомучеником; б — Благовещение; в — Распятие

fig.3 Armenian mitre with pendants. Constantinople, 1768: а — The Mother of God and Child, John the Baptist and Stephen the First Martyr; б — Annunciation; в — Crucifixion

части. Абрис этих половинок несколько видоизменился по сравнению с митрами священнослужителей Западной церкви [ил.1]. Они не только остроконечны, но и более выпуклы в средней части, образуя похожую на килевидную арку верхнюю часть. Такая форма придала армянским митрам большую близость шлемовидным венцам-коронам, которые носили и носят верховные священнослужители Армянской церкви.

Митры являются воспоминанием о терновом венце Господа. Две половинки, называемые также рогами, согласно западной интерпретации, символизируют Ветхий и Новый Завет, два луча света, исходившие от лица Моисея после получения им на горе Синай каменных скрижалей Завета, а также являются символами любви к Богу и любви к ближнему [Braun, 1924. S.187–199]. Обе половинки митр венчаются металлическими крестами, чаще всего из позолоченного серебра [ил.1]. Подобное завершение двух сторон митр дает возможность интерпретировать их и как объединение Старой и Новой Церкви, Ветхого и Нового Заветов.

В армянских митрах несколько видоизменились и ленты, или манипу(е)лы, прикрепляемые на Западе к митре сзади. Ленты головного убора (и даже без головного убора, ленты вообще) в древности, в частности в персидском искусстве, являлись атрибутами власти, силы, инвеституры [Mathews, 1995. P.206; Микаелян, 2013. С.64–72]. Именно в этом значении они перешли в христианское искусство и первоначально были использованы в митрах как знак власти первосвященника. Но со временем они приобрели также значение Ветхого и Нового Заветов. В Армянской церкви они превратились в две подвески, прикрепляемые к прямоугольному вытянутому вакасу — воротнику-нарамнику ризы (саккоса) [ил.2]. Изменилась и их (подвесок) форма, получившая вид рукава «процветшего» креста с трехлепестковым завершением [ил.3]. Таким образом, содержание подвесок обогатилось и значением Креста — Древа Жизни.

Символикой строения митр продиктованы их художественное решение и выбор тем для изображений на них.

Плотная основа митр обтянута шелком или бархатом. Большинство армянских митр является совершенными произведениями художественного шитья [ил.2]. Их поверхность полностью расшита шелковыми, золотными и серебряными нитями. Здесь использованы практически все виды разнообразного армянского художественного шитья, известные по образцам армянских текстильных изделий, различные сочетания и смешение металлических и шелковых нитей, жемчуг, бляшки-блестки, золотные ленты, драгоценные и полудрагоценные камни, а также живописные фрагменты [ил.4]⁵. Однако есть и группа митр, для исполнения которых использовано не художественное шитье, а художественная металлопластика — серебряные чеканные накладки, которые закреплялись на шелковой или бархатной основе митр [ил.5а, б, 8].

5 Для этого армянского образа использован также западный извод, происходящий из западных первопечатных книг.



4



5a



5б



6a



6б

ил.4 Армянская митра с живописной накладкой-медальоном, исполненной маслом Константинополь, XVIII–XIX вв. Григорий Просветитель крестит царскую семью
fig.4 Armenian mitre with a picturesque medallion overlay, executed in oil Constantinople, 18th–19th centuries. Gregory the Illuminator baptizes the royal family

ил.5a Армянская митра с серебряными накладками. XVIII в.: а — Воскресение Христа; б — апостолы Павел и Пётр

fig.5 Armenian mitre with silver overlays. 18th century: a — Resurrection of Christ; б — Apostles Paul and Peter

ил.6 Армянская митра. 1657: а — Воскресение; б — Распятие
fig.6 Armenian mitre. 1657: a — Resurrection; б — Crucifixion

Художественное решение армянских митр имеет определенную композицию. Края половинок митры оформлены декоративным бордюром, окаймляющим митру по периметру. Нижняя часть бордюра обычно несколько отличается от боковых краев. На одной из сторон митры или на обеих сторонах она часто заполняется памятной надписью — колофоном [ил.2,3,6а,6б,9], наличие которого характерно для всех видов средневекового искусства Армении. Колофоны могут присутствовать и на подвесках, и на вакасах, дополняя сведения о заказчиках, месте и времени происхождения, сообщая имя обладателя митры, а также церковь, которой посвящались митры, и некоторые другие подробности.

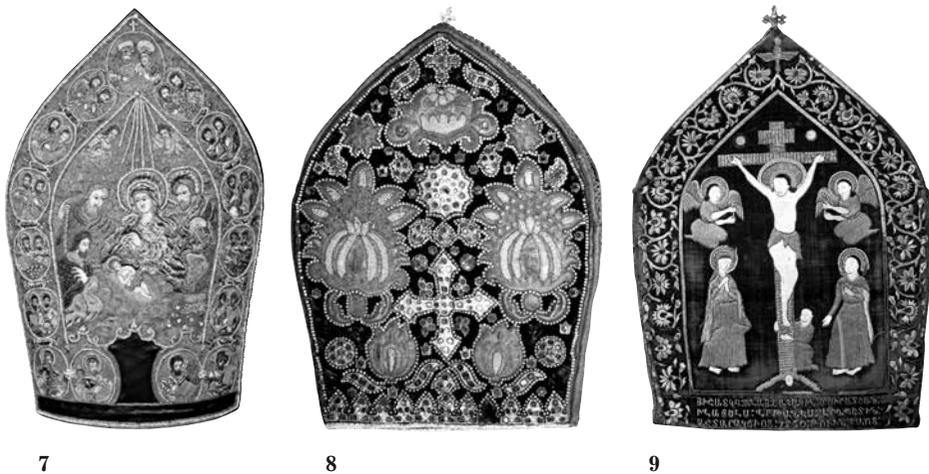
Будучи венчающей частью патриаршего облачения, митры в визуальном отношении являются наиболее ярким и завершающим аккордом данного художественного ансамбля. Их декоративное решение доминирует в облачении. Важны подбор красок, фактура поверхности, сочетание блестящих и матовых нитей, полированных и неполированных металлических частей, блеск и цвет использованных камней. В этом плане армянские митры необычайно выразительны и совершенны, идеально воплощая данное предназначение [ил.1–3,7,8].

Исходя из этого же предназначения — акцентировать верховную власть первосвященника Церкви, армянские митры, в отличие от латинских (последние сейчас гладкие, светлые, без изображений), расшиты сюжетными мотивами, иконография которых глубоко продумана и полна высокой символики. Самым простым мотивом был Крест [ил.8]. Сюжетные мотивы заполняют центральное поле обеих сторон митр. На основу художник карандашом наносил рисунок изображений, который мастер по шитью уже расшивал, согласно принятым в данное время, в данной школе манере и техникам, а также согласно собственному художественному вкусу. Стиль исполнения и цветовое решение митр уподобляют их миниатюрам армянских рукописей.

Возможно выделить два основных стилистических направления — живописный и более упрощенный графический стили, характеризующиеся тоновой или линейной моделировкой изображений (ср. [ил.7] и [ил.9]). С необычайным редкостным мастерством и тонкостью созданы лики персонажей, нередко отличающиеся индивидуализированной характеристикой [ил.2,7]. Не менее искусно представлены состояния и положения фигур, место действия, одеяния, атрибуты [ил.1,6а,6б].

Исключительное место в шитье занимают золото, серебро и светлый шелк. Расшитые ими фрагменты символизируют Божественный свет, которым озарены изображения на митрах и сами митры [ил.2,7]. Такое же место они занимают и в оформлении подвесок и вакасов, образующих вместе с митрами единый художественный организм [ил.2].

Иконография изображений и сцен на митрах та же, что и в других видах армянского церковного декоративно-прикладного искусства XVII–XIX вв. Для этого времени характерны иконографические изводы, проникшие в изобразительное искусство восточнохристианского мира из первопечатных европейских книг, по матрицам гравюр которых были отпечатаны и иллюстрации первопечатных армянских Библий и других церковных книг. Именно из них



ил.7 Армянская митра. Лим, Васпуракан, 1653. Рождество как Поклонение Младенцу, с пророками

fig.7 Armenian mitre. Lim, Vaspurakan, 1653. Nativity of Jesus as Adoration of the Christ Child, with the prophets

ил.8 Армянская митра. Бурса, Константинополь, XVIII в. Райский сад. Крест из серебряных накладок

fig.8 Armenian mitre. Bursa, Constantinople, 18th century. Garden of Eden. Cross from silver overlays

ил.9 Армянская митра. Аштарак, Айрарат, 1801. Распятие

fig.9 Armenian mitre. Ashtarak, Airarat, 1801. Crucifixion

происходят западные черты иконографии евангельских сцен [ил.5–7], в основе которых лежали переработанные в западноевропейском зрелом Средневековье византийские схемы-модели. Наряду с евангельскими сценами на митрах были распространены также армянские мотивы, такие как образ крестившего Армению Григория Просветителя [ил.4], образ Первопрестольного Эчмиадзинского собора, образы проповедовавших в I в. в Армении основателей Армянской церкви апостолов Фаддея и Варфоломея, «процветшие» Кресты как символы Древа жизни, ангелы небесной иерархии [ил.2], Христос на тетраморфном Троне [ил.2] (последние не только в армянской иконографии) и некоторые другие изображения.

