



III ДЁМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ОТЧЕТНАЯ НАУЧНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ
АНДРЕЯ РУБЛЕВА
ПО ИТОГАМ
2017 ГОДА

III ДЁМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ОТЧЕТНАЯ НАУЧНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ
АНДРЕЯ РУБЛЕВА
ПО ИТОГАМ
2017 ГОДА

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Москва, 2018



ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
ДРЕВНЕРУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Директор

М.Б. Миндлин

Заместитель директора по научной работе

Г.В. Попов

III ДЁМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Отчетная научная конференция

Музея имени Андрея Рублева

по итогам 2017 года

2–3 апреля 2018 года

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Составитель, научный редактор сборника

Н.И. Комашко



Наталья Алексеевна ДЁМИНА

Наталья Алексеевна Дёмина (1904–1990), известный знаток древнерусской живописи, принадлежала к поколению искусствоведов, в центре научных интересов которых находилось художественное наследие Андрея Рублева. В работах, посвященных творчеству великого художника, его современников и последователей, она определила многое из того, что до сих пор понимают под «рублевским стилем». Н.А. Дёмина принимала участие в создании Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Москве (ныне МиАР): занималась созданием коллекции и экспозиции, методикой ее показа, изучением памятников в процессе реставрации.

В память о выдающихся заслугах Натальи Алексеевны Дёминой Музей имени Андрея Рублева с 2016 года проводит научные конференции «Дёминские чтения».

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| <i>Л.И. Алехина</i> ВСТАВНЫЕ НОВЕЛЛЫ В ПАЛОМНИЧЕСКИХ ЗАПИСКАХ ВАЛААМСКОГО ИЕРОМОНАХА МАРКИАНА (ПОПОВА) | 8 |
| <i>Л.И. Антонова</i> ПСАЛТИРЬ 1550-х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ Е.Е. ЕГОРОВА РАБОТЫ НОВГОРОДСКИХ МАСТЕРОВ | 11 |
| <i>М.И. Антыпко</i> ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ БЛАГОВЕЩЕНИЯ НА СТВОРКАХ СКЛАДНЯ ИЗ СОБРАНИЯ К.В. ВОРОНИНА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА | 14 |
| <i>М.И. Антыпко</i> ИКОНА «ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ. СТРАШНЫЙ СУД» НАЧАЛА XIX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МИАР | 17 |
| <i>Т.В. Барсебян</i> ВЛАДИМИРСКАЯ-СЕЛИГЕРСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ – ИСТОРИЯ И АРХЕТИП ЧУДОТВОРНОГО ОБРАЗА | 19 |
| <i>М.Е. Башлыкова</i> БИБЛЕЙСКИЕ ЦИТАТЫ В КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ПАТЕРИКЕ | 21 |
| <i>Ж.Г. Белик</i> СОБРАНИЕ ПРОРИСЕЙ ИКОНОПИСЦЕВ ПЕШЕХОНОВЫХ: ПЕРВЫЕ ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЯ | 28 |
| <i>А.М. Гавро</i> ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ КУПОЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ В МЕЛЁТОВЕ | 32 |
| <i>С.В. Гнутова</i> РЕЛИКВИЯ РОДА ГОДУНОВЫХ | 34 |

| | |
|---|----|
| <i>А.Г. Горшкова</i> К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ФОНДА АРХЕОЛОГИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА | 38 |
| <i>Е.В. Давыдова</i> ДВА АФОНСКИХ ОБРАЗА БОГОМАТЕРИ В СЕРГИЕВОПОСАДСКОЙ РЕЗЬБЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА | 41 |
| <i>Т.А. Жукова</i> СВЯТЫЕ ГЕРОНТИЙ И ПОЛИХРОНИЯ КАППАДОКИЙСКИЕ – РОДИТЕЛИ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ, В ЖИТИЙНОМ ЦИКЛЕ СВЯТОГО В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVI–XVIII ВЕКОВ | 44 |
| <i>Я.Э. Зеленина</i> О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ПОЗДНЕЙ КИПРСКОЙ ИКОНОПИСИ | 47 |
| <i>Е.Я. Зотова</i> ПИСЬМА Ф.А. КАЛИКИНА КАК ИСТОЧНИК ПО АТТРИБУЦИИ ПОМОРСКОЙ МЕДНОЛИТОЙ ПЛАСТИКИ | 50 |
| <i>В.В. Игошев</i> СБОРНЫЙ ОКЛАД ИКОНЫ «БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ» ИЗ СОБРАНИЯ МИАР И АНАЛОГИЧНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ВЫПОЛНЕННЫЕ В СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ. КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ, ЭКСПЕРТИЗА И АТТРИБУЦИЯ | 52 |
| <i>С.А. Кирьянова</i> ИКОНА «ВЕЛИКОМУЧЕНИК ПАНТЕЛЕИМОН» ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ И ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЯТЫХ НА ПЕЙЗАЖНОМ ФОНЕ В КОНЦЕ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА | 54 |
| <i>Н.И. Комашко</i> РУССКАЯ ИКОНА «ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ» КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА В ЦЕРКВИ ГЕОРГИЯ ТИС ПОЛИТИАС В КАСТОРЬЕ | 56 |

С.Н. Липатова

ОБРАЗЫ С РЕДКИМИ СЮЖЕТАМИ ИЗ СОБРАНИЯ РУССКИХ ИКОН
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА АНДРЕЯ ПЕРВОЗВАННОГО 59

Г.А. Назарова

ИКОНА «ЧУДО АРХАНГЕЛА МИХАИЛА В ХОНЕХ»
ИЗ СОБРАНИЯ МИАР В КОНТЕКСТЕ БОГОСЛУЖЕБНОЙ
ПРАКТИКИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ 61

Т.Н. Нечаева

ИКОНА ИЗ СЕЛА СЕМЕНОВСКОГО «ПРЕПОДОБНЫЙ МИХАИЛ»:
КЛОПСКИЙ ИЛИ МАЛЕИН? ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ 64

