

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА им. АНДРЕЯ РУБЛЕВА**



**ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ И ТРАДИЦИЯ В
РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVI ВЕКА**

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ 17-18 НОЯБРЯ 2004 ГОДА

**МОСКВА
2004**

УДК 7" 15"
ББК 85.103(2). 1
И42

Составители:
М.И. Антьтко, О.А. Дьяченко

И42 **Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века.**
Тезисы докладов научной конференции: 17-18 ноября 2004 года. - М.: МАКС Пресс,
2004. - 27 с.
18ВК 5-317-01160-4

Напечатано с готового оригинал-макета

Издательство ООО "МАКС Пресс"

Лицензия ИД N 00510 от 01.12.99 г.

Подписано к печати 16.11.2004 г.

Формат 60x90 1/8. Усл.печ.л. 3,5. Тираж 100 экз. Заказ 507.

Тел. 939-3890, 939-3891, 928-1042. Тел./Факс 939-3891.

119992, ГСП-2, Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова, 2-й учебный корпус, 627 к.

181^5-317-01160-4

© Центральный музей древнерусской культуры и
искусства им. Андрея Рублева, 2004

Л.И. Антонова

**Композиционные изменения в произведениях XVI века
(сцена Благовещения)**

Произведения древнерусского искусства при следовании иконографическим типам и традиционным способам изображения демонстрируют поступательное развитие композиции по пути к конкретизации и правдоподобию в передаче сюжета, нового понимания формальных средств, выразившееся в усилении роли линии, цвета, их ритмике, тональных отношениях. Подобные тенденции требовали значительного мастерства, поиска комплексных способов композиционного обобщения. Немалую роль при этом играли западные образцы с их принципиально иным способом создания картинного пространства.

Развитие композиции в памятниках древнерусского искусства, например в сцене Благовещения, показывает, что происходившие изменения не касались иконографической схемы и исходной формулы композиционных взаимосвязей между персонажами, однако вносили свои нюансы в изображение поворотов и ракурсов фигур, способствовали передаче эмоций через движения, жесты и даже взгляд, мимику. Введение дополнительных изображений служило развитию иконографии, и композиции с ее более сложными группировками фигур, стремлением к правдоподобной передаче их взаимосвязей, а также отношений фигур и архитектуры, архитектуры и фона, что в итоге вело к созданию сюжетного пространства как единой среды. Время действия при этом изменялось от «вечного» к одномоментному, ограниченному рамками сюжетного действия. Кроме того, наблюдается усложнение способов выделения композиционного центра: использование общекомпозиционной динамики, активизация пространственных отношений, создание тектоники композиции. Все вместе проявилось в разнообразии художественно-образных решений от некоторого драматизма до лиричности, а также в стилистическом разнообразии, от фольклорности до аристократичности, от яркой декоративности до стремления к жизненному правдоподобию. Тенденция к достоверности в передаче сюжетного действия в сцене Благовещения достигла, пожалуй, наибольшей выразительности в миниатюре из Егоровского сборника 1560-1570-х годов (л. 149), мастер которой был знаком с западными образцами и этот опыт использовал в своей работе над миниатюрой.

Сивиллы и еллинские мудрецы.

Новая иконография в русском искусстве XVI века

Одна из новых тем, появившихся в искусстве в XVI в., — изображения сивилл и еллинских мудрецов, чьи предсказания понимались как близкие к ветхозаветным пророчествам.

В литературных памятниках на Руси упоминания о пророчествах отдельных античных философов встречались и до XVI в. «Сказания о сивиллах» и «Пророчества еллинских мудрецов» впервые стали доступны русскому читателю в Хронографе Русском 1512 г. Источник этих, несомненно, переводных текстов не установлен. К «Пророчествам еллинских мудрецов» по списку Гурия Тушина 1523-1526 гг., как доказала Н. А. Казакова, восходят тексты надписей к изображениям еллинских мудрецов в стенописи и на вратах Благовещенского собора Московского Кремля.

Вопрос об иконографическом источнике изображений еллинских мудрецов и сивилл вызывает существенные затруднения. Около середины XVI в. эти образы получают распространение в искусстве Афона и Молдавии, где встречаются исключительно в стенописных композициях «Древа Иесеева». В московском искусстве они включаются в обширные программы монументальных росписей середины XVI в., раскрывающих тему Боговоплощения: стенописи трапезной Пафнутьев-Боровского монастыря (1540 – 1550 гг. [датировка В.Д. Сарабьянова]) и галерей Благовещенского собора 1547 г.; на вратах с золотой наводкой середины – второй половины XVI в. Благовещенского и Успенского соборов Московского Кремля, Троицкого собора Ипатьева монастыря в Костроме. Известны и иконы «Древо Иесеево» с сивиллами и еллинскими мудрецами второй половины XVI в. Иконография еллинских мудрецов и сивилл во всех русских памятниках этого периода близка и находит общие черты с афонскими и молдавскими изображениями. Подбор персонажей в русских произведениях может варьироваться.

Обращение к образам еллинских мудрецов и сивилл в русском искусстве середины XVI в. находит объяснение в особом, появившемся именно в этот период взгляде на историю. Переживание ее как единого процесса привело к повышению интереса к пророчествам. При этом внимание уделялось не только ветхозаветным пророчествам, но и предсказаниям языческих мудрецов, сивилл. Эти иконографические новации явились следствием осмысления роли Московского царства в мировой истории.

«Зачатьевский цикл» в составе жития св. Иоанна Предтечи в древнерусском искусстве XVI века

Цикл жития св. Иоанна Предтечи, сложившийся в средневизантийскую эпоху, приобрел особую популярность в искусстве XVI в. в связи с культом святого как небесного покровителя Ивана Грозного. От этого периода сохранилось более 20 произведений монументальной живописи, иконописи и книжной миниатюры с изображением сцен жития святого. Анализ их состава показывает, что сравнительно с памятниками более раннего времени цикл жития Крестителя в XVI в. претерпел значительные изменения. Разрастается цикл детства Иоанна, а в нем особо выделяется тема Зачатия. Растущий интерес к данной теме показывают уже фрески собора Рождества Богородицы на Возмище (1540-е годы), где из 8 сцен 3 отводятся на изображение Зачатия (и 6 на цикл детства). Аналогичный процесс наблюдается и в составе иконных циклов середины - второй половины столетия. Но наиболее ярко актуальность темы Зачатия Предтечи демонстрирует лицевое житие святого в составе сборника из собрания Е. Е. Егорова 1560 – 1570-х годов (ОР РГБ). Выполненный по заказу Ивана Грозного, сборник включает «Слово похвальное на Зачатие святого славного пророка Предтечи Крестителя Господня Иоанна», которое ранее вошло в Великие Минеи Четьи. События Зачатия Предтечи здесь изложены более чем на 30 страницах, проиллюстрированных 24 миниатюрами, каждая из которых является уникальным памятником иконографии.