Из сцен евангельского цикла на митрах изображались: Благовещение, Рождество как Поклонение Младенцу [ил.7], Крещение, Преображение [ил.1], Тайная вечеря, Распятие [ил.3,6а,9], Воскресение в разных иконографических изводах (часто как Жены у Гроба или Явление ангелов Женам) [ил.5а,6б], Вознесение, Сошествие Святого Духа — Пятидесятница, Успение Богородицы.

Большое место в декорации митр занимали образы Бога-Отца [ил.2,5а] и Бога-Сына, Новозаветная Троица, образ Христа-Пантократора, образ Воскресшего Христа [ил.5а,6б], Нерукотворный образ Христа, Агнец Божий, Христос добрый Пастырь, которые в средневековом армянском искусстве отдельно почти не представлялись. Они изображались как на одной из сторон митр,

так и чаще всего — в верхней части внутреннего поля, над евангельской сценой [ил.2,5а,6б].

Господствующее место занимал и образ Богородицы. Ее образу в разной иконографии посвящалась одна из сторон армянских митр: Богородица Одигитрия, Богородица Оранта, Богородица Умиление, Мария с Младенцем как Царица Небесная, Мария с Младенцем как Земная Церковь, Мария с Младенцем и с архангелами, Богородица на Троне с Младенцем в окружении Иоанна Крестителя и другого святого, Вознесение Богородицы [ил.2,3].

Среди отдельных образов, украшавших митры, следует упомянуть образы апостолов и пророков, как например первоапостолов Петра и Павла, евангелистов и их символов, Моисея, главы Иоанна Крестителя и Иакова — брата Христа [ил.2,3,5а,7].

Чаще всего центральное поле митр занимало сочетание сцен Распятия и Воскресения [ил.6а,б]. Это были сцены, которые иллюстрировали важнейшие события земной жизни Христа и отражали главные догматы Христианства и Церкви: искупление Адамова Греха жертвой Христа и возможность всеобщего Воскресения. Одна из упомянутых сцен могла представляться в сочетании с Благовещением, с Преображением, с образами Христа и Богородицы. На одной из сторон митры могло изображаться Явление Христа Марии Магдалине, обычно сочетаемое с образом Богородицы с Младенцем на другой стороне. Сочетания сцен отражали идеи иерархии Небесной и Земной Церкви, роль образов Христа, Богородицы, апостолов в ней, прообразовательной связи Ветхого и Нового Заветов.

Эти идеи претворялись и в изображениях на вакасах и подвесках. Вакасы расширялись изображениями Христа и апостолов [ил.2], Христа и евангелистов в медальонах, Богородицы с Младенцем и апостолов. На подвесках чаще всего представлялось Благовещение, отражающее Воплощение Христа и объединяющее Небесную и Земную Церковь, Ветхий и Новый Заветы [ил.3].

Поле митр и подвесок, иногда и вакасов, заполнялось растительными орнаментами и мотивами [ил.2,8]. Они символизировали Древо Жизни, цветущий райский сад, Крест Распятия, которые в сочетании с сюжетными сценами претворялись в образ Спасения Души посредством Веры и Церкви.

Таким образом, художественный ансамбль митры с подвесками и вакасом визуально передавал основные положения Церкви [ил.2]. Подбор изображений на них в концентрированном виде выражал главенство епископа, верховного патриарха, его пастырскую роль в Церкви, и, конечно, значение самой Церкви.

ЛИТЕРАТУРА

Микаелян Л. Мотив лент и ожерелий в средневековой скульптуре Армении и в искусстве Сасанидского Ирана // Путем орнамента: Исследования по искусству Византийского мира. Сборник статей. М.: МАКС Пресс, 2013. С.64–72.

Braun J. Praktische Paramentenkunde, Freiburg i. Breisgau: Herder&Co., 1924, S.187–199.
Mathews T.F. Early Armenian iconographic program of the Ejmiasin Gospel // *Mathews T.F. Art and Architecture in Byzantium and Armenia*. Variorum: Aldershot, 1995. 295 p.
Իսչմանյան Մ. Հ. Կաթողիկոսական թագ-խուլրի խորհրդարանությունը, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան: Գիտություն, 2019, հունվար-ապրիլ, էջ 275–291. [Хачманян С. Символика митры католикоса. Вестник общественных наук. Ереван: Гитутюн, 2019, январь–апрель. С. 275–291].
Օրմանյան Մ. Միական քարտեզ, Ե., Հայաստան, 1992, 182 էջ. [Օրմանյան Մ. Ритуальный словарь. Ереван: Айастан, 1992, 182 с.]

ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС

1911 Encyclopædia Britannica, Volume 18, Mitre by Walter Alison Phillips,
https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Mitre#top
(дата обращения: 06.04.2024)

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Художественный образ армянских митр

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Манукян Сейрануш Сосовна — кандидат искусствоведения, доцент, Ереванский государственный университет, ул. Алека Манукяна, д.1, Ереван, Республика Армения, 0025; старший научный сотрудник, Институт искусств НАН Республики Армения, пр. Маршала Баграмяна, д.24, Ереван, Республика Армения, 0019. seyranushmanukyan@yahoo.com, manukyanseyanush@ysu.am

АННОТАЦИЯ

Армянские митры впервые представляются как произведения изобразительного искусства. Расшитые сюжетными мотивами, в отличие от латинских митр, от которых они произошли, митры отражают образы, символику, стиль и иконографию памятников церковного армянского искусства XVII–XIX вв.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Армянские митры, художественные особенности, золотое и серебряное шитье, стиль и иконография изображений.

TITLE

Artistic image of Armenian mitres

AUTHORS

Manukyan, Seyranush Sos, — Ph.D. in Art history, associate professor, Yerevan State University, st. Alek Manukyan, 1, 0025 Yerevan, Republic of Armenia; senior researcher, Institute of Arts of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Marshal Baghramyan Ave., 24, 0019 Yerevan, Republic of Armenia. seyranushmanukyan@yahoo.com, manukyanseyanush@ysu.am

ABSTRACT

For the first time, Armenian mitres are presented as works of fine art. Embroidered with subject motives, unlike the Latin mitres from which they originated, the mitres reflect the images, symbolism, style and iconography of the monuments of Armenian church art of the 17th–19th centuries.

KEYWORDS

Armenian mitres, artistic features, gold and silver embroidery, style and iconography of images.

REFERENCES

- Braun J. Praktische Paramentenkunde. Freiburg i. Br., Herder&Co, 1924. S.187–199 (in German).
- Khachmanyan S.H. Symbolism of the Mitre of the Catholicos. Lraber hasarakakan gitowt'yownneri (Bulletin of Social Sciences), Yerevan, Gitutyun Publ., 2019, January–April, pp. 275–291 (in Armenian).
- Mathews T.F. Early Armenian iconographic program of the Ejmiasin Gospel. *Mathews T.F. Art and Architecture in Byzantium and Armenia*. Variorum, Aldershot, 1995. 292 p.
- Mikaeljan L. The motif of ribbons and necklaces in medieval sculpture of Armenia and in the art of Sasanian Iran. *Putem ornamenta: Issledovanija po iskusstvu Vizantijskogo mira. Sbornik statej (By way of ornament: Studies on the Art of the Byzantine World. Collection of articles)*. Moscow, MAKS Press Publ., 2013, pp. 64–72 (in Russian).
- O'rmanyan M. C'isakan bar'aran (Ritual dictionary). Yerevan, Hayastan Publ., 1992. 182 p. (In Armenian).

ELECTRONIC RESOURCE

1911 Encyclopædia Britannica, Volume 18, Mitre by Walter Alison Phillips, https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Mitre#top. (application date 06.04.2024)

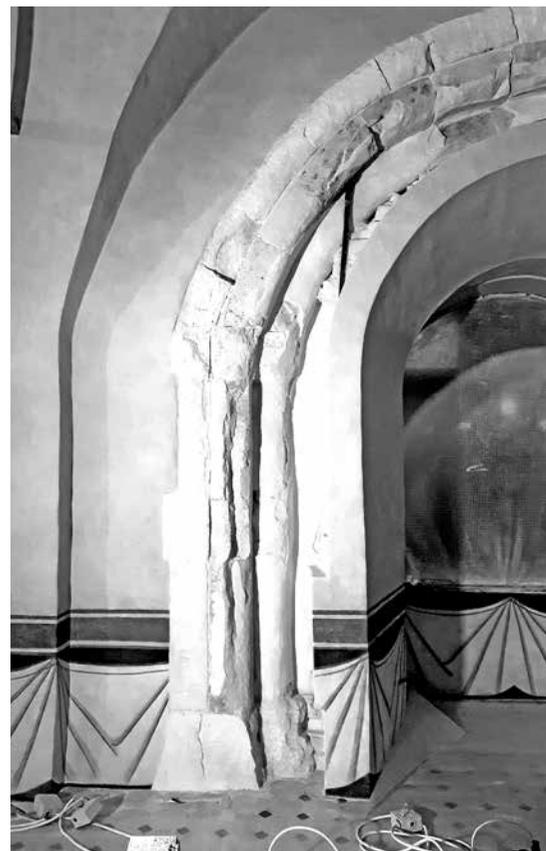
*В.Б. Калашников, Д.А. Скобцова,
П.А. Тычинская*

**Хроника реставрационных работ МНРХУ
с мая 2023 по май 2024 года**

«Хроника реставрации» посвящена реставрационной деятельности МНРХУ с мая 2023 по май 2024 г. В этот период реставраторами организации велись работы как на ряде объектов, на протяжении нескольких сезонов находящихся в ведении МНРХУ, так и на новых памятниках.