О.В. Никифорова

СПАССКИЙ СОБОР СПАСО-АНДРОНИКОВА МОНАСТЫРЯ
ПО МОНАСТЫРСКИМ ОПИСЯМ XIX ВЕКА 68

И.А. Орецкая

О СТИЛЕ РОСПИСЕЙ БАЧКОВСКОЙ КОСТНИЦЫ 72

Г.В. Попов

ИКОНА «БЛАГОВЕРНЫЕ КНЯЗЬЯ БОРИС И ГЛЕБ»
ИЗ ДМИТРОВА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА 75

Прот. А.А. Салтыков

О НАДПИСИ В КУПОЛЕ ХРАМА СПАСА
ПРЕОБРАЖЕНИЯ В НОВГОРОДЕ.
(К ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА ФЕОФАНА ГРЕКА) 76

О.В. Скрипейчук

ПРОИЗВЕДЕНИЯ МЕДНОЛИТОЙ МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МУЧЕНИКА НИКИТЫ БЕСОГОНА
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА 82

Ю.В. Устинова

«СЕ АГНЕЦ БОЖИЙ, ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ МИРА»
К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ОДНОГО ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ИЗВОДА
СВ. ИОАННА ПРЕДТЕЧИ В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ 85

Н.Н. Чугреева

О ЦИКЛЕ МИНИАТЮР ПОВЕСТИ МИТРОПОЛИТА ЕРМОГЕНА
О ЯВЛЕНИИ ИКОНЫ БОГОРОДИЦЫ В КАЗАНИ
ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ – СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА 90

М.И. Яковлева

К ВОПРОСУ О РОЛИ ФЕССАЛОНИКИ В ВИЗАНТИЙСКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РУБЕЖА XIII–XIV ВЕКОВ 95

Л.И. Алехина

ВСТАВНЫЕ НОВЕЛЛЫ В ПАЛОМНИЧЕСКИХ ЗАПИСКАХ ВАЛААМСКОГО ИЕРОМОНАХА МАРКИАНА (ПОПОВА)¹

Паломнические записки Нового времени, пришедшие на смену древнерусскому жанру хождений, имеют свою специфику, которая часто определяется не только особенностями эпохи, но и конкретными целями автора. Это замечательно демонстрируют «Дорожные заметки» валаамского иеромонаха Маркиана (Попова) – дневник, который он вел, путешествуя в 1911 году по Святой Земле, Афону и России².

Автор записок не ставил перед собой задачи обстоятельно и детально описать святые места или путь к ним, как это делали многие его предшественники. Сообщая о первом посещении храма Гроба Господня, иеромонах Маркиан отмечал: «Не стану описывать того, что всеми уже описано, как то: внешнюю обстановку храма, и Гроба Господня, и Св. Голгофы...», и в конце дневника: «Я писал больше для своей памяти и для доброго воспоминания о пережитых впечатлениях».

Завершая «Дорожные заметки», он подводил итог: «Много я увидел и услышал и молю Бога, чтоб оное послужило на пользу моей души и к стяжанию опытности и доброго разсуждения». Эти слова перекликаются со словами «Лука духовного» (VI–VII века), автор которого блаженный Иоанн Мосх говорил одному из подвижников: «...я спрашиваю для пользы душевной». Действительно, вторая часть записок иеромонаха Маркиана, запечатлевшая посещение Афона и русских обителей, насыщена рассказами, услышанными в духовных беседах с многоопытными старцами и напоминающими главы древ-

¹ Полностью доклад опубликован: *Алехина Л.И.* Вставные новеллы в паломнических записках валаамского иеромонаха Маркиана (Попова) // Литература Древней Руси и Нового времени: Сборник материалов IX Всероссийской научно-практической конференции «Древнерусская литература и литература Нового времени», посвященной памяти профессора Николая Ивановича Прокофьева, г. Москва, 30–31 января 2017 г. [Электронное издание]. М.: МПГУ, 2017. С. 48–57. (Сборник зарегистрирован в РИНЦ: <https://elibrary.ru/item.asp?id=30777706>.)

² См.: Путешествие в Палестину и на Афон в 1911 году. Дорожные заметки иеромонаха Маркиана (Попова) / Сост., подгот. текста, коммент. и вступ. статья Л.И. Алехиной. Иерусалим: Русская Духовная Миссия, 2017.

них патериков. В тексте насчитывается более тридцати вставных новелл, разных по объему и тематике.

Все они обязательно открываются вступительной формулой, которая может слегка варьироваться, но, по сути, сводится к одному: история услышана от человека, заслуживающего доверия. Наиболее распространена фраза: «поведал мне». Имя рассказчика определяется из контекста, реже прямо указывается во вступлении. При этом само повествование нередко оформляется как прямая речь. Реже используется неопределенно-личная форма: «рассказывают» или обобщенная «рассказывала мне братия», «рассказывали старцы»... Подобным образом начинается и большинство историй, записанных во время путешествий по обителям Египта и Палестины авторами древних патериков – пресвитером Аквилейским Руфином, епископом Еленопольским Палладием, блаженным Иоанном Мосхом. Их творения неоднократно издавались в XIX – начале XX века и являлись непременной принадлежностью монастырских библиотек. Скорее всего, они прекрасно были известны и иеромонаху Маркиану. Примечательно, что в его родной обители уже в XX веке было создано сочинение под названием «Валаамский патерик, или Сокровенная жизнь иноков на Валааме».

