

Костяная икона «Сошествие во ад» первой трети XVI века в собрании Третьяковской галереи

© 2024

УДК 7.03:7.023.1-035.56"15"

ББК 85.12

С17

Поступила в редакцию 15.10.2024

Третьяковская галерея обладает немногочисленным, но уникальным по качеству собранием древнерусской резной кости. Ее основу составляет коллекция И.С. Остроухова, поступившая в Галерею в 1929 г. В настоящее время проделана работа по каталогизации собрания произведений из кости. Были описаны все предметы, проанализированы их стилистические, иконографические и в какой-то степени технологические особенности. О технологии создания произведений из кости мы знаем крайне мало. На основании анализа коллекции можно констатировать, что мастера использовали слоновую кость, моржовую кость («рыбий зуб»), кость бивней мамонта, рог оленя или лося, а также кость крупных рогатых животных. Иногда на предметах обнаруживаются следы тонировки или золочения. Мастера применяли как технику резьбы в высоком рельефе с выстраиванием многоплановых композиций, так и приемы плоскорельефной резьбы. Произведение выполнялось в одной из этих техник, либо мастер совмещал обе техники, применяя плоскорельефную резьбу для создания архитектурных деталей и драпировок. Надписи, как правило выполнялись в технике обронной резьбы.

Мелкая пластика, к которой относится и резьба по кости, представляет собой богатейший, но все еще недооцененный материал по истории древнерусского искусства. Коллекции мелкой пластики в большинстве своей не изучены и не изданы. Каталог ризницы Троице-Сергиевой Лавры, Т.В. Николаевой все еще остается наиболее всеобъемлющим, но редким примером каталогизации коллекций мелкой пластики [Николаева, 1960]. Замечательным опытом стала публикация в 2011 г. Н. Горбачёвой и И. Харламовой коллекции древнерусской мелкой пластики, хранящейся в Ярославском музее-заповеднике [Горбачева, Харламова, 2011]. В этом пока немногочисленном ряду работа по каталогизации



ил. 1 Сошествие во ад. Икона
наперсная. Новгород (?), первая
треть XVI. ГТГ

fig. 1 Descent into Hell.
Pectoral icon. Novgorod (?),
first third of the 16th century
State Tretyakov Gallery

собрания Третьяковской галереи — шаг вперед по пути изучения и систематизации интереснейшего материала¹.

Несмотря на миниатюрные размеры, предметы резной кости являются полноценными произведениями. Как правило, они следуют в фарватере основных стилистических тенденций иконописи и очень часто восполняют лакуны как в стиле, так и в иконографии. В.Н. Лазарев в своей работе 1954 г., посвященной искусству Новгорода, впервые сопоставил произведения мелкой пластики с новгородской и московской школами живописи, и таким образом [Лазарев, 1954. С. 280–283] фактически вооружил исследователей методологией, в которой основной атрибуции предметов мелкой пластики является метод стилистического и иконографического сравнения с произведениями иконописи.

Предметы резной кости из коллекции Галереи, за небольшим исключением, ранее не публиковались. В нашей статье мы ставим задачу ввести в научный оборот один из ранее не привлекавших к себе внимания памятников. Это резной образ «Сошествие во ад», миниатюрная икона размером 6,2 × 5,5 с полукруглым завершением и широкими полями [ил. 1]. Возможно, она

1 Изучение затрудняет отсутствие каких-либо упоминаний о такого рода предметах в летописях или древних актах. Скупые упоминания можно обрести лишь в церковных описях, составленных не ранее XVII в. [Николаева, 1960. С. 5]. Из описей мы знаем о том, что как предметы личного благочестия произведения мелкой пластики — наперсные иконы кресты, миниатюрные складни, панагии, сохранялись в монастырских ризницах. Среди них выделялись предметы, принадлежавшие иерархам и значимым историческим личностям [Там же. С. 6]. Иногда костяные предметы обретали свое место в качестве привесов к большим местным иконам [Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря, 1998. С. 47, 76].

предназначалась для драгоценного обрамления и ношения на груди в качестве наперсной иконы. Согласно наблюдениям экспертов (Л.В. Гетьман), икона выполнена из кости оленя (или лося) в технике высокорельефной и плоско-рельефной резьбы (инв. 12668). Данные о реставрации этого произведения в музее отсутствуют. Скорее всего, рука реставратора его не касалась: кость потемнела, поверхность иконы загрязнена и потерта, а по краям есть небольшие выщербы. Обратная сторона оставлена без полировки.

В центре композиции наперсной иконы — большая круглая мандорла, состоящая из четырех concentрических кругов. Срединный и примыкающий к нему круги пронизаны лучами Славы, на фоне которой в самом центре изображен Христос. Он попирает ногами сломанные врата ада, полотнища которых перекрещиваются в виде буквы Х и опираются на нижнее поле образа. Спаситель протягивает десницу к коленопреклоненному Адаму, чтобы известить его из ада. В левой руке Он, вероятно, держит свиток. За Адамом стоят два ветхозаветных царя. Очевидно, это Давид и Соломон. Никаких надписей на иконе нет, но цари легко определяются благодаря городчатым венцам на головах. Над Давидом и Соломоном возвышаются один над другим еще четыре ряда голов, обозначающих толпу восставших на встречу со Спасителем ветхозаветных праведников. С другой стороны, напротив Адама, представлена коленопреклоненная Ева со сложенными на лоне руками. За ней — две женские фигуры, закутанные в мафории. Далее, над ними еще пять рядов голов праведников. Над мандорлой справа и слева высются причудливые отроги гор. Еще выше, под самой рамкой — полукруглый сегмент Неба с исходящим из него лучом.