В текущем сезоне завершаются работы на объектах Новодевичьего монастыря. В основном объеме Смоленского собора подходит к концу этап нанесения тонировок, демонтируются леса, объект приводится к экспозиционному виду. В южном приделе (галерее) собора завершилась реставрация, в ходе которой был сохранен и раскрыт портал XVI в. с подлинными полуколонками и тягами. В ходе работ реставраторы МНРХУ (бригада Ю.А. Кузнецова) удалили загрязнения, цементные набрызги и поздние шпаклевки; укрепили авторский грунт, восполнили утраты грунта и выполнили реставрационное тонирование [ил.1]. Весь остальной объем придела также был отреставрирован (там сохранились остатки храмовой декорации XIX в.), и в результате древний портал представлен в более позднем интерьере как его жемчужина.

В этом сезоне также продолжались работы на других объектах, ход работ на которых освещался в предыдущих разделах «Хроники реставрации». С июня 2023 по февраль 2024 г. сотрудники МНРХУ (бригада под руководством Е.И. Серёгиной) проводили консервационно-реставрационные мероприятия на стенописи середины XII в., сохранившейся в интерьере Спасо-Преображенского храма полоцкого Евфросиниева монастыря (Белоруссия). Одна из основных рабочих зон включала скуфью купола, барабан и паруса церкви, где необходимо было завершить повторную реставрацию фресковой живописи. За зиму и весну 2023 г. в куполе и на стенах барабана вновь появились биоповреждения, однако степень поражения оказалась менее значительной, чем годом ранее. После биоцидной обработки было продолжено начатое в прошлом рабочем сезоне раскрытие древней росписи от поздних шпаклевок, штукатурных затирок, остатков масляных и клеевых записей. Параллельно осуществлялось укрепление небольших по площади участков известково-цемячного грунта, отставших от кладки.



1



2

ил.1 Портал южной галереи Смоленского собора Новодевичьего монастыря. XVI в. После реставрационных работ. Фото АО «МНРХУ»

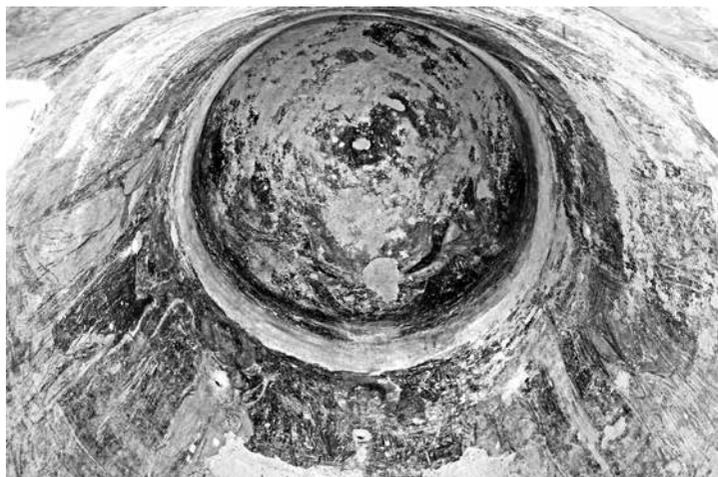
fig.1 Portal of the southern gallery of the Smolensky Cathedral of the Novodevichy Convent. 16th century. View after restoration
Photo by Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art

ил.2 Медальон с орнаментом. Фреска барабана Спасского храма в Полоцке. Около 1161
Фото Д.А. Скобцовой, 2023

fig.2 Medallion filled with ornaments
Fresco of the dome drum of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161. Photo by D. Skobtsova, 2023

Утратившая прочность поздняя кирпичная закладка, находившаяся в нижней части юго-восточного окна барабана, была переложена. При этом штукатурка XII в. с остатками орнаментального декора оставлена открытой, насколько это было возможно. В зоне примыкания брускового кирпича к фреске нанесена профилактическая заклепка. В западном окне аналогичным образом выполнено дополнение кладки (кирпичная стенка доходит до уже установленного столярного заполнения проема).

После удаления чужеродных наслоений с поверхности древней росписи было решено проводить штукатурные работы в минимальном объеме, оставляя открытыми участки деструктированного, но не выкрашивающегося грунта [ил.2]. Художниками-реставраторами выполнены экспозиционные бортовые обмазки и шпаклевки, а в скуфье, на откосах окон барабана и по сторонам от них, в зоне подбарабанного кольца — дополнения штукатурки в местах больших утрат. Крупные штукатурные вставки не заглублены относительно уровня росписи. Поверхность шпаклевок и бортовых обмазок на участках деструктированного фрескового грунта соответствует фактуре последнего. Все поздние кирпичные закладки, находящиеся в нижних частях оконных проемов барабана, обмазаны известково-песчаным раствором.



3



4



5



6

ил.3 Купол и барабан Спасского храма в Полоцке. Около 1161
Вид после реставрации. Фото Д.А. Скобцовой, 2023

fig.3 The dome and dome drum of Our Saviour
Church in Polotsk. Ca. 1161. View after restoration
Photo by D. Skobtsova, 2023

ил.4 Архидьякон Стефан. Деталь. Фреска алтарной апсиды
Спасского храма в Полоцке. Около 1161. Вид до реставрации
Фото Д.А. Скобцовой, 2023

fig.4 Archdeacon Stephen. Detail. Fresco of the altar
apse of Our Savior Church in Polotsk. Ca. 1161. View
before restoration. Photo by D. Skobtsova, 2023

ил.5 Архидьякон Стефан. Деталь. Фреска алтарной апсиды
Спасского храма в Полоцке. Около 1161. Вид в процессе
реставрации (пробное удаление биоповреждений). Фото
Д.А. Скобцовой, 2023

fig.5 Archdeacon Stephen. Detail. Fresco of the altar
apse of Our Savior Church in Polotsk. Ca. 1161. View in the
process of restoration (trial removal of micromycetes)
Photo by D. Skobtsova, 2023

ил.6 Богоматерь Оранта. Фреска алтарной апсиды Спасского
храма в Полоцке. Около 1161. Вид после реставрации
Фото Д.А. Скобцовой, 2023

fig.6 The Mother of God. Fresco of the altar apse
of Our Savior Church in Polotsk. Ca. 1161. View after
restoration. Photo by D. Skobtsova, 2023

В большинстве случаев тонирование реставрационных штукатурных дополнений (кроме самых крупных вставок) выполнялось в цвет и тон авторского грунта [ил.3]. Такой подход обусловлен степенью сохранности монументальной живописи, имеющей многочисленные мелкие утраты и большие участки разрушенной штукатурки.

Кроме того, в прошлом реставрационном сезоне с поверхности ранее раскрытой древней стенописи основного объема Спасского храма (в верхней зоне алтаря и наоса) были успешно удалены колонии микромицетов, появившиеся не ранее 2015 г. [ил.4,5]. Там же на отдельных участках стенописи проведены консервационные мероприятия и тонирование утрат живописи [ил.6].

С 2022 г. реставрационные работы по монументальной живописи также ведутся в кафедральном соборе города Троицка Челябинской области. Свято-Троицкий (Уйский) собор — кафедральный храм Троицкой и Южноуральской епархии РПЦ, объект культурного наследия федерального значения. Это первое каменное сооружение в Троицкой крепости. Второе название собор получил от реки Уй, на берегу которой он стоит. Собор был заложен в 1754 г. и завершён в 1762 г. В 1842 г. после пожара здание было восстановлено и значительно перестроено. В советское время собор постепенно ветшал.

Монументальная живопись, сохранившаяся в Троицком соборе, относится к концу XVIII — XIX в. О ее существовании почти ничего не было известно, казалось, что от старинной храмовой декорации остались лишь небольшие фрагменты. В 1990-х — начале 2000-х гг. собор был расписан заново, без учета исторических данных. Однако при обследовании храма художники-реставраторы МНРХУ выявили значительные участки древних росписей, которые нуждаются в реставрации.

Нынешний этап работ по сохранению монументальной живописи в Троицком соборе, начавшийся в 2022 г., будет завершён в 2025 г. В ходе наших работ будут отреставрированы все участки старинных росписей. При раскрытии первоначальной живописи реставраторам приходится снимать от 6 до 12 слоев поздних покрасок и штукатурных слоев. Почти все участки росписей нуждаются в укреплении и дезинфекции. После основных консервационных процессов художники-реставраторы восполняют утраты грунта и выполняют тонирование стенописи. В местах, где живописи не сохранилось, композиции воссоздаются с учетом стилистического и иконографического контекста.