Объем вставных новелл мог быть различным: от нескольких строк до восьми страниц, что тоже перекликается с текстами древних патериков, иногда подробно рассказывавших о каком-то поучительном событии, а иногда сообщавших самые краткие сведения о жизни подвижников или их отличительной черте. В духе этих произведений иеромонах Маркиан передает рассказы об Ионе Киевском (Мирошниченко), оптинском старце Иосифе (Литовкине), валаамском игумене Варлааме (Давыдове), игумене афонского Пантелеимонова монастыря Герасиме, архимандрите Ново-Нямецкой обители Андронике (Поповиче), Парфении Киевском (Краснопевцеве), святителе Филарете (Амфитеатрове). Сюжетным ядром всех этих новелл становится характерная особенность того или иного подвижника, его аскетизм, нестяжательность, прозорливость. Женским образам посвящено лишь две новеллы – это повествования об избрании игумении Шамординской обители Валентины (Розанцевой) и о жизненном пути киевской старицы Акилины. Причем иногда автор соотносит записан-

ные повествования о недавних подвижниках с аскетическими сочинениями древности, ставшими настольными книгами монашества, что косвенно указывает на неслучайное появление в путевых записках вставных сюжетов. Надо полагать, для него было важно сохранить в памяти подобные примеры из современной жизни, чтобы использовать их потом в своих духовных беседах и наставлениях.

Наряду с такими рассказами, к небольшим вставным новеллам относятся также сюжетно завершенные сообщения о чудотворных иконах, знамениях, бытовых подробностях монашеской жизни, раскрывающихся на примере конкретного события. Среди этих новелл выделяются истории обращения человека от праздной, рассеянной жизни к духовной под воздействием знаменитого земляка иеромонаха Маркиана – праведного Иоанна Кронштадтского. Один из наиболее подробных рассказов об общей исповеди в кронштадтском соборе передает не внешние впечатления, а внутреннее состояние кающейся души человека, что отличает это повествование от многих воспоминаний современников.

В «Дорожных заметках» есть записанные со слов афонских старцев достаточно пространственные поучительные истории, посвященные Иисусовой молитве, важности поминания усопших на проскомидии, духовной брани с силами тьмы – то есть тем самым темам, которые разрабатывались и в древних патериках. Таким образом, в произведении иеромонаха Маркиана литературный жанр путевых записок обогатился многочисленными эпизодами, не имеющими прямого отношения к путешествию. Это было обусловлено и временем создания произведения, когда не требовалось уже обстоятельного рассказа о святых местах, многократно описанных предшественниками, и целью паломничества – не только поклониться святыням, но и приобрести духовный опыт в беседах со старцами. В результате этого, в описании путешествия появились вставные новеллы, структура, тематика и образная система которых находят близкие аналогии в древних патериках.

Л.И. Антонова

ПСАЛТИРЬ 1550-х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ Е.Е. ЕГОРОВА РАБОТЫ НОВГОРОДСКИХ МАСТЕРОВ

«Псалтирь и песни величания на праздники» (РГБ. Ф. 98. № 851) – неизвестная лицевая рукопись середины XVI века. Ее выходная миниатюра была издана без описания с датировкой третьей четвертью XVI века¹ и упомянута Е.И. Серебряковой в связи с другим памятником².

Рукопись размером в 1°, с филигранью (сфера под звездой с кружочком внизу) начала 1550-х годов³, выполнена по единому замыслу в самостоятельной иконографической редакции. Она украшена 24 миниатюрами в лист, размещенными на обороте перед началом кафизм. В работе над ними принимали участие три мастера⁴. Подготовительный рисунок сделан кистью сильно разбавленными чернилами, поверху прорисован пером и расцвечен разными по плотности красками.

Первый мастер создал основную часть миниатюр (18). По построению они самые сложные в цикле и составлены часто из нескольких сцен. Второго мастера можно считать автором 4-х миниатюр, для которых характерны более простые композиции на типичные иконные сюжеты. Третий мастер выполнил только 2 миниатюры, также известные по иконам.

Таким образом, Псалтирь была создана в условиях мастерской при явном доминировании первого мастера, который проявился и как сочинитель композиций, и как руководитель, который на заключительной стадии работы делал небольшие дополнения, доводящие все миниатюры цикла до одного уровня завершенности.

¹ Библия 1499 г. и Библия в синодальном переводе. М., 1997. Т. 4. С. 273.

² Серебрякова Е.И. О миниатюрах Псалтири с воследованием 1-й трети XVI в. из Синодального собрания ГИМ (№ 709) // Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь: Тезисы докладов международной конференции. Москва. 17–19 ноября 1998 г. СПб., 1998. С. 31; Она же. О миниатюрах Псалтири с воследованием 30-х гг. XVI в. из собрания ГИМ (Син. 709) // Древнерусское искусство. СПб., 2004. С. 404.

³ Briquet, Les Filigranesol. Vol. 4. P. 712. № 13995; Лихачев Н.П. Палеографическое значение бумажных водяных знаков. СПб., 1899. Ч. II. С. 166; Ч. III. Табл. CCLV. № 1758: 1555 г.

⁴ Антонова Л.И. Псалтирь XVI в. из собрания Е.Е. Егорова в РГБ: Доклад на отчетной конференции ЦМиАР в 2001 г. (Не опубл.)

Стилистические особенности миниатюр, как и заставки, а также особенности интерпретации отдельных изображений позволяют причислить эту Псалтирь к новгородской художественной традиции.

По составу миниатюр Псалтирь № 851 отчасти приближается к новгородской Псалтири 1548 года (ГИМ. Увар. 592/13)⁵, некоторые миниатюры которой полностью или частично повторены в рассматриваемой рукописи (№ 2, 8, 12, 14, 23)⁶. Кроме этого, наблюдается большое сходство индивидуальной манеры с первым мастером Псалтири № 851. В этой же манере, как известно, выполнено Учительное Евангелие конца 1540-х годов (РГБ.Ф. 98. № 80). Заметим, что некоторые композиции Евангелия также почти точно совпадают с миниатюрами Псалтири № 851.

В совокупности подобные совпадения говорят о работе одного мастера. О нем почти ничего не известно, кроме созданных им великолепных иллюстративных циклов, установленных по сходству индивидуального почерка⁷. Этот, несомненно, выдающийся художник своим творчеством определил одно из ведущих направлений в развитии древнерусской книжной миниатюры эпохи Ивана Грозного.