Зачатие Предтечи — отнюдь не самый значимый праздник святому, в отличие от его Рождества и Усекновения главы. В уставе богослужения он помечен знаком «малые праздники святым». Именины Ивана Грозного приходились на Усекновение, а не на Зачатие Предтечи. Поэтому любопытно, что при создании лицевого жития Предтечи царь остановил свой выбор именно на «Слове на Зачатие». Случайность выбора представляется маловероятной.

«Зачатиям» Иоакима и Анны, Захарии и Елисаветы издревле молились о чадородии бездетные супруги. Обстоятельства рождения у Василия III во втором браке после долгих лет бесчадия царя Ивана были связаны с великокняжескими богомолиями и постройкой моленных церквей с «Зачатьевскими» престолами. Тема Зачатия Предтечи не потеряла своей актуальности для Грозного и в зрелые годы: он продолжал возводить храмы с престолами в честь этого праздника, о чем свидетельствует церковь в Дьякове (1570-х годов) и др.

И.Л. Бусева-Давыдова

К вопросу об иконографии «истинной Смоленской»

Чудотворный образ Богоматери Одигитрии из Успенского собора в Смоленске погиб, возможно, еще в 1611 г., когда во время военных действий рухнула верхняя часть храма. Об истории списков Одигитрии Смоленской упоминается в трудах Н.П. Кондакова, В.И. Антоновой и Н.Е. Мнёвой, Н.А. Маясовой; специально посвящены этой иконографии статьи Л.А. Щенниковой, Э.К. Гусевой, Т.Б. Власовой, А.А. Турилова. Главной ее чертой, по общему мнению, является фронтальное изображение благословляющего Младенца Христа, который восседает на левой руке Богоматери. Однако в деталях подобные иконы заметно отличаются друг от друга; общее наименование их «Смоленскими» возникло только в научной литературе XX в.

Л. А. Щенникова справедливо считает наиболее точной копией чудотворной Смоленской иконы ее список 1456 г. из Благовещенского собора (ныне в Оружейной палате), где свиток Богомладенца располагается вертикально. Сопоставление ряда икон, в том числе из частных собраний, позволяет выделить и другие особенности «истинной Смоленской». Прежде всего это обильная инокопь на мафории Богоматери, нанесенная строго определенным образом (встречными пучками и параллельными складками, с овальной складкой на правой руке). Богомладенец одет в зеленый хитон и охристый гиматий с округлым отворотом на левом плече и острым свисающим краем. Левое колено Христа поднято значительно выше правого, обе ступни наполовину прикрыты характерными напусками ткани гиматия. Устойчивое повторение в XVI–XVII вв. (вплоть до иконы Михаила Милютинина 1687 г. из Новодевичьего монастыря) комплекса этих особенностей, каждая из которых сама по себе является относительно редкой, свидетельствует об их изначальной принадлежности именно чудотворному Смоленскому образу. После его утраты чудотворной стали считать икону Одигитрии несколько иной иконографии, очевидно перенесенную в новопостроенный собор из другой смоленской церкви.

Можно заключить, что в XVI–XVII вв. в московской иконописи имел распространение извод Одигитрии, весьма точно воспроизводивший непосредственно чудотворную Смоленскую икону. Эта икона, как предполагал еще Н.П. Кондаков, была произведением греческого мастера XIV в. Все остальные изводы, ныне называемые «Одигитрией Смоленской», в древности таковыми не считались, что заставляет поставить вопрос о пересмотре термина и о сохранении его только за «истинной Смоленской».

Макарий, архимандрит (Веретенников)

Епископ рязанский Кассиан

Середина XVI в. — время расцвета русской государственности и национального подъема. Вдохновителем и организатором больших культурных начинаний того времени был митрополит Московский Макарий (ум. 1563, пам. 30 декабря). Особое значение имели Макарьевские соборы (1547-1549 гг.), прославившие множество русских святых. Канонизуя святых подвижников, митрополит Макарий не забывал при этом о проблемах Церкви, для решения которых он предпринимал энергичные меры, созвав знаменитый Стоглавый собор 1551 г.

До начала его работы на Рязанскую кафедру был поставлен постриженник Кирилло-Белозерского монастыря епископ Кассиан. В научной литературе Рязанского иерарха отводят к числу «нестяжателей». В его деятельности имели место случаи, когда владычные интересы пересекались с деяниями главы Церкви.

В октябре 1553 г. во исполнение принятых на Стоглаве решений на Соборе говорилось о принятых мерах в области иконописания. Одновременно посольский дьяк И.М. Висковатый стал говорить, что «неподобаает невидимаго Божества и бесплотных вообразати». Его выступление явилось продолжением трехлетнего «вопения и возмущения православных христиан» против новых икон, написанных псковскими мастерами после пожара 1547 г. В ноябре 1553 г. дьяк изложил свои соображения письменно и «принес список своея руки о мудровании и о своем мнении о святых иконах и о своем покоянии». Святитель Макарий показал список царю, затем Висковатого на «дву Соборех перед собою ставили».

Смысл выступлений И.М. Висковатого в целом сводился к тому, что не подобает «невидимаго Божества и бесплотных въобразати»; изображения, написанные по пророческому видению, следует заменять текстами, «а особо бы слов не писати». Несколько ранее и одновременно с этим проходили разбирательства о еретических воззрениях М. Башкина и др. В материалах заседаний по поводу дьяка И.М. Висковатого имеются сведения о рязанском епископе Кассиане, который «нача поборати по еретицех... Касьян же нача хулити книгу преподобного Иосифа, еже сей Преподобный списа на ересь новгородцких еретиков». Учитывая родственный характер отношений Святителя Макария и преподобного Иосифа Волоцкого, можно говорить, что выступление епископа Кассиана имело и личную направленность против Первосвятителя.