В апреле-мае 2024 г. на участках стен притвора были обнаружены фрагменты сюжетных композиций авторской живописи. В настоящее время продолжают работы по раскрытию авторского слоя, однако уже можно с уверенностью сказать, что речь идет о сюжетах христологического цикла: предположительно, «Лепта вдовицы» [ил.7,8] и «Притча о мытаре и фарисее» [ил.9,10]. Художественно-стилистические особенности соответствуют композициям в четверике собора — академическая манера конца XIX в. Низкая степень сохранности композиции (многочисленные утраты красочного слоя, отставания штукатурного основания) объясняет необходимость проведения соответствующего комплекса консервационно-реставрационных работ.



7



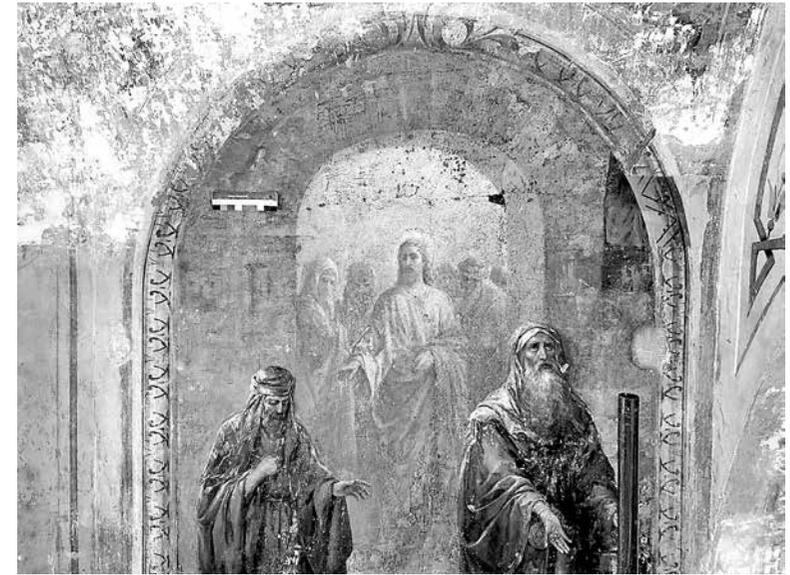
8

ил.7 «Лепта вдовицы». Верхняя часть композиции. Притвор Троицкого собора г. Троицка (Челябинская обл.). Живопись конца XIX в.

fig.7 "Lesson of the widow's mite". The upper part of the composition. Narthex of Trinity Cathedral, Troitsk (Chelyabinsk region). Painting of the late 19th century

ил.8 «Лепта вдовицы». Нижняя часть композиции. Притвор Троицкого собора г. Троицка (Челябинская обл.). Живопись конца XIX в.

fig.8 "Lesson of the widow's mite". The lower part of the composition. Narthex of Trinity Cathedral, Troitsk (Chelyabinsk region). Painting of the late 19th century



9



10

ил.9 «Притча о мытаре и фарисее». Верхняя часть композиции. Притвор Троицкого собора г. Троицка (Челябинская обл.). Живопись конца XIX в.

fig.9 "The parable of the Pharisee and the Publican". The upper part of the composition Narthex of Trinity Cathedral, Troitsk (Chelyabinsk region). Painting of the late 19th century

ил.10 «Притча о мытаре и фарисее». Нижняя часть композиции. Притвор Троицкого собора г. Троицка (Челябинская обл.). Живопись конца XIX в.

fig.10 "The parable of the Pharisee and the Publican". The lower part of the composition Narthex of Trinity Cathedral, Troitsk (Chelyabinsk region). Painting of the late 19th century



ил. 11 Здание Станично-Луганского краеведческого музея (Музей казачества) Вид после реставрационных работ Фото АО «МНРХУ»

fig. 11 Building of the Lugansk Stanytsia Museum of Local Lore (Museum of the Cossacks) View after restoration. Photo by Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art

В результате работ собор предстанет перед посетителями во всем своем величии и красоте и займет достойное место среди памятников монументальной живописи конца XVIII — XIX в.

Кроме того, в нынешнем сезоне велись работы и на новых для организации объектах. С июня по октябрь 2023 г. в Станично-Луганском краеведческом музее (Музее казачества), находящемся на территории ЛНР, Межобластным научно-реставрационным художественным управлением были проведены ремонтные работы. Заказчиком работ выступил Государственный исторический музей. Работы включали в себя текущий ремонт фасадов, лестничной клетки, заполнение проемов, поврежденных во время военных действий, а также ремонт плит перекрытия, кровли здания, крыльца и козырьков. Станично-Луганский краеведческий музей (Музей казачества) был основан в 1988 г. В 2014 г. в результате обстрелов здание музея было частично разрушено.

Ремонтные работы 2023 г. в станице Луганской были сопряжены с целым рядом трудностей: отсутствие электричества и интернета, отсутствие бытовых условий и воды (вся вода привозная). Затруднена логистика, материалы доставлялись из Москвы. Однако, несмотря на все сложности, работы были выполнены в срок и в полном объеме [ил. 11].

В настоящее время здание полностью отремонтировано, и в нем открыта обновленная экспозиция. Кроме экспонатов, связанных с тематикой музея, в нем представлены подлинные памятники археологии, происходящие из этих мест. Наиболее древние артефакты относятся к бронзовому веку, когда на территории станицы Луганской появились первые поселения. Последующие эпохи также представлены — античность, скифы и сарматы, Хазарский каганат. Кроме собственно экспонатов Музея в экспозицию включены качественные копии экспонатов ГИМ и мультимедийные элементы, помогающие более широко и наглядно представить историю региона.

23 апреля 2024 г. МНРХУ отметило свой 50-летний юбилей. В этот день в 1974 г. вышел приказ Министерства культуры РСФСР, согласно которому в составе треста «Росреставрация» было создано подразделение — «специ-

ализированный реставрационно-производственный участок по консервации, реставрации и воссозданию произведений живописи, скульптуры и прикладного искусства, связанных с памятниками истории и культуры». Вскоре это подразделение было преобразовано в отдельную организацию — Межобластное научно-реставрационное художественное управление, которое специализировалось на реставрации живописи. Первым директором мастерской стала Лидия Михайловна Колтунова, энергичный и профессиональный человек, прилагавший все усилия для спасения памятников древности. Она пригласила в штат новой организации ведущих специалистов-реставраторов того времени — И.П. Ярославцева, Г.С. Батхеля, Д.Е. Брягина. На протяжении 50 лет в мастерской создавалась и развивалась своя реставрационная школа. Сегодня традиции реставрации живописи продолжают более 200 художников-реставраторов, работающих в МНРХУ. В последние десятилетия к ним присоединились архитекторы-реставраторы и инженеры, а также рабочие реставрационных специальностей, и теперь организация может выполнять полный цикл реставрационных работ на объектах культурного наследия.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Калашников Владимир Борисович — искусствовед, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Кадашевская набережная, д. 24, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 115035. vbkalashnikov@edu.hse.ru
Скобцова Дарья Александровна — художник-реставратор, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Кадашевская наб., д. 24, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 115035. d-a-r-y-a@yandex.ru
Тычинская Полина Александровна — кандидат искусствоведения, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Кадашевская набережная, д. 24, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 115035. polina_tych@mail.ru

AUTHORS

Kalashnikov, Vladimir Borisovich — art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Kadashevskaya naberezhnaya, 24/1, 115035 Moscow, Russian Federation. vbkalashnikov@edu.hse.ru
Skobtsova, Daria Aleksandrovna — restorer, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Kadashevskaya naberezhnaya, 24/1, 115035 Moscow, Russian Federation. d-a-r-y-a@yandex.ru
Tychinskaya, Polina Aleksandrovna — Ph D., art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Kadashevskaya naberezhnaya, 24/1, 115035 Moscow, Russian Federation. polina_tych@mail.ru

И.Е. Финская

Выставка одного памятника «Торжество святого Никиты»,
ЦМиАР, 22 февраля — 24 марта 2024 года

В Центральном музее древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева с 22 февраля по 24 марта 2024 г. прошла выставка одного памятника «Торжество святого Никиты», посвященная житийной иконе великомученика Никиты Готфского первой трети XVI столетия из собрания московского коллекционера Сергея Ходорковского. Впервые житийная икона была показана на выставке «Шедевры русской иконописи XIV–XVI вв. из частных собраний» в ГМИИ им. А.С. Пушкина в 2009 г. как часть собрания коллекционера Валерия Набокова-Алексеева, который приобрел ее у Сергея Ходорковского в 1998 г. Лик великомученика Никиты в среднике был скрыт под записью. Повторный показ демонстрировал икону в новых обстоятельствах: она вернулась к прежнему владельцу, была раскрыта и при реставрации был восполнен лик в среднике.

Это редкая и одна из самых ранних русских житийных икон великомученика Никиты Готфского — раннехристианского святого IV в. из племени готов — в своей программе соединила каноническое житие Никиты — военачальника, сожженного Атанарихом, и апокрифического замученного за веру соименного Никомедийского святого — сына римского императора Максимиана, память которого также приходится на 15 сентября. Отождествление обоих Никит происходит достаточно рано. Почитание великомученика Никиты охватывало Восточную Римскую империю, в Древней Руси его развитие началось еще в домонгольское время.