Манера второго мастера Псалтири № 851 находит почти прямые аналогии в новгородском Апостоле конца 1540-х годов (РНБ.Ф.1.60)⁸, иконе-таблетке из Софийского собора (НГОМЗ). Его стилистика тяготеет к иконам, выполненным в греческой традиции, как икона «Распятие» середины XVI века критского мастера (Патриарший музей церковного искусства при храме Христа Спасителя в Москве)⁹.

Манера третьего мастера напоминает образы новгородского Апостола 1544 года из Михалицкого монастыря (РНБ. Соф. № 45),

⁵ Квливидзе Н.В., Турилов А.А. Библия. III: Иллюстрации // Православная энциклопедия. Т. 5. М., 2002. С. 110–120.

⁶ Попов Г.В. Миниатюры псковской Палеи 1477 года: (О некоторых аспектах развития рукописной иллюстрации грозненского времени) // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 335–337.

⁷ Егоровский сборник 1560–1570-х годов (РГБ. Ф. 98. № 1844) (кроме Апокалипсиса и нескольких начальных миниатюр цикла, посвященного Успению Богородицы); Житие Зосимы и Савватия Соловецких 1570–1580-х годов (РГБ. Ф. 98. № 352); Житие Николая Чудотворца 1570-х годов (РГБ. Ф. 37. № 15) (первые 70 миниатюр, кроме выходной).

⁸ Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. СПб., 2001. С. 215; Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе. М., 1992. Т. 8. С. 46, 47, 88, 132, 133, 202, 237, 329, 411.

⁹ Художественные сокровища Патриаршего музея церковного искусства при храме Христа Спасителя. М., 2016. С. 47.

а также начальных миниатюр «Музейского сборника» (ГИМ. Муз. № 358) – первого тома Лицевого летописного свода, законченного около 1568 года.

Все три мастера, продолжавшие новгородские традиции, в определенной степени представили разные стилистические направления в искусстве миниатюры середины XVI века. Цикл миниатюр Псалтири № 851, где индивидуальные черты еще не вполне подчинены единству стилистики, как это проявилось, например, в Лицевом своде, может свидетельствовать о том, что мастера объединились в общей работе недавно.

Учитывая, что упомянутые рукописи, связанные с первым мастером, создавались в одиночку, можно сделать вывод: работа над Псалтирью № 851 является едва ли не первой его рукописью, появившейся в условиях вновь организованной мастерской. Как представляется, время ее создания следует соотносить с Москвой периода масштабных художественных работ после пожара 1547 года. Это косвенно подтверждается использованием бумаги с тем же знаком в Триоди цветной, изданной в Москве около 1555 года в Анонимной типографии, которую связывают с митрополичьим двором¹⁰.

Таким образом, Псалтирь № 851 стоит в ряду наиболее значительных памятников древнерусской миниатюры эпохи Ивана Грозного, созданных в Москве при митрополите Макарии в первой половине 1550-х годов, когда ведущим мастером выступал мастер Учительного Евангелия конца 1540-х годов и Псалтири 1548 года.

¹⁰ Тихомиров М.Н. Начало московского книгопечатания: [Текст] / М.Н. Тихомиров // Учен. зап. Московского гос. ун-та. М., 1940. Вып. 41.

М.И. Антыпко

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ
БЛАГОВЕЩЕНИЯ НА СТВОРКАХ СКЛАДНЯ ИЗ СОБРАНИЯ
К.В. ВОРОНИНА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА



В собрании К.В. Воронина находится складень-кузов, на створках которого изображены Благовещение, пророк Илия и великомученик Георгий Победоносец (центральная часть утрачена). По сведениям владельца, створки происходят из Великого Устюга. Они были приобретены в Москве в 2005 году и отреставрированы Д.И. Исаковым. Размер каждой створки примерно 90 × 29 см. Стиль живописи позволил отнести это произведение к работам мастеров Оружейной палаты первой четверти XVIII века. На внешней стороне створ

рок желто-коричневым пигментом нанесен растительный орнамент. Между шпонками в круглых медальонах диаметром 10 см на пейзажном фоне изображены Голгофские Кресты с орудиями Страстей¹.

Особое внимание обращает на себя изображение Благовещения в навершии створок. Размещение этой сцены в верхней части створ

¹ Мастера Оружейной палаты обращались к древней традиции размещения крестов на оборотах икон. См. икону «Богородица Владимирская» Симона Ушакова 1652 года (ГТГ. Инв. 21454; Симон Ушаков – царский изограф. М., 2015. Кат. № 1).

традиционно² и, по-видимому, намеренно отсылает зрителя к иконографии Царских врат. При этом иконографические особенности решения Благовещения делают памятник уникальным. Изображение книги, раскрытой на тексте пророчества Исаяи (Ис. 7:14), появляется в русском искусстве в конце XVI века³, но широкое распространение получает во второй половине XVII столетия. Расцвету популярности этой детали, очевидно, способствовало обращение к ней Симона Ушакова⁴. Положение рук Богородицы, смиренно сложенных на одном колене, – это редчайшая деталь, восходящая к гравюрным листам, пользовавшимся спросом среди иконописцев Оружейной палаты. Учитывая редкость этой детали и в западноевропейском искусстве, можно предположить, что источником послужила гравюра из Лицевой Библии Пискаatora (Николаса Фишера) 1650 года Питера Хендрика Схюта, основанная на рисунке Маттиаса Мериана⁵. К этой же гравюре восходит еще одна совершенно необычная для русской иконописи особенность: изображение обнаженной ноги Марии. Клубящиеся складки одежд архангела Гавриила, его чуть выдвинутая вперед левая рука и несколько наклонное положение тела также позаимствованы мастером с указанной гравюры. При использовании европейского образца иконописец вынужден вносить корректировки, чтобы сделать изображение Благовещения более традиционным: Богородица представлена облаченной в мафорий, а в руках ангела вместо цветка оказывается мерло. Подобный принцип обращения к гравюрным