Как предполагает И.Курукин, «рассказ этот был составлен в 70-80-е годы XVI в. в связи со сбором материалов для канонизации Иосифа Волоцкого». Позднее, в конце XVI - начале XVII в., Сказание было присоединено к материалам так называемого «дела Висковатого» и собора 1582 г. о приезде Антония Поссевино.

Сказание свидетельствует, как однажды, пребывая на покое в Кирилло-Белозерском

монастыре, владыка отправился в Вологду поклониться преподобному Димитрию Прилуцкому. «Шедшу же ему некогда виною, яко молитися. начя сваритись ко тамо стол епископства держащаго гордостью». Целесообразнее думать, что данная поездка имела место при епископе Иоасафе (1560-1570), следовательно, епископ Кассиан скончался после 1560 г.

В контексте рассмотрения вопроса о «нестяжателях и иосифлянах» современный исследователь дает ему следующую характеристику: епископ «Кассиан был весьма состоятельным человеком, отнюдь не склонным к “нестяжанию”: в 1556/1557 г. он дал богатый вклад в Кирилло-Белозерский монастырь». В монастырской библиотеке, располагавшейся в двух палатках в «колокольнице», хранились книги Рязанского владыки. Погребен рязанский иерарх был в Кирилло-Белозерском монастыре на «паперте Успения Богородицы на правой стороне у передних дверей» вместе с вологодским епископом Алексием и крутицким епископом Матфеем.

Подводя итог, можно сказать, что епископ Кассиан отличался прямым, открытым характером, позволял себе резкие суждения. Несомненно, что и соборные материалы, содержащие о нем сведения, дают ему небеспристрастную оценку. Состояние здоровья понудило его уйти на покой в Кирилло-Белозерский монастырь, где он завершил свой жизненный путь.

О.М. Власова

**Традиции и новации в иконах XVI в. из коллекции Пермской государственной
художественной галереи**

В докладе анализируется группа икон из коллекции Пермской художественной галереи, датируемых XVI в. и принадлежащих разным художественным школам и направлениям в русской иконописи рассматриваемого периода. В основном материал разделяется на подгруппы: а) классической новгородской и московской ориентации; б) северных писем; в) строгановской школы ее начального периода. В докладе дается характеристика каждой из выделенных подгрупп и рассматриваются основные произведения, а именно: «Спас оглавный», предположительно новгородского происхождения, «Благовещение» московской ориентации, «Огненное восхождение пророка Ильи на небо» – северных писем. Особое внимание уделяется подгруппе строгановских икон, в которую входят Богоматерь Смоленская (до 1578 г.), Богоматерь Владимирская (1595 г.) и Богоматерь Владимирская с восемнадцатью клеймами (1580-е годы). Наряду с пластическими, композиционными, колористическими особенностями памятников анализируются иконографические каноны, определяется степень точности следования установившимся иконографическим схемам.

О.А. Дьяченко

Проблема эволюции иконографических программ боковых алтарных дверей XVI-XVII веков

Боковые алтарные двери в иконографическом отношении показывают большое разнообразие. Накопленный фактический материал требует дальнейшей работы по его систематизации. В иконографии изобразительных программ на боковых алтарных дверях можно выделить сквозные темы и повторяющиеся образы («Благоразумный разбойник»). На протяжении второй половины XVI в. происходит сложение и фиксация типовой многосюжетной программы (образ рая, история Адама и Евы, напоминание о смерти). На примере произведений, имеющих монастырское происхождение, прослеживаются особенности их иконографии (сюжеты, показывающие идеал монашеской жизни). В иконографии боковых алтарных дверей развит назидательный аспект, подробно рассмотренный в работах И.А. Шалиной. Другим существенным фактором, влияющим на иконографию этих памятников, является функциональная роль их как алтарных дверей. Необходимо остановиться также на некоторых хронологических проблемах: появление боковых алтарных дверей как части иконостаса; время оформления типовой программы боковых алтарных дверей; перелом середины XVII в. — отход многосюжетных алтарных дверей и традиционных сюжетов в провинцию и замена их образами архидиаконов и архангелов; дальнейшая судьба боковых алтарных дверей (старообрядческие памятники).

Л.М. Евсева

К иконографии иконы «Богоматерь Одигитрия» из Ферапонтова монастыря

Примером интереса мастеров раннего XVI в. к новым иконографическим решениям можно назвать «Одигитрию» 1502 – 1503 гг., предположительно, работы прославленного мастера Дионисия, из местного ряда иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Необычный жест правой руки Марии на иконе, ладонью на зрителя, с поднятыми вверх и чуть согнутыми пальцами, также исключительная украшенность ее одеяний, как и гиматия Младенца, относятся к редким чертам «Одигитрии». Источники данной иконографической схемы по сей день не определены. И.Л. Бусева-Давыдова выявила схожий жест у Мадонны в алтаре работы Джованни Беллини "Мадонна на троне, со святыми и музицирующими ангелами" (Пала ди Сан Джоббе) 1487 г. в галерее Академии в Венеции — но здесь поднята левая ладонь Марии, положение пальцев иное. В произведениях итальянской готики раннего XV в. у мастеров, испытавших влияние венецианского искусства, известен и более близкий иконе Дионисия жест правой руки Пресвятой Девы. Однако данный жест Мадонны в целом не характерен для готических алтарей и картин Ренессанса. Учитывая, что в творчестве мастеров Венеции широко известны заимствования из византийского искусства, можно допустить, что источником необычного жеста Марии в отдельных итальянских произведениях является византийская иконография. Византийский прообраз мы предполагаем и у иконы Дионисия.