Икона из собрания Сергея Ходорковского создана при великом князе Василии III, в период укрепления власти Москвы, активного почитания святых воинов и сложения их житийной иконографии. Известно всего восемь житийных образов Никиты XVI столетия. Уникален состав 14 клейм иконы и схема их прочтения, который не повторяется ни в одном из дошедших до нас памятников этого времени. На сложение иконографической схемы, включая воинское облачение, повлияли житийные образы великомученика Георгия, в частности первая известная житийная икона святого начала XVI в. из одноименной церкви на Красной Горке в Москве (ЦМиАР).

На экспонируемой иконе Никита Мученик представлен как воин реальный и воин духовный, и акцент сделан не на борьбе с войсками язычников или бесами, а на торжестве мученика за христианскую веру. В левой руке он держит меч, правой поднимает крест. Облик великомученика уподоблен Христу, как во фресковых росписях церковью Спаса на Ковалёве в Новгороде (1380) и Рождества Богородицы в Ферапонтове (1502) кисти Дионисия. По своим иконографическим и стилистическим признакам икона относится к московскому искусству первой трети XVI в., написана мастером высокого уровня.

Небольшая экспозиция предметов мелкой пластики включала икону-медальон из шифера (XIV в.), вероятно, греческого происхождения, где великомученик изображен в виде воина с копьем и круглым щитом в ракурсе. Происхождение большинства меднолитых образков и крестов с изображением Никиты Бесогона связывают с Новгородом и тверскими землями (Старицей, Белым Городком, Ржевом, Торжком). Также были выставлены двусторонняя икона в серебряной позолоченной оправе со вставками из полудрагоценных камней «Вознесение — Великомученик Никита, побивающий беса» (XIV в.) из тверских земель, кресты, кресты-энколпионы и кресты-тельники, выполненные в Старице в XV–XVI вв.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Финская Ирина Евгеньевна — научный сотрудник, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. ifinskaya@yandex.ru

AUTHOR

Finskaya, Irina Evgenievna — researcher, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. ifinskaya@yandex.ru

М.А. Маханько

Выставка «Сотворение мира. Произведения религиозного искусства XVII — начала XX веков» (13 марта — 2 июня 2024 года, ЦМиАР)

С 13 марта по 2 июня 2024 г. в Музее им. Андрея Рублева проходила выставка «Сотворение мира. Произведения религиозного искусства XVII — начала XX веков» (кураторы Ж.Г. Белик и О.С. Никольская)¹. «Гвоздем» экспозиции

¹ При написании текста использованы материалы Ю.В. Дорофеева, сотрудника сектора научно-методической работы научно-исследовательского отдела Музея им. Андрея Рублева.

стали восемь картонов с эскизами на тему Дней Творения из частного собрания. Принадлежат кисти двух художников академического направления, В.А. Котарбинского и П.А. Сведомского, созданы для росписей киевского Владимирского собора (1887–1896), которые стали ярким примером русской монументальной живописи эпохи модерна и последним значимым явлением в рамках этой темы в русском церковном искусстве дореволюционного периода. Сопоставление с памятниками старообрядческой культуры той же эпохи показало, что работы академических художников во главе с В.М. Васнецовым были восприняты как образцы, дав жизнь особой разновидности икон Шестоднево, которые буквально повторяют рисунок, колорит и размещение эпизодов Дней Творения из киевских росписей.

В рамках проекта были показаны иконы Святой Троицы нескольких изводов из собрания музея, прежде всего икона Гостеприимства Авраама в рублевском варианте, которая ранее считалась частью церковного убранства Покровского (Троицкого) собора Александровой слободы и датировалась началом XVI в., однако, по мнению Г.В. Попова, является памятником более ранним, создан мастерами, чье творчество непосредственно примыкало к эпохе Андрея Рублёва и вдохновлялось его образцами.

Среди экспонатов были интересны собранные в группу иконы особого извода «И почи Бог в день седьмой» третьей четверти — конца XVI в. (из собрания ЦАК МДА и частных коллекций), в т.ч. в дорогих окладах более позднего времени, которые по иконографии и композиции образуют необходимое звено между произведениями макарьевских мастеров, авторов таких символично-аллегорических икон, как Четырехчастная из Благовещенского собора Московского Кремля, и монументальными циклами Творения по книге Бытия, как Лицевой летописный свод 1570-х гг., фресковые ансамбли Троицкой церкви Больших Вязём, Успенского собора Свияжска и других.

Помимо восьми картонов, представляющих Дни Творения, на выставке экспонировались более 60 произведений из музейных и частных собраний, включая разные виды изобразительного искусства — иконы, эскизы храмовых росписей, гравюры, книги и предметы декоративно-прикладного искусства, содержащие сюжеты Сотворения мира, Шестодневы и иные изображения, имеющие отношение к данной теме.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

АУТОР

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

КОНФЕРЕНЦИИ

Е.Ю. Макарова

XXIX Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (Ярославский художественный музей, 19–21 марта 2024 года)

Ярославский художественный музей проводит ежегодную конференцию памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) — искусствоведа и музейного сотрудника, исследователя ярославской иконописи, автора экспозиции и многих выставок древнерусского искусства в Митрополичьих палатах в Ярославле. В 2024 г. состоялись XXIX Научные чтения, собравшие более 40 специалистов из разных городов России: Ярославля, Ростова, Углича, Рыбинска, Москвы, Санкт-Петербурга, Калуги, Серпухова, Великого Устюга, Иванова.

Конференция посвящена вопросам изучения древнерусского искусства: атрибуции, экспонированию, публикации и реставрации памятников иконописи и монументальной живописи. Традиционно особенное внимание уделяется искусству Ярославля XVII в. — главной теме научных интересов И.П. Болотцевой. Доклады сотрудников Ярославского художественного музея В.В. Горшковой и Е.Ю. Макаровой затронули актуальные аспекты в исследовании ярославских памятников собрания музея. Иконография и редкие сюжеты, развитие стиля и взаимодействие с соседними художественными центрами, роль заказчиков и индивидуальная манера мастеров, сопоставление с ярославскими монументальными росписями XVII в. — эти темы обсуждаются на нынешнем этапе изучения ярославского искусства.

Круг рассматриваемых памятников расширяется за счет выявления ярославских икон в собраниях других музеев: в докладе М.А. Важкой представлены подобные памятники в отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина. О подписной иконе ярославского мастера Семёна Иванова шла речь в сообщении Б.Л. Макарьянца. Новые биографические сведения об иконописцах представлены в докладе Л.М. Иванова.

История бытования произведений также является важной темой для исследования. И.А. Шалина уточнила некоторые факты истории чудотворной иконы «Богородица Федоровская». Художественные особенности иконы-мини, возвращенной в Ярославль после похищения из церкви Ильи Пророка, проанализировала в своем докладе К.А. Фарафонова. Судьбы заказчиков и владельцев некоторых нижегородских икон по мемориальным надписям были прослежены С.Н. Липатовой. Особенности бытования икон в старообрядческой среде были освещены в докладах А.П. Иванниковой, И.А. Волкова.

Традиционно большой интерес вызвали вопросы использования западноевропейских гравированных образцов древнерусскими мастерами. Новые

данные по этой теме представили в своих докладах Н.И. Комашко, Ю.Н. Звездина, Н.Ю. Маркина, П.В. Запаладова. Примеры привлечения различных литературных источников и методы их интерпретации рассмотрены в докладах С.Ю. и Ю.С. Корочковых, И.В. Давыдовой.

Особое внимание в работе конференции уделялось изучению монументальных росписей Ярославля. Анализу программ стенописей ярославских церквей посвятили свою работу Е.А. Воронова и Д.В. Денисов. Отдельным стенописным сюжетам и циклам посвятили доклады Ж.Г. Белик, Т.Ю. Холдина, С.Н. Ромашкина, В.В. Митрофанов, Г.В. Титов.

В отдельную группу можно выделить сообщения о памятниках архитектуры Ярославля, в том числе утраченных. О новых сведениях, связанных со строительством церкви Никиты Мученика, рассказал Д.А. Вадатурский. Материалы о нереализованном плане реставрации церкви Варвары Великомученицы, разрушенной в 1932 г. — находка А.Р. Цаваритской. Изучению и реконструкции внутреннего убранства закрытых и разрушенных храмов посвятили свои доклады Т.Л. Никитина, Т.А. Островская, К.А. Тихомирова.

Особенностью конференции этого года стали выступления реставраторов. Итоги реставрации икон и стенописей, проблемы сохранности и бытования памятников, проблемы раскрытия и консервации, использование новых методик были представлены в докладах Т.Л. Васильевой, Д.В. Лосевой, И.А. и В.В. Сергиеней, А.Б. Гребенщиковой, О.В. Колпаковой, И.Е. Лобачевой, А.А. Степановой.

Вопросы развития древнерусской традиции в позднее время, ее изучение и коллекционирование, меры по сохранению памятников, предпринятые в конце XIX — начале XX в., рассматривались в сообщениях Е.В. Ким, Т.В. Колбасовой, С.В. Ерохиной, Т.В. Юрьевой, О.О. Непоспехова.