² См., например, створки складня к иконе «Богородица Федоровская» первой трети XVIII века (МГОМЗ. Инв. ж 1426/1-2); София Премудрость Божия: Каталог выставки русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. Кат. № 139 С. 366–367. Складень-кузов с иконой «Богородица Одигитрия» из Нижнего Новгорода второй половины – последней трети XVII века (частное собрание; Иконы из частных собраний: Русская иконопись XIV – начала XX века: Каталог выставки. М., 2004. С. 141, 227), складень-кузов «Богородица с Младенцем и двумя святыми. Святитель Николай Чудотворец. Пророк Илия. Благовещение. Коронавание Богородицы» конца XVII – начала XVIII века (ГосНИИИР; Красилин М.М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство // Духовная среда России: Певческие книги и иконы XVII – начала XX века. М., 1996. С. 115. Ил. 27).

³ Деталь походного иконостаса, около 1589 года, Вологда (ГТГ, инв. 12781; Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в.: Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. М., 1963. Т. II. № 630. С. 212–213).

⁴ «Благовещение», 1673 год, из праздничного ряда иконостаса Покровской церкви в селе Братцево (ГТГ, инв. 13949; Симон Ушаков – царский изограф. М., 2015. Кат. № 61. С. 272–275).

⁵ Электронный ресурс: http://digitalcommons.lasalle.edu/annunciation_ikonography/3/. Есть также гравюра неизвестного нидерландского мастера XVII века, чрезвычайно сходная с указанной (ГЭ. КПГЭ.1956-26/12531).

образцам был характерен для произведений мастеров Оружейной палаты.

Сцена Благовещения включает изображение горы с пещерой. Напоминание о месте Рождества Младенца Христа встречается в основном в памятниках второй половины XVI – первой половины XVII века, относящихся к иконографическому типу Устюжского Благовещения, где Богородица представлена стоящей, с Младенцем в лоне⁶. При том что, по-видимому, эта иконографическая деталь восходит к столичному искусству⁷, подавляющее большинство изображений Благовещения с пещерой происходят из Благовещенского собора Сольвычегодска и воспроизводят иконографическую особенность иконы 1558 года, которой ростовский архиепископ Никандр благословил основателя династии Строгановых Аникия Федоровича⁸. Учитывая происхождение памятника из Великого Устюга, расположенного всего в 90 км от строгановской вотчины в Сольвычегодске, и его очевидную иконографическую связь с семьей Строгановых, логично предположить, что он был создан по заказу Григория Дмитриевича Строганова (1656–1715) – единственного в то время наследника могущественной династии.

⁶ Например, «Благовещение» из Соловецкого монастыря рубежа XVI–XVII веков (МГОМЗ, инв. 1108; София Премудрость Божия: Каталог выставки русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. Кат. № 29).

⁷ Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию памятника русской культуры. М., 1990. Ил. 217.

⁸ См.: «Благовещение», 1558 год (СИХМ, инв. СМ-361-Ж), «Благовещение, с Акафистом» (ГТГ, инв. 29558) и «Благовещение, со сценами жития Богородицы» 1570-х годов (СИХМ, инв. СМ-345-ж) (Иконы Строгановских вотчин XVI–XVII веков по материалам реставрационных работ ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря. Каталог-альбом. М., 2003. Кат. № 1, 2, 8); «Благовещение» начала XVII века (МиАР, КП 2085. Инв. 121-Г; Чугреева Н.Н. Строгановские иконы «Благовещение» и «Сошествие Святого Духа на апостолов» из собрания Музея имени Андрея Рублева // XI Филевские чтения: Материалы научной конференции. М., 2012. С. 97–100); «Благовещение» письма Назария Истомина Савина по заказу Максима Яковлевича Строганова, 1610-е годы (Собрание русских икон при поддержке Фонда Андрея Первозванного; Шесть веков русской иконы. Новые открытия: Каталог выставки из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея Рублева. М., 2007. Кат. №36).

М.И. Антыпко

ИКОНА «ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ. СТРАШНЫЙ СУД» НАЧАЛА XIX ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ МИАР

В состав новой основной экспозиции Музея имени Андрея Рублева включена икона сложной композиции начала XIX века, вероятно, тверского письма (КП 2641, 107 × 62 см). В ее нижней части представлен Страшный суд, на полях – избранные святые и обширный текст, большая часть которого является цитатой из Евангелия (Мф. 25:31–46). В верхней части иконы изображена Богородица в венце на троне, с благословляющим Младенцем на руках, окруженная сиянием славы. Вокруг стоят семь ангелов. Надпись на бандероли: «*Радуйся благодатная, Господь с тобою*». Вверху изображен Господь Саваоф. По сторонам от Богородицы размещено девять групп ангельских чинов. Авторская надпись именует эту композицию «Образ Похвалы Пресвятой Богородицы». Очевидно, что с иконографической точки зрения Похвалой Богородицы это изображение не является. Здесь нет ни пророков, ни их пророчеств о Боговоплощении. В части музейных документов композиция названа «Собор Богородицы». Но и с этим названием нельзя согласиться. Несмотря на сходство схемы, представляющей Богородицу в круге сияния, это изображение не иллюстрирует стихире «*Что Ты принесем*». Нет ни изображения гимнографов, ни поклоняющихся Богородице людей. В каталоге выставки «Образы воды в христиан-



ском искусстве» С.А. Кирьянова называет сцену описательно: «Богоматерь на престоле с ангельскими силами». Я.Э. Зеленина в каталоге выставки «Русская икона. Молитва и Милосердие» сохраняет авторское название и предполагает влияние иконографии «О тебе радуется».