Мастер, создавший образок, в совершенстве владел искусством построения пространственных планов. Первый план, приближенный к кромке нижнего поля, это изображения врат ада и Адама и Евы, причем опорой им, стоящим на коленях, служит нижнее поле иконы. Второй план — это фигуры праведников, стоящих за Адамом и Евой. Выступая вперед, они перекрывают края мандорлы. Масштаб этих фигур уменьшается по мере их удаления от переднего плана. Третий план — это сама мандорла с фигурой Христа, который, исходя из центра Славы и беря своей десницей руку праотца Адама, достигает границы первого плана. Четвертый пространственный план — горные отроги, вырастающие из-за мандорлы и определяющие ее местонахождение. Подобная сложная дифференциация пространственных планов, безусловно, говорит о высочайшем мастерстве резчика. Прекрасно мастер владел и пластикой. При всей миниатюрности и обобщенности фигур, правильно переданы округлость форм, характер движения персонажей, продиктованного их сложными ракурсами. В фигуре стоящего на коленях Адама драпировки выявляют статику тяжелого тела, которую преодолевает поднятая вверх округлая голова с длинной бородой и рука, вскинутая навстречу с рукой Спасителя. Особенно сложен ракурс фигуры Христа: Он наклоняется к Адаму, но при этом не развернут к нему, а сохраняет фронтальное положение. В рядах голов многочисленных святых, несмотря на основательную потертость поверхности резной иконы, также

читается разнообразие ритмов склонений и поворотов. И композиционное решение образа, и пластика фигур — все говорит о том, что перед нами произведение выдающегося мастера.

Так кем и когда было создано данное произведение? Рассмотрим для начала иконографию иконы. Можно сказать, что в своей основе она восходит к образцам эпохи Палеологов. Известно, что в Палеологовскую эпоху в византийском искусстве было два основных извода иконографии «Сошествие во ад». В первом варианте Христос изображается фронтально, а Адам и Ева по сторонам от Него. Во втором варианте Христос изображается обращенным к Адаму, рядом с которым располагается и Ева. Палеологовские образцы получили распространение в искусстве Новгорода в последней четверти XIV — начале XV в. Несколько позднее, в Рублевскую эпоху, они распространились и в искусстве Москвы [Щенникова, 2004. С. 240–242] [ил. 2]. Показательно, что с наступлением XV столетия постепенно предпочтение, как в Новгороде, так и в Москве, отдается композиционной схеме с Адамом и Евой по обе стороны от Спасителя. В качестве примеров новгородских памятников, следующих византийским образцам, можно привести икону «Сошествие во ад» начала XV в. из Тихвина (ГРМ) ²[ил. 3], икону, происходящую из знаменитого волотовского храма (1470–1480) [Трифорова, 2013. Ил. 69–70], новгородскую икону-таблетку XV в. из ГТГ [Антонова, Мнева, 1963. С. 129–130. Кат. 71] [ил. 4]. Последний пример особенно важен, так как иконы-таблетки, как известно, служили образцами для иконописцев и способствовали утверждению определенного иконографического типа. Классические примеры памятников московской традиции — иконы «Сошествие во ад» из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (1410-е) [Щенникова, 2004. С. 238–242. Кат. 24] и из иконостасов владимирского Успенского собора (1408) [Антонова, Мнева, 1963. С. 274. Кат. 225] и Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1425–1427) [Воронцова, Черкашина, Шитова, 2014. С. 11]. Важно отметить, что последние два памятника имеют такую иконографическую особенность, как разворот фигуры Спасителя вправо, а не влево, как на новгородских иконах, более точно следующих византийским образцам. Вторая особенность московской иконографии — характер изображения гор на втором плане: два высоких отрога соединены горной «перемычкой» в единый массив, тогда как на новгородских памятниках между горными отрогами остается свободный фон. Иконография резной костяной иконы из коллекции ГТГ примыкает к группе именно новгородских икон, в композиции которых независимо от формы мандорлы, овальной или круглой, за ней над левой и правой группой святых возвышаются горные отроги, а центральная часть фона над мандорлой остается свободной. Такое построение композиции мы видим на новгородских иконах: иконе начала XV в. из ГТГ [Антонова, Мнева, 1963. С. 187–188. Кат. 146], на иконе из Волотова (ГРМ) 1470–1480 гг., на иконе-таблетке XV в. (ГТГ), на иконе из собрания Елизаветина первой трети XVI в.

2 И.А. Шалина датирует 1410-ми гг. См.: [Шалина, 2019. С. 7–23].



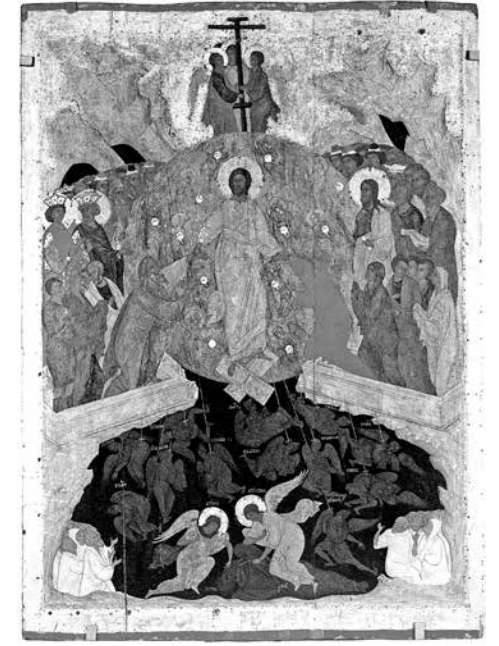
2



3



5



6



4

ил.2 Сошествие во ад. Икона праздничного чина иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. 1425–1427. ГТГ