Жест Богоматери на иконе Дионисия схож с жестом пророков в византийских и отдельных русских произведениях и его также можно понять как пророческий: Богоматерь провозвещает будущие страдания сына. Подобное иконографическое решение основывается на евангельском тексте (Лк. 2: 34-35) и песнопениях Великой субботы. Пророческий жест Богоматери на иконе из Ферапонтова монастыря ставят ее в ряд произведений, разрабатывающих тему Богоматери Страстей. Особая иконография «Богоматери Страстной» была широко распространена, начиная с первой половины XV в. в византийском и более позднем греческом искусстве.

Я.Э. Зеленина

О некоторых принципах интерпретации символических образов в древнерусских произведениях (по работам А.С.Уварова)

Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 03-04-00115а

В середине XVI в. в русской иконописи возникает качественно новый вариант иконографического творчества: канонический образ насыщается символическими сюжетами и смысловыми подтекстами, зрительные воспроизведения образов церковных песнопений и молитв строятся на принципах символично-толковательного изобразительного языка с многочисленными аллюзиями к богословским текстам. Новые художественные программы и особый творческий пафос этого искусства связаны с восприятием Москвы как Третьего Рима — преемницы Константинополя, что выразилось, в частности, и в изменении статуса государственной власти, потребовавшем новых идеологических акцентов, и в определяющей деятельности первосвященника, в том числе в области церковного искусства.

Не предлагая новых вариантов трактовки иконописных изводов, разработанных в искусстве середины XVI в., хотелось бы высказать некоторые наблюдения, сделанные после изучения неопубликованных материалов «Русской символики» А.С. Уварова. Его работы представляют интерес как с точки зрения истолкования ряда образов и символов, пока не получивших всестороннего и убедительного объяснения в современной науке, так и, главным образом, своей методологией исследования этой сложной для рационального анализа темы. Несмотря на то что в период исследований Уварова авторская живопись ранних икон еще не была открыта, ученый обратился ко многим символическим образам и композициям древнерусского искусства, опираясь преимущественно на рукописи и иконы своего собрания. Интерпретации исследователя строятся преимущественно на соотношении слова и образа, источниками символики являются, по его мнению, кроме Св. Писания и Предания, памятники святоотеческой литературы и символично-толковательные сочинения, в том числе XVI столетия.

Уваров рассматривал русские произведения «символические» и «аллегорические» как закономерную ступень развития искусства и расширения его иконографического состава, прямо соотнося этот процесс с греческой традицией. В соответствии с первоначальной целью исследования, Уваров осмысляет вопросы исторической преемственности и национальной характеристики символики, связанные с мировосприятием русского человека. Выражением этого являются, по его мнению, не только внешние атрибуты, но и стиль произведений. Ученый привлекает в качестве документа по иконографии и ответы Собора 1554 г. на вопросы дьяка И.М. Висковатого. Содержащиеся в

работах о символике выводы позволяют предложить варианты истолкования и некоторых малоизученных произведений иконописи макарьевского времени, находившихся вне поля зрения ученого-гуманитария XIX в.

Однако наиболее интересный аспект «символического» творчества XVI в., к сожалению, практически не был затронут исследователем — принципиальное отличие нового изобразительного языка, его происхождение, вопрос авторства иконографических программ. Уваров практически не касается и связи искусства с литургией и богослужением, что, несомненно, являлось одним из источников иконографии и символических форм.

И.А. Кочетков

К полемике об иконе «Благословенно воинство Небесного Царя...»

Господствующая в науке точка зрения признает в этой иконе сочетание религиозно-символического плана с конкретно-историческим (имеется в виду отражение событий покорения Казанского ханства войсками Ивана Грозного). В последних посвященных иконе публикациях (Н.В. Квливидзе и особенно В.М. Сорокатый) наличие конкретно-исторического отрицается, как несвойственное религиозному средневековому искусству. Для доказательства В.М. Сорокатый привлекает памятники, которые раньше считались искаженными репликами композиции иконы «Благословенно воинство...», а теперь интерпретируются им как такие, которые лучше сохранили первоначальный смысл ее.

Однако источниковедческий анализ этих памятников доказывает их вторичный характер по отношению к иконе «Благословенно воинство...» и некорректность их привлечения для истолкования источника. Новая интерпретация иконы не удовлетворительна еще и тем, что она игнорирует аргументы сторонников другой точки зрения и при этом не предлагает ответов на возникающие вопросы.

А.Г. Мельник

**Совместные изображения ростовских и московских святых: новое явление в
иконографии XVI века**

Очевидно, в конце XV или начале XVI в. сложилась не характерная для предшествовавшего времени традиция совместного изображения ростовских и московских святых. Старейшим из дошедших до нас памятником подобного рода является известная икона «Ростовские святые и Сергей Радонежский» первой трети XVI в. (музей «Ростовский кремль»). Сходным идейным замыслом обладает второй снизу регистр росписи (середина XVI в.) средней апсиды Благовещенского собора Московского Кремля. В центре этого регистра представлен св. Леонтий Ростовский. Справа от него — святые Исаия Ростовский, Сергей Радонежский, Никон Радонежский и Максим Московский. Слева от св. Леонтия — Игнатий Ростовский, Иаков Ростовский, Авраамий Ростовский и Исидор Ростовский. В обоих произведениях ростовские святые количественно и иерархически явно преобладают над московскими. Переосмысление подхода к совместному изображению названных святых произошло в 1560-е годы, о чем свидетельствует икона, так называемая «трехрядница» (1564/1565), происходящая из д. Полянки, Ростовского уезда (ГТГ). В центре среднего регистра иконы показаны архангел Михаил и общехристианские святые, справа от них — шесть ростовских святых, слева — шесть московских. Причем святители, преподобные и блаженные правой половины регистра примерно соответствуют аналогичным по статусу святым его левой половины. Таким образом, в иконе был выражен некий «паритет» ростовской и московской святости, как его мыслили в 60-х годах XVI в.

Традиция создания подобных образов, причем не только на иконах и фресках, а и на церковных облачениях, продолжалась вплоть до конца XVII в.

Т.Л. Никитина

Об одном редком сюжете цикла Страстей Христовых

В составе Страстного цикла в росписи церкви Воскресения Ростовского Архиерейского дома (начала 1670-х годов) и некоторых других более поздних ростовских стенописей примечательно изображение прихода фарисеев к Пилату после погребения Христа и наложения печати на Гроб Господень. В основе сюжета текст 114 зачала Евангелия от Матфея (Мф. 27: 62-66).