Широкий круг поставленных проблем, привлечение специалистов разных направлений, участие в конференции наряду с известными исследователями молодых ученых показали актуальность комплексного подхода к изучению древнерусского наследия. В процессе обсуждения докладов были выявлены перспективные направления исследований, поставлены новые вопросы и определены очередные задачи, решение которых лежит в ближайшем будущем. В завершение организаторы и участники конференции почтили память и выразили благодарность коллеге и учителю — И.П. Болотцевой, выразили желание встретиться через год на юбилейных XXX Болотцевских чтениях в Ярославле.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Макарова Екатерина Юрьевна — старший научный сотрудник Отдела древнерусского искусства Ярославского художественного музея, Волжская набережная, д. 23, Ярославль, Российская Федерация, 150000, odri_77@mail.ru

АУТОР

Makarova, Ekaterina Yurievna — senior researcher, Yaroslavl Art Museum, Volzhskaya naberezhnaya, 23, 150000 Yaroslavl, Russian Federation, odri_77@mail.ru

М.А. Маханько

Научная конференция «VII Дёминские чтения»
(Центральный музей древнерусской культуры и искусства
им. Андрея Рублёва, 18–19 апреля 2024 года)

Важным событием научной и музейной жизни стала проведенная 18–19 апреля 2024 г. Отчетная научная конференция Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва «VII Дёминские чтения».

Во вступительном слове Г.В. Попов, заместитель директора по научной работе, упомянул, что Наталья Алексеевна Дёмина была выдающимся знатком древнерусского искусства. Ее способность указать место произведения в истории отечественного наследия полностью раскрылась в стенах Музея им. Андрея Рублёва. И хотя научная деятельность Н.А. Дёминой была связана прежде всего с именем великого мастера Андрея Рублёва, именно ее атрибуционные заметки легли в основу многих принятых датировок известных памятников русской иконописи.

Как показала конференция, сфера научных интересов сотрудников Музея им. Андрея Рублёва не ограничивалась его собранием.

Художественные связи различных регионов византийского мира затронула М.И. Яковлева в докладе о редких изображениях великомученика Димитрия Солунского на коне, в качестве отправной точки был определен драгоценный рельеф-икона из собрания Эрмитажа XIII в. Необычная для великомученика иконография потребовала экскурса к истокам изобразительной традиции, и привлечения произведений разных технологий, в т.ч. в прикладном искусстве, например торевтика и литики (стеклянные пасты).

Часть докладов была посвящена иллюминированным рукописям. К европейским образцам в области гравюры, получившим новую жизнь в рукописях последней четверти XV в., заказанных великокняжескими дьяками, обратился Г.В. Попов, анализировавший заставки и миниатюры в рукописи Книги пророков 1498 г. Л.И. Антонова рассказала о гравюрах и миниатюрах, иллюстрирующих притчу «О царе-годе». С редкими памятниками печатной графики связан доклад М.Е. Башлыковой и Г.А. Назаровой об издании «Акафиста Великомученице Варваре» в контексте почитания святой в конце XVII — первой половине XVIII в. Н.В. Герасимова выявила неизвестные варианты типографского оформления изданий Елизаветинской Библии с клееными на фальцах дополнительными гравюрами евангелистов и царя Давида. Некоторые замечания об орнаментике Поморских рукописей из собрания Музея им. Андрея Рублёва сделала Е.Д. Агапова.

А.Л. Гульманов попытался истолковать сцену «Ликование царя Давида при перенесении ковчега Завета» в составе иконографической программы Васильевских врат 1336 г., проведя иконографический анализ сюжета на материале книжной миниатюры западноевропейских, византийских и древнерусских

рукописей, монументальной декорации, а также упомянув описание точно соответствующего по сюжету рельефа в чистилище Данте. К образу царя Давида-псалмопевца обратилась М.И. Антыпко, готовившая описание иконы «Царь и пророк Давид Псалмопевец» из собрания Игоря Сысолата для проходившей в прошлом году в музее выставки этого коллекционера.

Иконография редкого сюжета «Обращение Савла» в русской иконописи XVI–XVII вв. оказалась в центре внимания Е.А. Макаровой, включившей в свой доклад анализ целого ряда икон Годуновской эпохи, предположительно псковского происхождения. Редкому «афонскому циклу» Богоматери, путешествию Богоматери на Афон после Вознесения Господня, посвятила сообщение Т.Ю. Холдина, сопоставлявшая иконные и монументальные циклы XVII–XVIII вв. в произведениях Москвы, Вологды, Ярославля. К новым источникам в изучении уже известных памятников архитектуры обратилась И.В. Родионова, основываясь на стереофотографиях начала XX в., запечатлевших церковь Спаса на Нередице. Копии древнерусской монументальной живописи П.И. Юкина в виде новых поступлений в собрание Музея имени Андрея Рублева составили объект для Т.А. Жуковой и Е.М. Медведевой.

Целый блок сообщений были посвящены памятникам из собрания самого музея. С актуальной проблемой методологии был связан доклад Н.Н. Чугреевой «Об изучении икон Русского Севера и предлагаемой структуре тома научного каталога Музея им. Андрея Рублёва „Иконы Русского Севера XVI века“». После доклада развернулась дискуссия о том, какие художественные качества стоит рассматривать как неоспоримое свидетельство о происхождении, прежде всего с Севера. Уточнению датировки вологодской иконы «Воскресение Христово (Сошествие во ад)» из собрания музея посвятила доклад И.Е. Финская, предложившая атрибутировать этот образ как произведение третьей четверти XVI в. К редким сюжетам Никольского житийного цикла в составе программы псковской житийной иконы второй половины XVI в. обратилась Т.Н. Нечаева, а к датировке серебряного басменного оклада, некогда украшавшего храмовую икону «Святая Троица (Гостеприимство Авраама)» из Александровой слободы — В.В. Игошев. В.Ю. Родионова связала икону «Вознесение Господне» из собрания музея с авторством иконописца М.К. Сказываева. Об истории церкви во имя мученика Евграфа на территории некрополя Спасо-Андроникова монастыря по новым, не известным исследователям документам говорилось в сообщении О.В. Никифоровой.

Памятникам из других музейных и частных собраний, уточнению их атрибуции, программе и происхождению посвятили доклады: К.А. Фарафонова «Выносная икона „Богоматерь Владимирская. Собор архангелов“ первой половины XVII столетия из частного собрания: к вопросу об иконографии и происхождении памятника»; М.А. Маханько об иконе «Богоматерь Тихвинская, со сказанием» из собрания Чувашского художественного музея как возможном памятнике из мастерских Тихвинского монастыря.

Монументальная живопись, аспекты храмовой декорации различных регионов стали темой докладов: А.С. Морозовой о цикле Бытия в роспи-

си Троицкого собора Макарьева монастыря в Калязине; Д.В. Денисова об иконографии Великого Входа в иллюстрации «Толковой службы» святителя Григория Богослова в московских и ярославских росписях эпохи позднего Средневековья. О структурном значении архитектуры в расширенной иконографии Рождества Пресвятой Богородицы говорила С.Н. Аитова на примере икон XVI–XVII вв. из различных собраний. Судьба одного из жителей Москвы XVII в. была раскрыта через анализ надписи на его надгробной плите в совместном докладе С.А. Гаркуши и Т.А. Опариной, сотрудника Академии художеств Ильи Глазунова.

Памятники иконописи синодального периода стали темой докладов: Д.Д. Гавриличева «Об иконографических образцах иконы „Воскресение Христово, с праздниками“ 1760-х гг. из собрания Музея им. Андрея Рублёва»; Н.И. Комашко, обратившейся к архивным документам второй половины XVIII — начала XIX в. в поисках сведений об иконописцах и иконном деле в Холуе и представившей на суд зрителей атрибутированные иконы нескольких иконописных династий этого центра. Ю.В. Устинова описала и сравнила две палехские иконы святого Иоанна Предтечи редкой иконографии из частных собраний, а Н.В. Герасименко затронула вопрос о происхождении и символических интерпретациях сюжета «Обручение великомученицы Екатерины». Русские иконы в собрании Иерусалимского патриархата, прежде всего ранее недоступные для изучения, привлекли особое внимание Ж.Г. Белик и О.Е. Труфановой.

Гимнографии и музыкальной культуры Средневековой Руси касались доклады Л.И. Алёхиной о двух канонах преподобному Пафнутию Боровскому, их образцам и образным характеристикам, а также Л.В. Кондрашковой «К вопросу о формировании заголовка певческой книги стихарарь „Дьячее око“». Хранители различных фондов представили сообщения о группах предметов, связанных с повседневной или предвыставочной работой. Внимание А.В. Хохловой было обращено на оловянные литые накладки на дарохранильницах синодального времени. Группа произведений лицевого шитья эпохи Анны Иоанновны из Шенкурского Троицкого монастыря, в частности редкая технология «оттененного золота» была рассмотрена в докладе Е.В. Давыдовой и С.М. Корольковой «Воздух „положение во гроб“ XVIII в. из собрания Музея имени Андрея Рублёва». К произведениям прикладного искусства в синодальное время обратились О.В. Скрипейчук («Флоральная тема в декоративном оформлении окладов икон 1830–1870-х годов») и С.В. Гнутова в докладе о Л.А. Пяновском, выпускнике Строгановского училища, и его новооткрытых произведениях в Никольском соборе Ниццы.