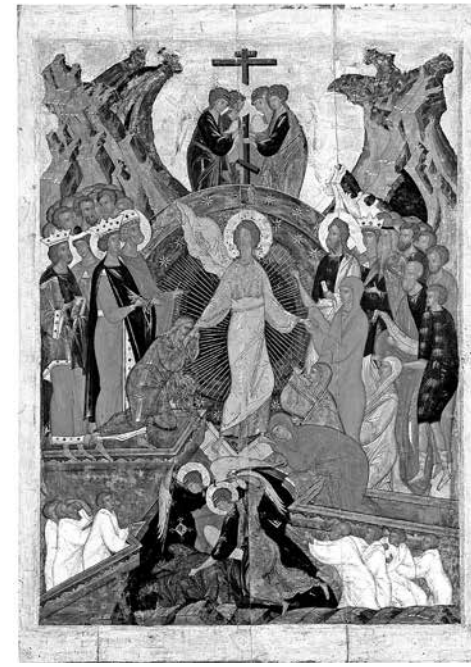
fig.2 Descent into Hell. Icon of the Feasts tier of the iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity Lavra of St. Sergius. 1425–1427. State Tretyakov Gallery

ил.3 Сошествие во ад. Икона. Начало XVв. ГРМ

fig.3 Descent into Hell. Icon. Beginning of the 15th century. State Russian Museum

ил.4 Сошествие во ад. Икона-таблетка Новгород, начало XV в. ГТГ

fig.4 Descent into Hell. Icon. Novgorod, beginning of the 15th century. State Tretyakov Gallery



7

ил.5 Сошествие во ад. Икона. Москва, конец XIVв. ГТГ

fig.5 Descent into Hell. Icon. Moscow, late 14th century. State Tretyakov Gallery

ил.6 Сошествие во ад. Икона. 1502–1503. ГРМ

fig.6 Descent into Hell. Icon. 1502 State Russian Museum

ил.7 Сошествие во ад. Икона. Первая четверть XVI в. АОММ

fig.7 Descent into Hell. Icon. First quarter of the 16th century. Arkhangelsk Museum of Fine Arts

[Русские иконы в собрании Михаила де Буара (Елизаветина), 2009. С. 295. Кат. 12]. Таким образом, с точки зрения общей композиционной схемы, резная икона следует новгородской традиции, но при этом изображенная на ней фигура Христа, при всем ее сильном склонении по направлению к Адаму, в отличие от принятой новгородской схемы, расположена почти фронтально. Эта особенность в большей степени характерна для московских памятников, наиболее ранним из которых является икона «Сошествие во ад» из Коломны XIV в.³ [Антонова, Мнева, 1963. С. 248. Кат. 212; Смирнова, 1998. С. 229–245] [ил. 5]. Вновь интерес к этой схеме среди московских иконописцев возникает на рубеже XV–XVI вв. Так, именно такой извод мы видим на иконе из Ферапонтово 1502–1503 гг. (ГРМ), созданной в мастерской Дионисия [Дионисий «Живописец пресловущий», 2002. С. 116–118. Кат. 12] [ил. 6]. Впоследствии он начинает воспроизводиться в памятниках конца XV — начала XVI в., связанных с московской иконописной традицией, таких, как например, икона первой четверти XVI в. из АОМИИ [Иконы Русского Севера, 2007. С. 112–117. Кат. 22]. Так, в первом приближении иконографический анализ показывает, что несмотря на новгородско-палеологовскую основу, в композиции иконы присутствуют и московские черты, причем в очень в необычном сочетании. Во-первых, к ним можно отнести многочисленные группы восставших навстречу Христу праведников, которые показаны несколькими рядами голов, изображенных над главными персонажами. Впервые многочисленные группы восставших мы также видим на иконе конца XIV в. из Коломны [Смирнова, 1998. С. 229–245], но здесь они расположены не рядами, а более «живописно», «хаотично», хотя использован тот же прием поднимающихся одна над другой голов. Впоследствии повторение этого мотива мы отмечаем уже в памятниках начала XVI в. Прежде всего в иконе 1502 г. из Ферапонтово [Дионисий «Живописец пресловущий», 2002. С. 116–118. Кат. 12], а затем в ряде памятников Русского Севера, созданных под явным влиянием московской традиции, таких как икона «Воскресение-Сошествие во ад» первой четверти XVI в. из АОМИИ [Иконы Русского Севера, 2007. С. 112–117. Кат. 22] и аналогичная икона первой половины XVI в. из Сольвычегодска (АОМИИ) [Там же. С. 214–221. Кат. 45]. Как влияние московской иконографии, вновь обретающей актуальность в начале XVI в., следует рассматривать, по-видимому, и такую деталь иконографии резной иконы, как сегмент Неба с лучом в самой верхней точке композиции над мандорлой. На московских иконах в этом месте над мандорлой меж двух горных отрогов изображаются ангелы, воздвигающие Крест. Поскольку столь сложный мотив было трудно воспроизвести на миниатюрной резной иконе, а иногда это сделать просто не позволял сам материал, мастер заменил его более простым и лаконичным мотивом, который тем не менее позволил сохранить принцип вертикально ориентированной композиции, характерный для московского круга памятников.

3 Следует отметить, что в искусстве Новгорода аналогичная иконографическая схема представлена композицией фрески церкви Федора Стратилата на Ручью 1380–1390 гг., но дальнейшего развития в новгородской традиции не получила. См.: [Царевская, 2007. С. 97–102. Ил. 43, 45].