Запечатывание гроба свидетельствовало истинность смерти и погребения Христа. Однако тем же самым свидетельствовалась и истинность Его воскресения. По толкованию св. Феофилакта Болгарского, «это было по Божию устроению, дабы Воскресение совершилось при засвидетельствовании сего врагами».

Изображение «Наложения печати на Гроб Господень» крайне редко встречается как в восточнохристианской, так и в западной иконографии. Нам известны лишь два его аналога в монументальной живописи — в ц. Спаса в Дечанах (1335-1350) и в ц. Троицы в Никитниках (1653). Одним из источников иконографии Страстного цикла в ц. Троицы в Никитниках и, в частности, сюжета Наложения печати, по всей видимости, стала икона «Распятие с клеймами Страстей» середины XVI в. из Благовещенского собора Московского Кремля. Кроме того, «Наложение печати на Гроб Господень» изображено еще на нескольких иконах XVI–XVII вв.: на раме с клеймами Страстей XVI в. из Ярославского художественного музея, на двух иконах Воскресения со Страстями XVII в. — из Угличского музея и Церковно-Археологического кабинета Московской Духовной академии.

На названных иконах XVI в. ключевым изображением Страстных циклов было «Распятие». В XVII в. центральное место занимает «Воскресение».

Включение рассматриваемого сюжета в состав Страстного цикла и его место в памятниках XVI–XVII вв. обусловлено, скорее всего, чином Последования Страстей на утрени Великой Пятницы, в котором опечатанию Гроба Господня посвящено заключительное евангельское чтение. Вероятно также влияние и ряда богослужебных (гимнография, синаксарь Великого Пятка) и вне богослужебных (пассийные повести) текстов. Как в XVI, так и в XVII в. обращение к данному сюжету происходит в рамках художественной деятельности крупных церковных иерархов — митрополита Макария и ростовского митрополита Ионы.

Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве XVI века

Многочисленные изображения Богоматери, известные по источникам XVI–XVI вв. как иконы Богоматери Молебной или Богоматери «Моление о народе», принадлежат к числу интереснейших явлений русской иконографии. Долгое время изучение этого извода было затруднено восходящей ко второй половине XVII столетия традицией отождествления типа Богоматери Молебной с типом Богоматери Боголюбской. Однако изображения молящейся Богоматери представляют собой отдельную иконографическую тему, особенно распространенную в искусстве позднего средневековья.

В основе сохранившихся русских произведений этой иконографии, которые преимущественно связаны с московской культурой, лежит идея заступничества Богородицы за христианский мир, проявившаяся в аутентичном названии «Богоматерь Молебная» или «Моление о народе». К числу примеров иконографии Богоматери Молебной относятся утраченная икона из кремлевского Благовещенского собора, предположительно созданная в XIV в. и позднее известная как «Богоматерь Боголюбская», и небольшой образ середины XV в. из Троице-Сергиева монастыря. На основе этого краткого извода в первой половине XVI в. возник сложный вариант, представленный иконой из Успенского собора Московского Кремля. Характерными признаками произведений этого времени являются свитки в руках Богоматери и Христа в сегменте, фигуры молящихся, которые припадают к ногам Богоматери (именно такие иконы называли «Молением о народе»), а также изображения стоящих святых, выступающих в качестве посредников между миром и Богоматерью. Довольно рано припадающий народ стали изображать в соответствии с реальной иерархией русского общества. К рубежу XVI–XVII вв. фигуры молящихся людей вытеснил сонм вселенских и русских святых. Параллельно с этими сложными вариантами продолжали существовать и простые изображения молящейся Богоматери, к которым уже в XVI столетии могли присоединить фигуру предстоящего или коленопреклоненного святого (например, Прокопия Устюжского, Корнилия Комельского или Иосифа Волоцкого), представленного в соответствии с традиционной схемой донаторского портрета.

Несмотря на свое родство с византийскими изображениями Богоматери

Агиосоритиссы и Богоматери Параклесис, иконография Богоматери «Моление о народе» относится к числу типично русских изводов, не имеющих точных византийских или поствизантийских аналогов. Своеобразными чертами подобных произведений являются изображение молящегося народа, замещающее обычное для византийского искусства изображение заказчика, введение пейзажного фона или монастырской панорамы, особый акцент на теме диалога Богоматери с Христом, которого изображали «приникающим» на землю с небес, а также сами тексты на их свитках, принципиально отличающиеся от традиционного диалога Богоматери Параклесис и Христа Антифонита в росписях византийских храмов. Сохранившиеся памятники, храмовые описи и соборные чиновники свидетельствуют о широком диапазоне использования таких изображений: образы Богоматери Молебной или «Моление о народе» могли входить в состав житийного цикла Богоматери, служить надгробными иконами русских святых, подвесными пеленами чтимых богородичных икон, домашними и вкладными моленными иконами, помещаться над монастырскими воротами, участвовать в крестных ходах в качестве икон и хоругвей. Вероятно, популярность этой схемы отчасти способствовала распространению иконографически родственного типа Богоматери Боголюбской, а в XVII в. – изображений Богоматери со свитком в составе деисусного чина.

Очевидно, для людей XVI в. образ Богоматери «Моление о народе», стадияльно схожий с западноевропейской иконографией «*Mater della Misericordia*» («*Schutzmantelmadonna*»), был более понятен и востребован, чем прочие символические и исторические композиции, связанные с темой соборного моления жителей православного царства, включая даже изображения Покрова, также воплощавшие идею заступничества Богородицы. Скорее всего, по этой причине уже в конце XVI – начале XVII в. появляются примеры воздействия типа Богоматери Молебной на традиционную иконографию Покрова Богоматери. В последней трети XVII столетия тенденция к наглядной демонстрации заступничества Богоматери, характерная для позднего средневековья, была продолжена иконографией Богоматери «Всех скорбящих радость», которая потеснила тип «Моление о народе».