Новым поступлениям в фонд монументальной живописи в собрании Музея им. Андрея Рублёва, копиям новгородских фресок работы П.И. Юкина, был посвящен доклад Т.А. Жуковой и Е.М. Медведевой. Подготовка к введению в научный оборот документов из архива Е.С. Медведевой в собрании Музея им. Андрея Рублёва нашла отражение в докладе Н.В. Герасимовой и К.В. Дорофеевой.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

AUTHOR

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

М.А. Маханько

II Маясовские чтения (16–19 мая 2024 года)

Золотошвейная мастерская «Убрус» (Санкт-Петербург) и редакция одноименного журнала во главе с Е.Ю. Катасоновой при участии Государственного Русского музея, Санкт-Петербургского творческого союза художников России в Санкт-Петербурге провели конференцию «Церковное шитье: история и современность — II Маясовские чтения».

Это вторые по счету чтения, посвященные памяти выдающегося исследователя русского средневекового шитья, прежде всего лицевого, Наталии Андреевны Маясовой. Первые состоялись в октябре 2019 г. и были приурочены к столетию со дня рождения исследовательницы. Вторые были проведены также в честь многолетнего труда мастерской «Убрус» и вместили в свою программу доклады по различным аспектам этого особого вида иконных средневековых изображений на ткани. Были затронуты такие темы, как продукция разных мастерских шитья и вышивальщиц: в докладах А.В. Силкина (ВХНРЦ, Москва) «Лицевое шитье „гостыи“ Ксении Фёдоровны Юдиной», Е.Н. Глазунной (ВХНРЦ, Москва) о литургических облачениях Царицыной Мастерской середины XVII в. из ризницы Софийского собора Великого Новгорода (дистанционно), проблема участия мужчин и женщин в знаменовании предметов лицевого шитья — в докладе Н.М. Турцовой (СПбДА) «Женщина-иконописец, мужчина-золотошвея. Историческая и филологическая достоверность профессиональных терминов». Атрибуции памятников лицевого шитья из собрания Русского музея посвятили доклады И.А. Шалина (ГРМ) — атрибуции и реконструкции шитого иконостаса XV в.; Л.В. Ковтырева (хранитель фонда драгметаллов ГТГ) — о различных частях драгоценного убора двусторонней иконы из Суздальского Покровского монастыря с образом Богоматерь Одигитрия (Грузинская) на лицевой и Спас Вседержитель на оборотной сторонах; монографические доклады, как, например, О.В. Клюкановой (ГРМ) о пелене «Никола Зарайский» 1518 г. из собрания Русского музея; А.Ф. Литвиной (НИУ ВШЭ) и Ф.Б. Успенского (член-корреспондент РАН, ИРЯз РАН) о воздухе Огро-

фены Челябинской 1531 г. (в развитие идеи Н.А. Маясовой); Т.Н. Николаевой (ВХНРЦ, Москва) о покрове преподобного Пафнутия Боровского, 1632 г. из Калужского областного краеведческого музея; С.Г. Безугловой (ГМИР, г. Санкт-Петербург) о памятнике эпохи Петра I, княжеской шапке на раку благоверного князя Александра Невского (ГМИР); Н.В. Ермаковой (ГосНИИР) о «Пучежской плащанице»; Л.А. Лепшиной (хранитель Софийского собора, Великий Новгород) о патриаршем саккосе в ризнице Софийского новгородского собора.

Междисциплинарный подход, с использованием методов лингвистики или источниковедения был использован для исследования шитых тканей или наоборот позволил привлечь их в качестве исторического источника в сообщениях: совместный доклад А.Ф. Литвиной и Ф.Б. Успенского о двух шитых пеленах конца XVI — начала XVII в. («Зачатие святой Анны» и «Василий Кесарийский и Василий Блаженный») как памятниках эпохи средневековой двуименности в среде древнерусской аристократии и бюрократической элиты; Е.Ю. Катасоновой («Убрус», г. Санкт-Петербург) о плащанице из собрания Русского музея и новгородских эпитафиях XVI в.; М.С. Егоровой (Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова) об истоках иконографии «Иже херувимы» на оплечьях фелоней 1624 г., вышитых в мастерской Е.Н. Строгановой, для изучения которой были привлечены тексты средневековых толкований на Литургию и прежде всего Херувимской песни.

Предметы лицевого шитья как археологические памятники нашли отражение в докладах: Л.А. Лепшиной об архиерейской шапке с лицевым шитьем из некрополя Новгородского Софийского собора; И.И. Ёлкиной (Институт археологии РАН) об уникальном очелье с лицевым шитьем XII в. из археологических раскопок под Муромом. К сведениям кроильной книги 1621/1622 г. в Патриаршем Казенном приказе обратилась Ю.В. Степанова (ИВИ РАН, ТГУ). Реставрация предметов лицевого шитья стала темой докладов: Л.А. Титовой (Новгородский музей-заповедник) о стихаре XVII в. из фондов Новгородского музея-заповедника; Н.Б. Ханенко (Архангельский краеведческий музей) о реставрации и хранении предметов шитья в Архангельском музее; С.С. Полежаевой, А.С. Мутиной (ГМИР) о специфике реставрации церковного шитья для религиозных организаций на примере плащаницы из Смольного собора в Санкт-Петербурге, в котором подробно были показаны все этапы реставрации произведения лицевого шитья XIX в., возвращенного авторами сообщения к функциональному использованию. К теме произведений, круга заказчиков и художественного контекста золотошвейных мастерских московских женских монастырей во второй половине XIX — начале XX в. на примере архивных сведений и сохранившихся произведений из мастерских московского Алексеевского монастыря (с привлечением фактов об Ивановском и Вознесенском монастырях) обратилась С.В. Гнутова (Музей им. Андрея Рублёва). Как исследователь древнерусского шитья в Русском музее его сотрудник 1920–1930-х гг. Е.И. Кутилова была представлена в сообщении Н.В. Пивоваровой (ГРМ). Привлечение предметов лицевого шитья как арсенала для изучения иконографии местных или вселенских святых нашло отражение в докладах: О.А. Зубовой

(Великоустюгский музей-заповедник), продемонстрировавшей образы Прокопия и Иоанна Устюжских на облачениях духовенства из собрания Великоустюгского музея-заповедника; М.А. Маханько (Музей им. Андрея Рублёва; ЦНЦ «Православная энциклопедия»), задумавшейся о роли мученика Христофора-«песьеглавца» в произведениях лицевого шитья Строгановых XVII в. как символе добродетели или семейном покровителе. В дни конференции также прошли мастер-классы по лицевому шитью, в частности о силуэте в иконе Е.А. Алёшиной (Иркутская Епархия, Союз художников России), про шов «в обкрутку» М.В. Королёвой (ПГИ «Со-действие», Москва), о двухстороннем лицевом шитье, поисках ответов и реконструкциях Н.В. Мокрушиной (МПДА, Сергиев Посад), о многоцветных обратных прикрепах Е.Н. Черных («Убрус», Санкт-Петербург). К работе конференции была приурочена выставка произведений современного церковного лицевого шитья «Мироносицы», объединившая мастериц и художников Санкт-Петербурга, Москвы, Сергиева Посада, Великого Новгорода, Крыма, Оптиной пустыни, Введенского монастыря г. Иваново. Коллеги почтили память реставратора и преподавателя МДА Т.А. Горошко (1934–2024), специалиста, спасшего такие важнейшие памятники русской истории и шедевров лицевого древнерусского шитья, как ризы преподобного Сергия Радонежского XV в., «Голубая плащаница» князей Старицких 1561 г., клубок митрополита Ионы Сысоевича 1664 г.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Маханько Мария Александровна — кандидат искусствоведения, заведующий научно-исследовательским отделом, Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва, Андроньевская пл., 10, Москва, Российская Федерация, 105120. mariyamakhanko@yandex.ru

АУТОР

Makhanko, Maria Alexandrovna — Ph. D., head of Research Department, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Andronjevskaya pl., 10, 105120, Moscow, Russian Federation. mariyamakhanko@yandex.ru

К 80-летию Л.И. Лифшица. Посвящение ученому соседу

Не помню точно числа, месяца и даже года моего знакомства с Лёвой — Львом Исааковичем Лифшицем, доктором искусствоведения, заслуженным деятелем искусства РФ. Кажется, мы были знакомы всегда. Но помню я его уже в неизменном сопровождении Елены Яковлевны Остащенко. Скорее всего, это было до их бракосочетания. Мы познакомились около 1960–1962 гг., после моего поступления на работу в Музей им. Андрея Рублёва. Образование Л.И. было завидно широким и углубленным. Большую роль в формировании его интереса к истории искусств оказала семья. Матушка Льва Исааковича, Марина Львовна, со второй половины 1950-х гг. в течение многих лет работала в отделе научной популяризации искусства Третьяковской галереи, обладая поистине энциклопедическими знаниями. Разговор с ней был всегда поучителен. По молодости лет мне она казалась излишне суровой и категоричной. Важными для формирования личности и вкусов, эстетических воззрений Л.И. стали занятия в Клубе юных искусствоведов при Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Здесь он познакомился с выдающимся искусствоведом, лектором и педагогом Игорем Голомштоком (1929–2017).