ил. 8 Сошествие во ад. Фреска церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде. 1380–1390
fig. 8 Descent into Hell. Fresco in the Church of Theodore Stratelates on the Stream in Novgorod. 1380–1390

Благодаря этому мотиву, несмотря на господство круга Славы в композиции резной иконы, все остальные ее элементы, как и общий строй, имеют тенденцию к вытянутости по вертикали. Круг Славы уравнивают снизу переkreщивающиеся врата, а сверху — вздымающиеся отроги гор. Завершающим акцентом развития композиции по вертикали служит изображение сегмента Неба с лучом. Впервые вертикализм построения композиции «Сошествия во ад» при наличии круглой мандорлы в центре мы встречаем в ряде памятников середины-конца XIV в. как например, две иконы из собрания М. де Буара (Елизаветина) [Русские иконы в собрании Михаила де Буара (Елизаветина), 2009. С. 295. Кат. 1, 2. С. 292] и уже упоминавшееся «Сошествие во ад» из Коломны (ГТГ) [Антонова, Мнева, 1963. С. 248. Кат. 212]. Во всех этих иконах вертикализм композиции также подчеркивает, с одной стороны, обширная адова пещера под ногами Христа в нижней части композиции и группа ангелов, воздвигающих крест над мандорлой в верхней части. Вертикализм композиции вновь становится тенденцией в памятниках начала XVI в., о чем свидетельствует икона 1502–1503 гг. из местного ряда иконостаса церкви Рождества Богородицы в Ферапонтово. Аналогичное построение мы видим на иконе начала XVI в. из Музея икон в Реклинхаузен [Haustein-Bartsch, 2008. P. 54–55], на двух иконах начала и первой половины XVI в. из АОМИИ [Иконы Русского Севера, 2007. С. 214–221. Кат. 45], на иконе начала XVI в. из собрания Г. и Т. Татинця [Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков, 2009. С. 298–301. Кат. 59]. Заметим, что с точки зрения иконографии все они принадлежат московской традиции и относятся к произведениям начала — первой половины XVI в. Нам представляется, что



ил.9 Сошествие во ад. Икона. Первая половина XIV в. Национальный музей в Охриде
 fig.9 The Descent into Hell. Icon. First half of the 14th century. National Museum in Ohrid

в русле этих тенденций следует рассматривать и композицию резной иконы из собрания ГТГ.

К иконографическим особенностям резной иконы следует отнести и невероятно экспрессивную позу Христа. По степени экспрессивности она сравнима с изображением Христа на фреске церкви Федора Стратилата на Ручью в Новгороде [Царевская, 2007. С. 98–100. Ил. 43] [ил. 8] или со знаменитой иконой «Сошествие во ад» начала XIV в. из Галереи икон в Охриде [Вейцман и др., 1967. Табл. 183] [ил. 9]. Однако трактовка фигуры Христа на резной иконе чрезвычайно индивидуальна и наряду с экспрессией, характерной для образов XIV в., исполнена изящества, которое появляется в памятниках начала XVI столетия. Тем не менее такого положения фигуры Христа, такого жеста мы не находим более ни на каких других иконах иконографии «Сошествия во ад». Формально оно замечательно тем, что как бы стоящий фронтально Спаситель изображен в тот момент, когда Он склоняется к Адаму, выходя из глубины сияния и протягивая ему руку. Это сложнейшее движение передано мастером с невероятной пластической убедительностью. Фронтальное расположение фигуры Христа на иконах «Сошествие во ад» характерно для уже упоминавшихся памятников московской традиции, начиная с иконы из Коломны, но на этих иконах Христос простирает обе свои руки к находящимся справа и слева от Него Адаму и Еве, тогда как на резной иконе в левой руке Спаситель держит свиток. Такой иконографической детали на других иконах мы не обнаруживаем. По всей видимости, это редкая, индивидуальная особенность, присущая иконографии резной иконы из собрания ГТГ. В то же время верность палеологовской традиции, выразившаяся в контрапостной постановке фигуры Спасителя и ее особой экспрессии, которую так любили



ил.10 Богоматерь Одигитрия и избранные святые. Икона наперсная. Новгород, первая половина XVI в. ГТГ

fig.10 The Mother of God Hodegetria and Selected Saints. Pectoral icon. Novgorod, first half of the 16th century. State Tretyakov Gallery

новгородские мастера конца XIV — начала XV в., предполагает воздействие на мастера и новгородской традиции.

Итак, что дает нам предпринятый иконографический анализ? Иконография иконы опирается на две главные иконографические схемы, присущие новгородской и московской традициям. И если обобщенно композиционная схема ближе новгородскому искусству, то в деталях преобладают московские черты, связанные с распространением определенного иконографического типа, ставшего традиционным для московской иконописи в начале XVI столетия. Две особенности — положение фигуры Христа и свиток в Его левой руке не находят себе аналогий; они абсолютно индивидуальны и говорят о той свободе творчества, которая характерна для большого мастера, преодолевающего ограничения традиционных схем.

Обратимся к стилю произведения. Первое, что бросается в глаза — особая мягкая пластика фигур с округлыми головами, достигнутая применением приемов рельефной резьбы. Линии драпировок на одеждах изображенных персонажей также значительно смягчены. Они разительно отличаются от приемов плоскорельефной резьбы, которые мы видим на классических произведениях резьбы по кости новгородской традиции. Новгородские произведения XV–XVI вв. отличаются откровенной плоскостностью форм и резкими, глубокими графическими линиями драпировок, положенных поверх этих форм. Как типичный пример новгородского искусства резьбы по кости можно привести икону «Богоматерь Одигитрия и избранные святые», первой половины — середины XVI в. из собрания ГТГ (инв. 24847) [ил. 10]. Мягкая пластика при значительно большей рельефности фигур и округлых голов, неглубоко положенные линии драпировок со сглаженными краями характерны для произведений, связанных