В.Г. Пуцко

Русские минейные иконы XVI века и роль византийских источников

Русские минейные иконы XVI в. до настоящего времени не служили предметом специального изучения. Судить об общем количестве их сохранившихся образцов трудно. Число известных примеров невелико, но, возможно, оно увеличится за счет произведений, хранящихся в различных музейных собраниях и еще не раскрытых. Известные в специальной литературе русские минейные иконы датируются второй половиной XVI в. и более поздним временем, тогда как таблички прослеживаются с XV в.

Две иконы (56x45 см), на сентябрь и ноябрь, происходят из Иосифо-Волоколамского монастыря и датируются 1569 г., согласно надписи на сентябрьской иконе (*Антонова В.И., Мнёва Н.Е.* Каталог древнерусской живописи (ГТГ). М., 1963. Т. 2. С. 160–161. Ил. 54. № 554). В том же собрании хранятся относимые ко второй половине XVI в. минейные иконы (47x37 см) новгородского письма, на сентябрь–ноябрь, декабрь–февраль, июнь–август, с изображениями в шесть рядов (Там же. С. 33. № 376); следовательно, в комплекте нет весенней части. Минейные иконы, того же времени (24x10 см) из собрания Л.К. Зубалова, среднерусского происхождения, с короткими фигурами в шесть рядов, на 12 досках, составляющих годичный круг, т.е. полный комплект (Там же. С. 55. № 403). Четыре минейные иконы конца XVI в., из церкви преподобного Димитрия Прилуцкого на Наволоке в Вологде (53,3x45 см) (на февраль, май, июнь и июль), с изображениями в четыре ряда хранятся в Вологодском музее-заповеднике (*Рыбаков А.* Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995. № 79–82). Включены и русские святые. На двух досках (157,5x90,5 см) размещены организованные в 10 рядов изображения праздников и святых на мастерски выполненной иконе конца XVI в. в Реклингхаузене (*Skrobucha H.* Ikonen-Museum. Recklinghausen, 1965. № 222,223). Икона рубежа XVI–XVII вв. (21,0x16,6 см) с живописью с обеих сторон, где фигуры расположены в три ряда в Вашингтоне (*Ross M.C.* Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, 1962. Vol. I. P. 109–110. № 130. Pl. LXII, LVIII). Есть еще триптих 1600 г. во Львове, русского письма.

Вариативность иконографии минейных икон XVI в. косвенно указывает на их распространенность. Типологические аналогии в синайских иконах XI-XII вв. свидетельствуют о генетической связи с византийскими образцами. Неясно лишь, следует ли предполагать живую традицию на Руси или же надо видеть ее возрождение в XVI в.

Т.Е. Самойлова

**Развитие иконографии житийного цикла святых Бориса и Глеба.
(К сравнению житийных циклов икон «Борис и Глеб в житии» XIV в. и «Владимир,
Борис и Глеб с житием Бориса и Глеба» XVI в.)**

Икона «Борис и Глеб в житии» из Коломны, созданная во второй половине XIV в. является самым древним образцом русской житийной иконы, посвященной святым князьям. Ее изучение как памятника, относящегося к определенному иконописному «жанру», ставит перед исследователем ряд вопросов. Первый из них: что послужило импульсом для создания нового типа иконы в Древней Руси? Не оставляет сомнения связь иконы с событиями русской истории XIV в. В ситуации раздробленности, с одной стороны, и постоянного противостояния татарам — с другой, особую актуальность приобретала проповедь братской любви, призывающая князей к единению. Именно такой проповедью, постоянно звучавшей в храме, была призвана служить житийная икона. Состав клейм подтверждает это предположение. Особая роль внутри житийного цикла отведена клеймам, иллюстрирующим так называемые историческую и библейскую паремии, читавшиеся на службе Борису и Глебу. Они представляют собой изобразительный эквивалент паремийных рассуждений о смирении и братской любви.

Икона из собрания Г. Филимонова первой трети XVI в. демонстрирует следующий этап развития борисоглебского цикла. Житийный цикл становится значительно более подробным как с точки зрения состава клейм, так и с точки зрения количества персонажей и деталей рассказа. Особенно большие изменения претерпел приобретший полновесность рассказ о «страсти» Глеба. Самостоятельную значимость приобрел цикл чудес: «Чудо о слепце», «Чудо с митрополитом Георгием», «Чудо исцеления князя Мстислава на Смядыни». Князь Мстислав идентифицируется как Мстислав Ростиславич, племянник Андрея Боголюбского. Летописи подтверждают, что память о князе Мстиславе все время находилась в поле зрения московских книжников и идея дополнить цикл о чудесном прозрении князя легко могла возникнуть именно при создании иконы, имеющей московское происхождение.

Сравнительный анализ обоих циклов показывает, что наиболее любимым «иллюстраторами» текстом было «Сказание о Борисе и Глебе», которое содержит наиболее яркие подробности русской истории. Однако иконописец в каждом отдельном случае выступает не просто иллюстратором, но активным интерпретатором текста.

В.Д. Сарабьянов

**Иконографическая программа росписей середины XVI века
в трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря**

Росписи трапезной церкви Рождества Христова Пафнутиева Боровского монастыря, возведенной в 1511г., сохранились в помещении двухэтажной северной паперти. Несмотря на свою древность и хорошую сохранность, этот небольшой ансамбль никогда не становился предметом специального исследования. Росписи сохранились в полном объеме и в настоящее время покрывают все плоскости стен, сводов и опор, относящихся к первоначальному периоду строительства. В 1980-х годах проводились работы по реставрации стенописи (Л. Муравьев-Моисеенко), в результате которых было раскрыто около половины площади стенописи. Иконографическое содержание росписи состоит из двух тематических блоков — основного, представляющего собой сложную прообразовательную программу, в которой преобладают ветхозаветные и символические сюжеты, а также дополнительного житийного блока, видимо посвященного Пафнутию Боровскому (под записью). В данном сообщении предлагается анализ основной части программы росписей.