Изображение Богоматери в окружении ангельских чинов находит аналогии в клейме, иллюстрирующем слова «*Честнейшую херувим и славнейшую без сравнений серафим*» на иконах «Достойно есть». В более поздней иконописи есть примеры отдельных икон «Честнейшую херувим», причем нескольких иконографических типов. Если считать, что на иконе дана иллюстрация строки «Величания», то остается неясным, почему она была объединена с образом Страшного суда. Возможно, пониманию содержания этой иконы в целом и ее верхней части в частности может помочь текст «Хождение Богородицы по мукам». Это апокриф, известный в русской письменности с XII века и повествующий о том, как архангел Михаил в сопровождении четырехсот ангелов показывает Богородице страдания грешников. Поскольку Богоматерь изображена вместе с Младенцем, то буквальной иллюстрацией этого текста икона не является. Однако, как кажется, во многом обращается именно к нему.

Т.В. Барсебян

ВЛАДИМИРСКАЯ-СЕЛИГЕРСКАЯ ИКОНА БОГОМАТЕРИ – ИСТОРИЯ И АРХЕТИП ЧУДОТВОРНОГО ОБРАЗА

Среди особо почитаемых христианских святынь одной из самых известных является византийская икона Пресвятой Богородицы начала XII века, получившая на Руси название «Богоматерь Владимирская». С нее начинается история русских чудотворных икон Богоматери. История появления на Руси этой святыни хорошо изучена, известно ее покровительство Москве, почитание образа, создание списков.

В России существует несколько региональных чудотворных образов Владимирской иконы Богоматери: Волоколамская, Псково-Печерская, Ростовская и другие. В конце XIX столетия София Снесорева в книге «Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон» отмечала, что в общежительной Ниловой пустыни находилась при мощах чудотворная Владимирская-Селигерская икона Богоматери. Накануне дня Обретения святых мощей Нила Столобенского 8 июня и дня памяти 19 декабря в навечерии пред иконой торжественно совершался молебен.

О келейной иконе преподобного Нила Столобенского известно из различных списков Жития святого начала XVII – XIX столетия. Изображение чудотворного образа имеется в миниатюрах, иконах (в том числе резных и выполненных в технике росписи по эмали на медной основе, из металла в технике штампа), хромофотографиях. Указанные произведения датируются XVII – началом XX столетия и находятся в государственных музеях и библиотеках России, в частных собраниях и музее Ниловой пустыни «Наследие преподобного Нила». Важно отметить, что иконография Богоматери и Младенца на списках с келейного образа преподобного Нила различна: имеется традиционный Владимирский образ Пресвятой Богородицы, а также Ее оплечное изображение; различно положение Младенца Христа.

Ценными источниками для исследования являются список XIX века с древней чудотворной Владимирской-Селигерской иконы и ее описание, составленное протоиереем Нилом Федоровичем Рясен-

ским, который видел до закрытия Ниловой пустыни древний келейный образ преподобного Нила Столобенского. Указанный список с древней иконы и ее описание стали известны только в 2012 году. Ныне они хранятся в Нило-Столобенской пустыни.

Мастер XIX века, по-видимому, копировал древний образ конца XV – начала XVI века. Это оплечное изображение Богородицы, Младенец Христос приник щекой к Ее лику и обнимает Ее за шею, правая рука Христа покоится на плече Богоматери, которая своей левой рукой поддерживает Младенца.

Композиционное решение подчинено идее непосредственного контакта с молящимися. Фигура Богородицы занимает все иконное поле. Мастер, очевидно, копировал и живопись древнего чудотворного келейного образа преподобного Нила. Художественное решение строится на резком контрасте темных ликов Богородицы и Младенца Христа, темно-зеленого фона со вспышками золотого ассиста. Острые лучи «света» пронизывают облачения Богоматери и Младенца. Столь обильного сияния золотого ассиста не встречается в других богородичных иконах, хотя его характер напоминает многие древние произведения: иконы Богоматери Торопецкой, Владимирской Псково-Печерской.

Возможно, древний келейный образ преподобного Нила Столобенского восходит к традициям средневековой иконописи Пскова. По мнению И.А. Шалиной, в псковской иконописи роль ассистной разделки была столь велика и применялась столь последовательно, что она стала ее постоянным признаком на протяжении нескольких столетий.

Изучение списка с древней иконы позволяет сделать вывод о том, что иконография чудотворного Селигерского образа Богоматери – это оплечное изображение Пресвятой Богородицы с Младенцем в типе Умиление. Образцом для мастера XIX века послужила, по-видимому, псковская икона конца XV – начала XVI столетия. Это согласуется с тем фактом, что иноческий постриг преподобный Нил Столобенский принял в конце XV века в Иоанно-Богословском Савво-Крыпецком монастыре под Псковом.

М.Е. Башлыкова

БИБЛЕЙСКИЕ ЦИТАТЫ В КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ПАТЕРИКЕ

Священное Писание оказало огромное влияние на формирование национальных литератур всех христианских народов. Особое его значение для славянской книжности и литературы отмечали многие исследователи. Во второй половине XX века повышенное внимание было обращено на роль текстов Священного Писания в семантике произведений древнерусской литературы. Рикардо Пиккио выдвинул теорию «тематических ключей» к древнерусским текстам, согласно которой библейские фрагменты, присутствующие в них, позволяли лучше понять повествование, заполняя «семантическую лауну между духовным и историческим уровнями значения»¹.

Киево-Печерский патерик – одно из ранних произведений древнерусской литературы – также являет демонстрирует активное использование библейских текстов в ткани повествования. Фрагменты Ветхого и Нового Завета присутствуют в нем в виде прямых и скрытых цитат – полных и частичных, аллюзий и отсылок, которые используются как для прямого истолкования, так и для скрытого комментирования изображаемых событий. Наибольшее значение в Патерике, безусловно, имеют цитаты из Евангелия, так как жизнь христианина, и в особенности инока, представляет собой осуществление принципа подражания Христу (Imitatio Christi) – основополагающего принципа христианской культуры.