ил.11 Сошествие во ад. Икона наперсная Новгород (?), первая треть XVI в. ГТГ. Деталь
fig.11 The Descent into Hell. Pectoral icon Novgorod (?), first third of the 16th century State Tretyakov Gallery. Detail

с московской традицией, и в частности с Троице-Сергиевым монастырем, находившимся в ареале влияния Москвы. Типичным примером может служить икона «Богородица Одигитрия с предстоящими» первой половины XVI в. из коллекции ГТГ (инв.12670). Сравнение этих произведений с резной иконой «Сошествие во ад» со всей очевидностью показывает, что создававшему ее мастеру значительно ближе пластические традиции Москвы при всем том, что стиль мастера имеет свое ярко выраженное лицо. Другие признаки стиля резной иконы «Сошествие во ад» — вытянутость фигур по вертикали, их легкость и изящество, особенно фигуры Спасителя, разреженность композиции, оставляющая место пустому фону — позволяют вести речь о датировке иконы началом XVI в. Стилистические переключки с рафинированным стилем костяной иконы из ГТГ можно найти в иконописи, в произведениях, относящихся к началу — первой трети XVI в. Среди них в первую очередь следует назвать иконы из Ферапонтово и из АОМИИ. Однако среди типических признаков времени в стиле резной иконы «Сошествие во ад» есть детали, говорящие об индивидуальном стиле мастера. Кроме многопланового пространства миниатюрной иконы, обращает на себя внимание расположение коленопреклоненных фигур Адама и Евы. На многочисленных иконах «Сошествие во ад» фигуры Адама и Евы располагаются по диагональной линии, они несколько развернуты «внутри» композиции. Как правило, они стоят на одном колене, и у Адама часто обнажены стопы. В композиции резной иконы Адам и Ева поставлены на оба колена и помещены параллельно плоскости иконы на самый край композиции таким образом, что коленями они опираются на «полочку», образованную толщиной нижнего поля иконы [ил.11]. Благодаря этому приему обе фигуры, но прежде всего очень пластично трактованная фигура Адама, напоминают своей постановкой коленопреклоненные фигуры в работах итальянских мастеров треченто, например Джотто. Так, в композиции «Моление о процветшем жезле» в знаменитой капелле дель Арена (1304–1305) присутствуют коленопреклоненные фигуры, изображенные в профиль и поставленные на самую кромку



ил.12 Джотто ди Бондоне. Моление о посохах Фреска капеллы дель Арена. 1304–1306. Деталь
fig.12 Giotto di Bondone. Prayer for the blossoming of the branches Fresco in the Scrovegni Chapel. 1304–1306 Detail

обрамления фрески [ил.12]. В их постановке и особой статуарности чрезвычайно много общего с миниатюрной фигурой Адама на резной иконе, несмотря на разницу масштабов. Нижнее поле иконы в данном случае, как и обрамление на фреске Джотто, выполняет двойную функцию: отделяет пространство образа от пространства зрителя и одновременно открывает это пространство ему навстречу. Каких-либо прямых аналогий подобной трактовке фигуры Адама на иконе и такого понимания пространства мы не найдем. Мастер явно испытал воздействие неких произведений, выходящих за рамки русской традиции. Однако следует отметить, что именно в иконописи первой трети XVI в. фиксируются опосредованные влияния итальянской средневековой живописи, обусловленные высокой степенью интенсивности дипломатических контактов Русского государства с итальянскими городами. Известно, что русские послы подолгу проживали в Италии и живо интересовались древними памятниками и общими христианскими святынями [Боднарчук, 2014. С.162–163, 472–490]⁴. Одно из проявлений этих опосредованных влияний — распространение в русской иконописи в начале XVI в. приемов построения пространства, несколько напоминающего «трехмерность» пространственных построений в живописи итальянского треченто. Наиболее ярким примером могут служить миниатюры Жития Нифонта 1530-х гг.⁵, в которых еще А.И. Некрасов отмечал сильное западное влияние [Некрасов, 1937. С. 271]. Так, на миниатюре на л. 9 выстроена трехмерная сень на тонких колонках, под которой пребывает святой Нифонт и которая очень напоминает пространственные построения на фресках Джотто. Во многих русских иконах первой трети XVI в. мы видим примеры, когда изображенный на иконе

4 См. также доклад: Самойлова Т.Е. (НИИ РАХ, ГТГ). Западные влияния в древнерусской живописи первой трети XVI века. Доклад на конференции «Рождение царства. Искусство эпохи Василия III». РАХ. 17 ноября 2021. Всероссийская научная конференция «Рождение Царства. Искусство эпохи Василия III» в РАХ (rah.ru).

5 ГИМ, Муз. 340.

горный массив, примыкающий к нижнему полю, резко «обрывается», так что видна толщина горок, «нависающих» над краем обрамляющего поля, и благодаря этому приему пространство, в котором разворачивается действие сюжета, приобретает «особость», самоценность. Именно такой прием использовал, например, мастер знаменитой иконы «Благословенно воинство Небесного Царя» первой трети XVI в., выстраивая пространство, по которому движется кавалькада святого воинства [Самойлова, 2020. С. 34]. Фактически аналогичным приемом воспользовался и мастер резной иконы, поставив коленапреклоненных Адама и Еву на край нижнего иконного поля. Приведенные выше стилистические аналогии позволяют говорить о том, что резная иконы «Сошествие во ад» из собрания ГТГ была создана не позднее первой трети XVI в.