Росписи первого этажа включают композиции «Спас Эммануил во славе» и «Спас Недреманное Око». Над лестницей в своде изображена «Богоматерь Неопалимая Купина», представленная в иконном варианте этого сюжета, обрамленная двумя ветхозаветными сценами - «Лестницей Иакова» и «Явлением Моисею Неопалимой Купины», помещенными на щеки арок. Стену над лестницей занимает монументальное «Распятие». Над объемом второго этажа главенствует «Древо Иесеево», которое занимает поверхность всех сводов. В люнетах южной стены помещены евангельские сцены – «Благовещение», «Вознесение», «Рождество» и «Сретение». Нижний регистр росписей второго этажа полностью отведен под изображения мудрецов Ветхого мира – здесь сохранились фигуры 14 пророков, 6 сивилл, среди которых выделяется композиция с царицей Савской, и 6 античных философов.

Основная программа паперти и в целом, и в своих составляющих находит множество аналогий в искусстве эпохи «раннего» Иоанна Грозного, определяющая роль в которой принадлежала митрополиту Макарию. Главной аналогией росписям трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря является декорация галерей Благовещенского собора Московского Кремля (1547 – 1551). Однако росписи Пафнутиева Боровского монастыря вовсе не являются буквальной копией фресок Благовещенского собора, а

обнаруживают сходство прежде всего на типологическом уровне, тогда как в деталях этот памятник демонстрирует вполне самостоятельное и оригинальное осмысление иконографической программы. Обладая структурной чистотой и программной ясностью, фрески паперти Рождественской церкви умело и элегантно вписаны в сложную архитектуру двухэтажной паперти, не нарушая выразительности архитектурных форм, но гармонично сосуществуя с ними. Отметим, что архитектоничность боровских росписей не находит параллелей в декорации Благовещенского собора, которая тяготеет к созданию собственного пространства, не всегда совпадающего с архитектурой храма. Эти особенности говорят в пользу того, что боровские росписи не являются повторением образца Благовещенского собора, а в полной мере обладают своей художественной и программной самобытностью. Можно сделать вывод, что оба ансамбля были созданы в общем идейно-художественном потоке и, скорее всего, в одно время.

В.М. Сорокатый

К вопросу о сложении иконографии Сретения иконы Богоматери Владимирской

Церковное празднование Сретения иконы Богоматери Владимирской установлено в память о 26 августа 1395 г., дне торжественной встречи иконы москвичами и ухода без боя войск Тамерлана, расцененного как чудо.

В течение длительного периода после учреждения праздника вневременным, идеальным образом встречи чудотворной святыни служил ее список - икона Богоматери Владимирской. Иконография Сретения образа возникла не раньше конца XV в. и распространилась в XVI в., с обострением интереса к темам прославления святынь. Ее композиция обнаруживает определенную связь с сюжетами перенесения реликвий к месту их прославления и со сценами поклонения чтимым иконам.

В самом раннем изображении Сретения Владимирской (на календарной иконе второй четверти XVI в., Музей икон «Реклингхаузен», ФРГ) сюжетом является не момент встречи иконы, а богослужение, совершаемое на фоне городских стен, в память об этом событии. На иконе с тем же сюжетом из собрания ЦМиАР (середина XVI в.) появляется изображение церемониального шествия, т.е. ежегодная лития у стен города представлена более развернуто. Исторические лица, участвовавшие в реальной встрече Владимирской, на иконе не названы. Возможно, что современники иконописца видели в изображении великого князя отвлеченный образ московского правителя.

В иконах второй половины XVI в. изображены уже две процессии: владимирцев и москвичей. Здесь наблюдается эволюция в сторону все отчетливее выраженной событийности. Ряд замыкает миниатюра лицевого Сказания об иконе Владимирской Богоматери (1568-1576 гг., датировка Б.М. Клосса), в которой встреча иконы в 1395 г. показана наиболее конкретно.

Образ, предназначенный для моления, заменяется сначала изображением богослужения в его честь, а затем представлением исторического события. В этом находит выражение одна из характернейших тенденций поствизантийского периода развития восточнохристианского искусства.



Н. В. Шамардина

К вопросу о специфике галицкого извода икон Страшного суда

С XV в. иконы «Страшного суда» получили на Галицких землях широкое распространение. Наряду с формирующимся иконостасом и иконами «Страстей Господних» они были главными составляющими художественного облика большинства православных храмов. Размещение сюжетов в них в XV - начале XVI в. близко московским²⁴ и новгородским одноименным иконам. Кроме традиционных изображений Суда, Рая и Ада, в центре помещается огненная река и «червь греха» -

извивающийся змей, на 20 кольцах тела которого обозначены грехи-«мытарства»: каждая душа, прежде чем предстанет на Суд Господний, проходит испытание на причастность к ним.

Эти изображения и стали предметом нашего рассмотрения. Образы сложного богословского текста решаются в этой части композиции на основе их соотнесения с сугубо природными объектами: река (хотя и огненная), извивающийся червь (хотя и немисливо гигантский).

Икона мастера Димитрия 60-х годов XVI в. выделяется своеобразным решением центральной части композиции. Как и в других одноименных иконах огненная река здесь несет грешников в пасть олицетворяющего ад Левиафана. Иначе представлена «дорога мытарств», помещенная рядом с огненной рекой: она похожа на жестко геометризованный зигзаг, лишь отдаленно напоминающий «червя греха». Острые углы сломов этой зигзагообразной «дороги мытарств» отмечены 13 башнями-павильонами, в которых черти «выставляют счет» за тот или иной грех каждой душе, которую ангелы проводят к весам в руке Господней. Дорога напоминает фрагмент архитектурного чертежа, имеющего отношение к фортификационным проектам. Эта особенность позволяет рассматривать икону из Долины как образец иконографического варианта композиций «Страшного суда», промежуточного между традиционным для восточнославянской иконописи вплоть до середины XVI в., и другим, распространенным на Галицких землях со второй половины этого столетия, где «дорога мытарств» изображена в виде многоярусной башни, каждый сектор которой соответствует одному из прегрешений.

Частично сохранившаяся икона перемышльского мастера Алексея принадлежит к такой иконографической разновидности. Более 20 этажей башни с устрашающими черными силуэтами, демонстрирующими хартии в когтистых лапах, имеют надписания прегрешений. Парящие возле них фигурки ангелов удерживают в покровенных руках спеленатых младенцев — человеческие души. «Червь греха» трансформировался здесь в урбанизированную конструкцию, поражающую жестким рационализмом и лаконичностью.