Канон патерикового жития, как он складывается в древнерусской литературе, состоит из изображения важных этапов жизни святого, начиная с момента его прихода в монастырь (в некоторых случаях его предваряет рассказ о происхождении или детстве) и кончая смертью подвижника, которая понимается как венец всех трудов – переход в вечную жизнь и получение награды за земные подвиги. Очевидно, что сюжетные топоры, представляющие основные этапы жизни подвижника, напрямую зависят от евангельского текста. Саму структуру агиографического повествования можно рассматривать как одно из

¹ Пиккио Р. *Slavia Orthodoxa*. Литература и язык. М., 2003. С. 153.

проявлений принципа *Imitatio Christi*: приход в монастырь и пострижение, борьба с искушениями, после победы над которыми человеку дается особая власть над силами природы, разрешение проповедовать и быть ближе к Богу при совершении литургии соотносятся с событиями жизни Христа – сорокадневным искушением в пустыни и последующим выходом на проповедь, сопровождавшуюся исцелениями и чудесами. Эту основополагающую структурную соотнесенность на стилистическом уровне подкрепляют речевые формулы, использующие скрытые цитаты из Писания и прямое цитирование.

Приводя цитаты по изданию Киево-Печерского патерика 1661 года², нельзя не отметить, что именно в этой, Печатной редакции текст в наибольшей степени насыщается прямыми и скрытыми цитатами, аллюзиями, метафорами, основанными на библейских образах, а уже существующие библейские вкрапления распространяются.

На первом этапе житийного повествования в Киево-Печерском патерике – в изображении призвания в монастырь, пострижения и подвигов новонаначального инока – нередко приводятся прямые цитаты из Евангелия в качестве побудительной причины прихода. В определенный момент своей жизни человек по-особому слышит и понимает фрагмент евангельского текста, воспринимает как относящийся лично к нему и отвечает на него. Первый подобный случай мы находим в Житии преподобного Феодосия Печерского. Приводимые здесь фрагменты евангельского текста наилучшим образом характеризуют непростую ситуацию, в которой находился юноша Феодосий, мучимый противоречием между любовью и жалостью к матери и стремлением к аскетической духовной жизни: «...слыша в Евангелии Господа глаголюща: Иже любит отца или мать паче Мене, несть Мене достоин³. И паки: Мати Моя и братия Мои сии суть, слышащии Слово Божие и творящие е⁴. К сим же и сие: Приидете ко Мне вси труждающиеся и обремененнии и Аз покою вы. Возмете иго Мое на себе, и научитесь от Мене, яко кроток Есм(ь) и смирен сердцем, и обрящете покой душам вашим⁵. Сими убо словесы разжегся Бого-

² Киево-Печерский патерик. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1661.

³ Мф. 10:36.

⁴ Лк. 8:21.

⁵ Мф. 11:28–29.

духовенный Феодосий, и горя рвением Б(о)жиим, мысляше по вся дни и на всяк час, како и где бы возмогл утаитися матери своей и пострыщися в святыи иноческий образ...» (л. 48 об.). Текст Жития преподобного Феодосия в данном случае следует за произведениями византийской агиографии, которые Древняя Русь восприняла как литературные образцы, и не только литературные, но и богословские, чем отчасти объясняется особое отношение средневековых авторов к другим текстам. Ближайшим образцом здесь является Житие преподобного Антония Великого, обратившегося к подвижнической жизни после того, как он дважды соотнес евангельское чтение в церкви со своей жизнью⁶. Подобным образом в Патерике изображается призвание в монастырь некоторых других святых, среди которых сын ближнего княжеского боярина, будущий преподобный Варлаам (л. 132).

Другой вариант изображения призвания в монастырь – это краткое указание на особую избранность человека, иногда проявляющуюся уже в детстве. Здесь нередко используются речевые формулы, образуемые при помощи скрытого цитирования текста Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова: «Начало премудрости – страх Господень» (Сирах 1:15). Так, прп. Антоний «измлада же име *страх Божий* и желаше в иноческий облещися образ» (л. 4), а преподобный Спиридон приходит в монастырь, «...*страх Божий*, иже есть начало премудрости⁷, в сердце своем имый...» (л. 230).

Нередко в Патерике присутствует упоминание о *раздаче имения перед уходом в монастырь*. Этот топос напрямую зависит от слов Христа богатому юноше: «...иди, елика имаши, продаждь, и даждь нищим, и имети имаши сокровище на небеси: и прииди (и) ходи в след Мене, взем крест»⁸ и соотносится с упоминанием подобного действия в Житии преподобного Антония Великого.

В описании прихода в монастырь нередко присутствуют скрытые цитаты, как, например, в отношении преподобного Евстратия, о котором говорится, что он становится иноком, «вожделев же облещи

⁶ *Афанасий Александрийский*. Житие преподобного отца нашего Антония, описанное святым Афанасием в послании к инокам, пребывающим в чужих странах // *Афанасий Александрийский*. Творения. В 4 ч. Сергиев Посад, 1903. Ч. 3. С. 180–181.

⁷ Сирах 1:15.

⁸ Мк. 10:21.

сяво оружия Божия, яже содержит иноческий образ...» (л. 234), и все Житие этого преподобного, претерпевшего мученическую кончину на кресте, строится на образе «воина Христова», зависящего от текста Послания к Ефесянам св. апостола Павла⁹.