Итак, предпринятый нами анализ как иконографии, так и стиля резной иконы «Сошествие во ад» показывает, что в этом произведении сочетаются новгородские и московские черты. Иконографические особенности московской традиции апеллируют к иконографии начала — первой половины XVI в., но в то же время их можно интерпретировать как новгородскую трактовку московской иконографической темы. В стиле резьбы с ее подчеркнутой пластичностью практически нет новгородских черт, но в то же время стиль автора столь индивидуален, что не находит себе прямых аналогий и среди произведений московской традиции. Где же в первой трети XVI в. могло быть создано данное произведение, в котором так причудливо переплетены и новгородские, и московские черты, и черты особые, индивидуальные, опосредованно указывающие на некие внешние влияния? Нам представляется, что таким центром мог быть Новгород времени архиепископа Макария, поставленного Москвой на древнюю новгородскую кафедру. Именно при Макарии, которого А.И. Некрасов называл агентом Кремля [Некрасов, 1937. С. 284–285], художественная жизнь Новгорода вновь расцвела. Известно, что архиепископ чрезвычайно бережно относился к новгородским традициям [Гордиенко, 2001. С. 74]. В то же время именно в этот период новгородское искусство смягчается, вбирая в себя черты стиля, присущие московскому искусству. Хорошо известно, что совершенно особая творческая атмосфера царил в скриптории архиепископа Макария, где бок о бок трудились и московские писцы, приехавшие в Новгород вместе с архиепископом, и местные кадры, и значительное число иностранцев, занимавшихся переводами книг [Дмитриева, 1972. С. 220–230]. Именно в такой атмосфере, с одной стороны, культивировавшей новгородскую специфику, а с другой — открытой разнообразным, в том числе и западным, влияниям, как нам представляется, мог быть создан столь оригинальный памятник, каким является резная икона «Сошествие во ад» из собрания ГТГ. Как предмет элитарный, скорее всего, она была сделана по заказу статусного лица, принадлежавшего к церковной иерархии⁶.

⁶ Вопрос оставляет лишь выбор мастером столь высокого уровня в качестве материала не слоновой или моржовой кости, а рога оленя. Благодарю И.А. Стерлигову за ценное наблюдение.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.А., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. Т. I. М.: Искусство, 1963. 394 с.
- Боднарчук Е.В. Новгородский книжник Дмитрий Герасимов и культурные связи Московской Руси с Западной Европой в последней четверти XV — первой трети XVI в. Дис. ... канд. исторических наук. На правах рукописи. СПб., 2014. 290 с.
- Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчиц С. Иконы на Балканах. София: Болгарский художник; Белград: Югославия, 1967. 220 с.
- Воронцова Л.М., Черкашина Л.А., Шитова Л.А. Ризница Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2014. Т. 1. 328 с.
- Горбачева Н.И., Харламова И.Г. Произведения древнерусской мелкой пластики в собрании Ярославского государственного историко-архитектурного музея-заповедника. Ярославль: ЗАО «2К», 2011.
- Гордиенко Э.А. Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 466 с.
- Дионисий «Живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М.: Северный Паломник, 2002. 204 с.
- Дмитриева Р.П. Волоколамские четьи сборники XVI века // ТОДРЛ. Т. 28: Исследования по истории русской литературы XI–XVII вв. М., Л.: Пушкинский дом, 1972. С. 202–230.
- Иконы Русского Севера: Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. М.: Северный Паломник, 2007. Т. 1. 504 с.
- Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. В 13 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 72–283.
- Некрасов А.И. Древнерусское изобразительное искусство. М.: Изогиз, 1937. 395 с.
- Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XII–XVII вв. Загорск, 1960. 338 с.
- Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года / Сост. З.В. Дмитриева, М.Н. Шаромазов. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1998. 384 с.
- Русские иконы в собрании Михаила де Буара (Елизаветина): кат. выст. / Гос. музей-заповедник «Царицыно» (июнь 2008 — июль 2009). М.: ПриПресс Интернэшнл, 2009. 368 с.
- Самойлова Т.Е. Благословенно воинство Небесного Царя. М.: Прогресс-Традиция, 2020. 68 с.
- Смирнова Э.С. О своеобразии московской живописи конца XIV в. («Сошествие во ад» из Коломны) // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. С. 229–245.
- Трифоновна А.Н. Икона в собрании Новгородского музея. Новгород: ООО «Печатный двор Великий Новгород», 2013. 176 с.
- Царевская Т.Ю. Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М.: Северный Паломник, 2007. 615 с.
- Шалина И.А. Древнейшая икона «Сошествие во ад» из Успенского собора тихвинского монастыря: проблемы датировки и атрибуции // Страницы истории отечественного искусства. Сб. ст. по материалам науч. конф. Русский музей, Санкт-Петербург. Вып. XXXV. СПб: Palace Editions, 2020. С. 7–23.
- Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний: Каталог. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Музей русской иконы. М.: Немецкая фабрика печати, 2009. 592 с.
- Щенникова Л.И. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: каталог. М.: Красная площадь, 2004. 288 с.
- Hausteин-Bartsch E. Icons. Köln: Taschen, 2008. 96 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Костяная икона «Сошествие во ад» первой трети XVI века в собрании Третьяковской галереи

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

Костяная, резная, наперсная икона «Сошествие во ад» из собрания ГТГ принадлежит к числу безусловных шедевров. Иконографические и стилистические аналогии позволяют предположить, что она была создана не позднее первой трети XVI в. С точки зрения иконографии в произведении сочетаются новгородские и московские черты. В стиле резьбы практически нет новгородских черт. Авторский стиль столь индивидуален, что не находит себе прямых аналогий. Причудливое переплетение московских и новгородских черт с элементами западного влияния указывает на то, что икона могла быть создана в Новгороде в то время, когда Новгородскую кафедру возглавлял архиепископ Макарий, ставленник Москвы. В скриптории архиепископа бок о бок трудились и московские писцы, и местные кадры, и значительное число иностранцев. Именно в такой атмосфере, культивировавшей новгородскую специфику, но открытой разнообразным влияниям, мог быть создан столь оригинальный памятник, каким является резная икона «Сошествие во ад» из собрания ГТГ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Сошествие во ад, резьба по кости, наперсная икона, иконография, московская иконопись, новгородская иконопись, архиепископ Макарий, западные влияния.