В 1961 г. Л.И. поступил на вечернее отделение кафедры истории искусств исторического факультета МГУ и был принят на работу в ГТГ, тем самым продолжив семейную традицию. Более того — здесь он познакомился со своей будущей супругой. И не только с ней. В начале 1960-х гг. в галерее работали несколько замечательных специалистов, чья деятельность определялась принципами тонкого знаточества. В ее стенах Л.И. сблизился с Алексеем Николаевичем Свириным (1886–1976), который для нас, младшего поколения, во многом олицетворял традиции классического русского искусствоведения. Свирин с особой теплотой вспоминал о своем общении с Д.В. Айналовым (1862–1939) и совместной работе с отцом Павлом Флоренским (1882–1937) и Ю.А. Олсуфьевым (1878–1938). Вспоминая последнего, Л.И. неизменно упоминал о его владении столярным мастерством и прибавлял, что его обучением занимался профессионал английского (кажется, шотландского) происхождения. А.Н. Свирин предложил Л.И. занять освободившееся место лаборанта в фонде драгметаллов под своим же руководством. Тогда же Л.И. Лифшицем был сделан окончательный выбор специальности — в пользу отечественных древностей.

В 1970 г. вышел в свет очередной (четвертый) сборник статей серии «Древнерусское искусство» с подзаголовком «Художественная культура



Лев Исаакович Лифшиц

Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.», который стал этапным и своего рода переломным в развитии отечественной науки о древнерусском искусстве. В состав сборника были включены статьи недавно кончивших или работавших над дипломными проектами студентов искусствоведческой кафедры истфака МГУ. Среди них опубликован и переработанный диплом Л.И. «Икона Донской Богоматери».

Чтение лекций на подготовительных курсах кафедры истории искусств МГУ в 1960-е гг. сблизило Л.И. с другим ярким представителем научного мира 1970-х гг. и последующего времени, А. И. Комечем (1936–2007). И сонм слушательниц-поклонниц (на подготовительных курсах преобладали барышни) разделился, как говорят, на два лагеря соответственно своим пристрастиям.

Работа в окружении выдающихся знатоков музейного дела, возможность видеть произведения вне экспозиционного или выставочного контекста, иногда даже возможность прикоснуться к шедевру, подержать в руках позволили Л.И. стать специалистом высокого уровня, которому дано видеть исследуемые произведения во всем многообразии его историко-культурных связей, оценить их художественные достоинства. Не случайно одним из важных аспектов деятельности ученого являются атрибуционные штудии. Л.И. сохраняет к ним интерес и привязанность на протяжении всей своей длительной профессиональной деятельности. Особо существенными являются его работы по систематизации новгородской и псковской живописи XIII–XV вв.

В 1987 г. Л.И. переходит на работу в Государственный институт искусствознания, в Сектор истории древнерусского искусства, который возглавляла в те годы О.И. Подобедова (1912–1999).

Тогда же вышла его монография «Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков». Так случилось, что для того, чтобы получить книгу в подарок, я должен был встретиться с автором в сквере, гуляя с младшим сыном. Поглядев на обложку книги с дланью из росписи Феофана Грека, мой пятилетний сын глубокомысленно заключил: «Это не дяди Левина рука». Я его не разубеждал.

В 2000 г. Л.И. стал заведующим Сектором истории древнерусского искусства, в дальнейшем защитил докторскую диссертацию по монографии 2004 г. «Очерки истории живописи Пскова. Середина XIII – начало XV века. Становление местной художественной традиции». В том же году была опубликована крупная коллективная монография «Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века», написанная им в соавторстве с В.Д. Сарабьяновым и Т.Ю. Царевской.

С 2012 г. Л.И. является ответственным редактором и автором разделов по живописи и монументальной пластике томов новой «Истории русского искусства», посвященных древнерусскому искусству домонгольского времени (т. 2/1, 2/2, 3/1).

Наряду с этим Л.И. Лифшиц принимает активное участие в разработке вопросов сохранения отечественного культурного наследия. С 1980 г. он регулярно ведет работу в Научно-методическом совете Министерства культуры РФ, возглавляя секцию монументальной живописи совета. Под его руководством на протяжении 2014–2016 гг. реставрировались росписи Андрея Рублёва и Даниила Чёрного 1408 г., максимально освобождаемые от позднейших наслоений.

Л.И. до сих пор легок на подъем. С ним легко работать в реставрационных комиссиях и даже писать совместные труды. С особым чувством вспоминается наша поездка в Рим весной 2002 г. Собственно – в Ватикан, в составе комиссии (куда же входили С.Л. Кравец и П.В. Хорошилов) для определения древности иконы «Богоматерь Казанская», хранившейся в папской молельне. Образ оказался сравнительно поздним – середины XVIII в. – но возможности, благодаря поездке, были поистине исключительными: помимо осмотра музеев Ватикана, специально после закрытия в пустых залах в сопровождении директора, нам вдвоем удалось посетить несколько римских храмов и пройтись по ватиканскому парку.

Нас многое объединяет. Во-первых, общие воспоминания о тех, кто нас учил и у кого мы учились, с кем мы работали. Во-вторых, общие профессиональные интересы. Надеюсь, еще долго мы будем общаться, радоваться возможности этого диалога – профессионального и человеческого.

Г.В. Попов

Список сокращений

АОКМ
Архангельский областной краеведческий музей

АОМИИ
Архангельский областной музей изобразительных искусств

БАН
Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург

БЛДР
Библиотека литературы Древней Руси

ВИА
Всеобщая история архитектуры

ВИЭМ
Всероссийский историко-этнографический музей (г. Торжок)

ВОКМ
Вологодский областной краеведческий музей

ВУМЗ
Великостюжский музей-заповедник, Вологодская обл.

ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря
Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря, Москва

ВХПК
Всесоюзный художественно-производственный комбинат имени Е.В. Вучетича при Министерстве культуры СССР

ВЦНИЛКР
Всесоюзную центральную научно-исследовательскую лабораторию по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ныне — ГосНИИР)

ГИИ
Государственный институт искусствознания, Москва

ГИМ
Государственный исторический музей, Москва

ГМЗРК
Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», Ярославская обл.

ГМИИ им. А.С. Пушкина
Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГНИМА им. А.В. Щусева
Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева

ГосНИИР
Государственный научно-исследовательский институт реставрации)

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

ЗГМЗ
Звенигородский государственный музей-заповедник

ИА РАН
Институт археологии Российской академии наук, Москва

ИВГИ РГГУ
Институт высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета, Москва

ИГИКМ
Ивановский государственный историко-краеведческий музей

ИЗО
Отдел изоизданий

ИИМК
Институт истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург

ИСИИМ
Краткие сообщения Института истории материальной культуры

КФУ НБЛ
Казанский (Приволжский) федеральный университет, Научная библиотека им. Н.И. Лобачевского

МГОМЗ
Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское»

МГУ им. М.В. Ломоносова
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

МГХПА им. С.Г. Строганова
Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

МДА
Московская духовная академия

МИР
Музей истории религии, Санкт-Петербург

МНРХУ
Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва

МОСХ
Московское отделение Союза художников СССР

МУЖВЗ
Московское училище живописи, ваяния и зодчества

Музеи Московского Кремля
Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва

МИХМ
Муромский историко-художественный музей

МК
Музей книги

НГОМЗ
Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

НИУ ВШЭ
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва

НИОР РГБ
Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки

ОГиР
Отдел гравюры и рисунка

ОПИ
Отдел письменных источников

ОР
Отдел рукописной

ОРИСК
Отдел рукописной и старопечатной книги

ОРК
Отдел редких книг

ОИДР
Общество истории и древностей российских

ПГОИАХМЗ
Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ПКНО
Памятники культуры. Новые открытия

ПСРЛ
Полное собрание русских летописей

ПСТГУ
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

РА
Российская археология (журнал)

РГАДА
Российский государственный архив древних актов, Москва

РГАЛИ
Российский государственный архив литературы и искусства

РГБ
Российская государственная библиотека, Москва

РГИА
Российский государственный исторический архив, Москва

РНБ
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

СГГД
Собрание государственных грамот и договоров

СКЖДР
Словарь книжников и книжности Древней Руси

СПбГУ
Санкт-Петербургский государственный университет

СПМЗ
Сергиево-Посадский музей-заповедник

ТВР
Температурно-влажностный режим

ТГОМ
Тверской государственный объединенный музей

ТНИИР - Центр
Тверской научно-исследовательский историко-археологический и реставрационный центр

ТОДРЛ
Труды Отдела древнерусской литературы

ЦГАМ
Центральный государственный архив города Москвы

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

ЦНРПМ
Центральные научно-реставрационные проектные мастерские, Москва

ЦНЦ «Православная энциклопедия»
Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», Москва

ЯИАХМЗ
Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ЯХМ
Ярославский художественный музей

RIISA
Музей Финляндской православной церкви РИЗА, Куопио

ВЕСТНИК СЕКТОРА 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. 15.06.2024. Формат 70x100/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Гарнитуры PT Astra Sans, Journal. Усл. печ. л. 16

Отпечатано в типографии «Буки Веди»
127018 Москва, Партийный пер., д. 1, корп. 58, стр. 2
Заказ №

16+

ISSN 2658-543X



9 772658 543000