Видимо, галичанам этого времени даже при передаче традиционно условных понятий христианского вероучения ближе уже не органические природные формы, а рукотворные архитектурные конструкции. Картина мира, включавшая и образное видение «мира иного», для православного галичанина, долгое время остававшегося сельским жителем, в начале Нового времени преобразовалась в соответствии с реалиями жизни горожан-ремесленников. Символический мир образности галицкой иконы, столь редко пополнявшийся иконографическими новациями, обогатился элементом актуального культурного ландшафта. Своеобразную параллель подобной композиции, однако с зеркально противоположно трактуемым содержанием, можно усматривать в пластическом обрамлении порталов некоторых романских храмов Западной Европы. Северный портал трансепта Базельского храма, в тимпане которого помещена фигура Христа, обрамлен наружным портиком, состоящим из небольших «павильонов», башнеобразно расположенных друг над другом.

Шесть таких павильонов, представляющих собой подобие двух члененных на ярусы башен,

вмещают сюжетные рельефы, изображающие благотворительные деяния праведников.

Л.А. Щенникова

Иконы Богоматери «Владимирской» в монастырях Москвы XVI века

Списки чудотворной «Богоматери Владимирской» появились в московских монастырях вскоре после создания икон-наместниц для Успенских соборов г. Владимира (конец XIV - начало XV в., Андрей Рублев?) и Московского Кремля (первая четверть XV в.). В *Сретенском монастыре*, основанном на месте встречи святыни в 1395 г., первые иконы Богоматери «Владимирской», видимо, напоминали эти списки (иконы «Владимирской» XV–XVI в. из Сретенского монастыря не сохранились).

Из *Симонова монастыря* происходит местная икона «Богоматерь Владимирская» (138x104 см – с поздними надставками; ГТГ). Исследователи отметили, что ее иконография и композиция повторяют список из Успенского собора г. Владимира. Икона датируется началом – первой половиной XVI в. Ее появление прямо связано с митрополитом Варлаамом, поставленным из архимандритов Симонова монастыря. В 1518 г. повелением Василия III были принесены на поновление иконы Христа Вседержителя и Богоматери («Владимирской») из владимирского Успенского собора, которые «реставрировали» в палатах митрополита при его личном участии. В 1520 г. поновленную икону «Богоматерь Владимирская» отправили во Владимир вместе с тремя новыми списками. Вероятно, именно в это время по заказу митрополита Варлаама был создан еще один список — для Симонова монастыря.

В *Новодевичьем монастыре* имелось несколько десятков списков чудотворной «Богоматери Владимирской». Особо здесь почиталась икона (1580-е годы), напоминавшая древнюю святыню не только иконографией, но и драгоценным убором (находится в местном ряду иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря, у северных алтарных врат). На широких полях ее оклада помещены 12 килевидных дробниц с двенадцатыми праздниками; на одной из дробниц (вместо Сошествия Св. Духа) представлены св. Федор Стратилат и вмч. Ирина — соименные святыне царя Федора Иоанновича (1584–1598) и царицы Ирины Федоровны, в 1598 г. постриженной в Новодевичьем монастыре с именем Александры (ум. 29.10.1603). Это, несомненно,

царский вклад. Икона-пяница «Богоматерь Владимирская» (конца XVI в.), с драгоценным окладом, отмеченная Описью Новодевичьего монастыря 1860 г. (передана в Оружейную палату), могла быть вкладом Бориса Годунова (1598–1605), «умоленного» взойти на престол благодаря крестному ходу в Новодевичий монастырь с чудотворной «Владимирской».

В других монастырях Москвы в XVI в., несомненно, также находились списки прославленной святыни, но каких-либо сведений о них в настоящее время не имеется.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л.И. Антонова.</i> Композиционные изменения в произведениях XVI века (сцена Благовещения)	3
<i>М.И. Антыпко.</i> Сивиллы и еллинские мудрецы. Новая иконография в русском искусстве XVI века	4
<i>Ю.В. Бродовая.</i> «Зачатьевский цикл» в составе жития св. Иоанна Предтечи в древнерусском искусстве XVI века	5
<i>И.Л. Бусева-Давыдова.</i> К вопросу об иконографии «истинной Смоленской»	6
<i>Макарий, архим. (Веретенников). Епископ рязанский Кассиан</i>	7
<i>ОМ. Власова.</i> Традиции и новации в иконах XVI в. из коллекции Пермской государственной художественной галереи	9
<i>О.А. Дьяченко.</i> Проблема эволюции иконографических программ боковых алтарных дверей ХУТ-ХУП веков	10
<i>Л.М. Евсеева.</i> К иконографии иконы «Богоматерь Одигитрия» из Ферапонтова монастыря	11
<i>Я.Э. Зеленина.</i> О некоторых принципах интерпретации символических образов в древнерусских произведениях (по работам А.С. Уварова)	12
<i>И.А. Кочетков.</i> К полемике об иконе «Благословенно воинство Небесного Царя...» ..	14
<i>А.Г. Мельник.</i> Совместные изображения ростовских и московских святых: новое явление в иконографии XVI века	15
<i>Т.Л. Никитина.</i> Об одном редком сюжете цикла Страстей Христовых	16
<i>А.С. Преображенский.</i> Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве XVI века	17
<i>В. Г. Пуцко.</i> Русские минейные иконы XVI века и роль византийских источников	19
<i>Т.Е. Самойлова.</i> Развитие иконографии житийного цикла святых Бориса и Глеба (К сравнению житийных циклов икон «Борис и Глеб в житии» XIV в. и «Владимир, Борис и Глеб с житием Бориса и Глеба» XVI в.)	20
<i>В.Д. Сарабьянов.</i> Иконографическая программа росписей середины XVI века в трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря	21
<i>В.М. Сорокатый.</i> К вопросу о сложении иконографии Сретенья иконы Богоматери Владимирской	23
<i>Н.В. Шамардина.</i> К вопросу о специфике галицкого извода икон Страшного суда	24
<i>Л.А. Щенникова.</i> Иконы Богоматери «Владимирской» в монастырях Москвы XVI века	26