TITLE

Carved bone icon "Descent into hell" of the first third of the 16th century from the collection of the Tretyakov Gallery

AUTHOR

Samoilova, Tatyana Evgenyevna — PhD in Art History, Leading Researcher, Russian Academy of Arts, 21 Prechistenka str., Moscow, Russian Federation, 119034. tsamol@mail.ru

АБСТРАКТ

The bone carved pectoral icon "Descent into Hell" from the collection of the State Tretyakov Gallery belongs to the number of unconditional masterpieces. Iconographic and stylistic analogies suggest that it was created no later than the first third of the 16th century. From the point of view of iconography, the work combines Novgorod and Moscow features. There are practically no Novgorod features in the carving style. The author's style is so individual that it finds no direct analogies. The bizarre intertwining of Moscow and Novgorod features with elements of Western influence indicate that such an icon could have been created in Novgorod, at a time when the Novgorod department was headed by Archbishop Makarii, a protege of Moscow. Moscow scribes, local cadres, and a significant number of foreigners worked side by side in the archbishop's scriptorium. It was in such an atmosphere, on the one hand, cultivating the Novgorod specifics, and on the other, open to various influences, that such an original monument as this icon could be created.

KEYWORDS

Descent into hell, bone carving, pectoral icon, iconography, Moscow iconography, Novgorod iconography, Archbishop Makarii, Western influences.

REFERENCES

- Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoj zhivopisi XI — nachala XVIII vv. Opyt istoriko-xudozhestvennoj klassifikacii (Catalog of ancient Russian paintings of the 11th — early 18th centuries. The experience of historical and artistic classification)*, vol. 1. Moscow, Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya Publ., 1963. 394 p. (in Russian)
- Bodnarchuk E.V. *Novgorodskij knizhnik Dmitrij Gerasimov i kul'turny'e svyazi Moskovskoj Rusi s Zapadnoj Evropoj v poslednej chetverti XV — pervoj treti XVI v. (Novgorod scribe Dmitry Gerasimov and the cultural ties of Moscow Russia with Western Europe in the last quarter of the 15th — first third of the 16th century)*. PhD in History thesis. Printed or as a manuscript. Saint Petersburg, 2014. 290 p. (in Russian)
- Vejcman K., Xadzidakis M., Miyatev K., Radojchich S. *Ikony na Balkanax (Icons in the Balkans)*. Sofia, Bolgarskij xudozhnik Publ.; Belgrade, Jugoslaviya Publ., 1967. 220 p. (in Russian)
- Voronzova L.M., Cherkashina L.A., Shitova L.A. *Riznica Svyato-Troiczkoj Sergievoj Lavry (Sacristy of the Holy Trinity St. Sergius Lavra)*, vol. 1. Svyato-Troiczskaya Sergieva Lavra, 2014. 328 p. (in Russian)
- Gorbacheva N.I., Xarlamova I.G. *Proizvedeniya drevnerusskoj melkoj plastiki v sobranii Yaroslavskogo gosudarstvennogo istoriko-arhitekturnogo muzeya-zapovednika (Works of ancient Russian small plastic arts in the collection of the Yaroslavl State Historical and Architectural Museum-Reserve)*. Yaroslavl, ZAO "2K" Publ., 2011. 296 p. (in Russian)
- Gordienko E.A. *Novgorod v XVI veke i ego duxovnaya zhizn' (Novgorod in the 16th century and its spiritual life)*. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 2001. 466 p. (in Russian)
- Dionisij «Zhivopisec preslovushhij». *K 500-letiyu rospisi Dionisiya v sobore Rozhdestva Bogorodicy Ferapontova monasty`rya. Vystavka proizvedenij drevnerusskogo iskusstva XV–XVI vekov iz sobranij muzeev i bibliotek Rossii (Dionysius is a "Notorious painter". To the 500th anniversary of the painting of Dionysius in the Cathedral of the Nativity of the Theotokos of the Ferapontov Monastery. Exhibition of works of ancient Russian art of the 15th–16th centuries from the collections of museums and libraries of Russia)*. Moscow, Severnyj Palomnik Publ., 2002. 204 p. (in Russian)
- Dmitrieva R.P. Volokolamsk reading compilations of the 16th century. *TODRL. T. 28: Issledovaniya po istorii russkoj literatury XI–XVII vv. (Proceedings of the Department of Old Russian Literature, vol. 28: Research on the history of Russian literature of the 11th–17th centuries)*. Moscow, Leningrad, Pushkinskij dom Publ., 1972, pp.202–230 (in Russian)
- Ikony Russkogo Severa: Shedevry drevnerusskoj zhivopisi Arxangel'skogo muzeya izobrazitel'nyx iskusstv. T. 1 (Icons of the Russian North: Masterpieces of Ancient Russian painting of the Arkhangelsk Museum of Fine Arts, vol. 1)*. Moscow, Severnyj Palomnik Publ., 2007. 504 p. (in Russian)
- Haustein-Bartsch E. *Icons*. Köln, Taschen, 2008. 96 p.
- Lazarev V.N. Painting and sculpture of Novgorod. *Istoriya russkogo iskusstva. V 13 t. T. 2. (History of Russian art. In 13 vols, vol. 2)*. Moscow, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1954, pp.72–283 (in Russian)
- Nekrasov A.I. *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo (Ancient Russian fine art)*. Moscow, Izogiz Publ., 1937. 395 p. (in Russian)
- Nikolaeva T.V. *Proizvedeniya melkoj plastiki XII–XVII vv. (Works of small plastic arts of the 12th–17th centuries)*. Zagorsk, 1960. 338 p. (in Russian)

- Dmitrieva Z.V., Sharomazov M.N. (eds). *Opis` stroenij i imushhestva Kirillo-Belozerskogo monasty`rya 1601 goda (Inventory of buildings and property of the Kirillo-Belozersky monastery in 1601)*. Saint Petersburg, Centr «Peterburgskoe vostokovedenie» Publ., 1998. 384 p. (in Russian).
- Russkie ikony` v sobranii Mixaila de Buara (Elizavetina). *Katalog vy`stavki: Gos. muzej-zapovednik «Czaricyno» (iyun` 2008 – iyul` 2009) (Russian icons in the collection of Mikhail de Boire (Elizavetina). Exhibition catalog: Tsaritsyno State Museum-Reserve (June 2008 – July 2009))*. Moscow, PriPress Interne`shnl Publ., 2009. 368 p. (in Russian)
- Samojlova T.E. *Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Czarya (Blessed is the army of the Heavenly King)*. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2020. 68 p. (in Russian)
- Smirnova E.S. On the uniqueness of Moscow painting of the late 14th century (“Descent into Hell” from Kolomna). *Drevnerusskoe iskusstvo. Sergij Radonezhskij i udzozhestvennaya kul`tura Moskvy` XIV–XV vv. (Ancient Russian art. Sergius of Radonezh and the artistic culture of Moscow in the 14th–15th centuries)*. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin Publ., 1998, pp. 229–245 (in Russian)
- Trifonova A.N. *Ikona v sobranii Novgorodskogo muzeya (The icon is in the collection of the Novgorod Museum)*. Veliky Novgorod, OOO Pechatny`j dvor Velikij Novgorod Publ., 2013. 176 p. (in Russian)
- Czarevskaya T.Yu. *Rospis` cerkvi Feodora Stratilata na Ruch`yu v Novgorode i ee mesto v iskusstve Vizantii i Rusi vtoroj poloviny` XIV veka (The painting of the church of Theodore Stratelates on a Stream in Novgorod and its place in the art of Byzantium and Russia of the second half of the 14th century)*. Moscow, Severny`j Palomnik Publ., 2007. 615 p. (in Russian)
- Shalina I.A. The oldest icon “Descent into Hell” from the Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery: problems of dating and attribution. *Stranicy istorii otechestvennogo iskusstva. Sbornik statej po materialam nauchnoj konferencii. Russkij muzej (Pages of the history of Russian art. Collection of articles based on the materials of the scientific conference. The Russian Museum)*. Saint Petersburg, Russkij muzej Publ., 2019, pp. 7–23 (in Russian)
- Shedevry` russkoj ikonopisi XIV–XVI vekov iz chastny`x sobranij: Katalog. GMII im. A.S. Pushkina, *Muzej russkoj ikony` (Masterpieces of Russian icon painting of the 14th–16th centuries from private collections: Catalog. Pushkin State Museum of Fine Arts, Museum of Russian Icons)*. Moscow, Nemeczkaya fabrika pechati Publ., 2009. 592 p. (in Russian)
- Shhennikova L.I. *Ikony` v Blagoveshenskome sobore Moskovskogo Kremlya. Deisusny`j i prazdnichny`j ryady` ikonostasa. Katalog (Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. The Deisis and Feasts tiers of the iconostasis. Catalog)*. Moscow, Krasnaya ploshhad` Publ., 2004. 288 p. (in Russian)

А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский

Плащаница «Положение во гроб» из ризницы Троице-Сергиева монастыря (1598 г.): Вклад князя Ивана Голицына в свете ономастических данных*

© 2024

УДК 27-526.1"15"

ББК 85.12

Л64

Поступила в редакцию 22.10.2024

В 1598 г. один из представителей рода князей Голицыных, Иван Иванович Шпак, делает вклад в Троице-Сергиев монастырь, где со временем, в 1607 г., будет погребен — он отдает роскошно вышитую плащаницу «Положение во гроб» (или «Оплакивание Христа»), работа над которой заняла не менее трех лет¹[ил.1]. В тексте пространной вкладной записи вкладчик поименован своим известным по множеству других источников календарным именем *Иван*:

Въ лѣто 7103 [1595], извольнѣемъ стѣя Троицы Оца и Сна и дѣйствиѣмъ стго Дха сия плащаница зачата дѣлати при державѣ христоролюбиваго великаго государя блгочестиваго цря и великаго князя Феодора Ивановича всея Русїи Самодержца Божїею милостїю и совершилася и дана сия плащаница въ домъ Живоначальныя Троицы и Пречистыя Богородица честнаго и славнаго ея Успенїя и великихъ чудотворцевъ Сергїя и Никона въ лѣто 7106 [1598] при державѣ христоролюбиваго и великаго государя благочестиваго Цря и великаго кнзя Феодора Ивановича всея Русїи Самодержца въ пятнадцатое лѣто царства его даль кнзь Иванъ Ивановичъ Голицынъ въ славу и честь и въ поклоненїи стѣя Троицы Оца и Сна и стго Дха и во вѣки вѣковъ аминь [Георгиевский, 1914. С. 18–19]².

* При подготовке публикации использованы результаты проекта «Языки и тексты русской культуры XI–XVIII вв.: проблемы интерпретации», выполняемого в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2024 г.

1 Сергиево-Посадский музей-заповедник, инв. № 2425 их.

2 Ср. также: [Леонид Кавелин, 1881. С. 33–34 (№ 88); Воронцова, 2014. С. 298, 302–305, ил. 197]. Здесь и далее выделение разрядкой принадлежит нам.