Подробное описание подвигов иноков практически всегда включает *мотив смирения*, поскольку именно в добродетели смирения наиболее ярко проявляется сходство христианина с Иисусом Христом, который, по словам святого апостола Павла, «...смирил Себе, послушлив быв даже до смерти, смерти же крестныя» (Флп. 2:8)¹⁰. Этот фрагмент текста Послания присутствует в характеристике преподобного Феодосия: «...о сем бо подражаше Христа истиннаго Бога, яже смиривъ Себе, послушливъ бысть» (л. 60). Другое библейское основание этого мотива – текст из Псалтири – представлено в том же Житии: «Бдяше бо по вся нощи в славословии Божии, сонную тяжесть отлагая, по вся же дни воздержанием и постом себе удручаше, рукама своима делая. «Воспоминаше выну псаломское оно слово: Виждь смирение мое и труд мой, и отпусти вся грехи моя»¹¹» (л. 50).

Молитва и пост часто соседствуют в тексте Библии, и самой очевидной параллелью для этого речевого топоса, используемого в поздних редакциях Патерика в контексте описания подвижничества, являются слова Христа, сказанные Им апостолам после изгнания беса из отрока: «...Сей род ничим же может изыти, токмо молитвою и постом»¹².

В повествовании о борьбе с *искушениями* важную роль играет, например, устойчивая характеристика искусителя – «*враг, добра ненавистник (ненавидяй)*», идущая из византийской агиографии¹³, которая,

⁹ Еф. 6:14–17: «¹⁴Станите убо препоясани чресла ваша истинною, и обоклещеся в броня правды, ¹⁵И обувшее нозе во уготовление благовествования мира: ¹⁶Над всеми же восприимше щит веры, в немже возможете вся стрелы лукаваго разжженныя угасити: ¹⁷И шлем спасения восприимите, и меч духовный, яже есть глагол Божий».

¹⁰ Флп. 2:8. Эта цитата приводится и в тексте Скитского патерика при описании добродетели послушания (с. 359, об авве Еперхии).

¹¹ Пс 24, 18. По замечанию А.А. Шахматова, Житие преподобного Феодосия здесь ориентировано на описание подвигов преподобного Саввы Освященного: «...подаешся въдержанию паче, яко же злыя отгоняющю помыслы и сонную въспущающю тягость. къ въздържанию же и плътию троужашеся. рекъше рукама своима. На памяти имея д(а)в(и)дьское оно, пс(а)л(о)мьское слово, виждь съмерение мое и трудъ мои, и остави вся грехы моя» (Шахматов А.А. Несколько слов о Несторовом Житии преподобного Феодосия // Сборник ОРЯС. СПб., Т. 64. № 1. 1896. С. 17–18).

¹² Мк. 9:29; Мф. 17:21.

¹³ Лопарев Х.М. Греческие жития святых VIII и IX веков. Пг., 1914. Ч. 1. С. 27.

очевидно, восходит к двум новозаветным фрагментам: 1-го Послания святого апостола Петра: «Трезвитесь, бодрствуйте, потому что противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить» (1Пет. 5:8) и к евангельской притче о враге человека, тайно посеявшем плевелы на его поле: «...Царство Небесное подобно человеку, посеявшему доброе семя на поле своем; когда же люди спали, пришел враг его и посеял между пшеницею плевелы и ушел» (Мф. 13:24–25). В рассказе о борьбе с искушениями нередко используется упоминавшаяся выше формула «*вооружився молитвою и постом*»¹⁴.

Смыслообразующую роль в рассказе о чудесах играет *мотив взаимного прославления* – подвижника и Бога; первый прославляет Создателя своей жизнью, а Тот в ответ прославляет его даром чудотворения. Основывается этот топос на словах Христа, сказанных Им ученикам: «Тако да просветится свет ваш пред человеки, яко да видят ваша добрая дела, и прославят Отца вашего, Иже на Небесех»¹⁵, и на цитате из 1-го Послания св. апостола Павла к Коринфянам: «...прославите убо Бога в телесех ваших, и в душах ваших, яже суть Божия»¹⁶, а также на фрагменте ветхозаветного текста: «Прославляющаго Мя прослаблю»¹⁷.

Посвящение в сан апеллирует к евангельскому образу *пастыря и его стада*, что проявляется во многих речевых формулах, одной из которых характеризуется деятельность игумена: «(стадо Христово, врученное себе) *добре пасяше*». Она восходит к словам Христа, сказанным Им после Воскресения апостолу Петру на берегу Тивериадского озера: «Паси овцы Моя»¹⁸. Формула появляется в повествованиях о преподобном Варлааме (л. 135), преподобном Исае (л. 140), а также о деятельности преподобного Стефана в сане епископа (л. 125).

В описании *поучений святых к мирянам* нередко используется речевой топос «*наслаждения (насыщения)*» духовной пищей – «*медоточными*» или «*духовными словесами*», *исходящими «от уст»* святых. Метафора наслаждения (и насыщения) пищей, «*сладчайшей меда*»,

¹⁴ Мф. 17:21; Мк. 9:29.

¹⁵ Мф. 5:16.

¹⁶ 1Кор. 6:20.

¹⁷ 1Цар. 2:30: «...зане токмо прославляющыя Мя прослаблю, и уничижаяй Мя безчестен будет».

¹⁸ Ин. 21:15–17.

под которой подразумевается Слово Божие, ведет свое происхождение от текста Псалтири: «...суд(ь)бы Господни истинны, оправданны вкупе, Вожделенны паче злата и камене честна многа, и слаждша паче меда и сота» (Пс. 18:10–11) и часто встречается в древней агиографии, например в Римском патерике¹⁹, в Житии Антония Великого²⁰.

В описании **кончины** важное значение имеет *предсмертное обещание молитвенной помощи*. Оно появляется в Житии преподобного Феодосия и становится традиционным элементом русской агиографии: «...аще и телом отхожду от вас, но духом всегда буду с вами» (л. 82об.). По замечанию Т.Р. Руди²¹, эта речевая формула восходит к тексту Послания к Колоссянам апостола Павла: «Аще бо и плотию отстою, но духомъ с вами есмь...»²².

Едва ли не самый употребительный речевой топос в повествованиях о кончине печерских подвижников – «(с миром) предаде дух свой в руце Господеви». Формула ведет свое начало от слов 30-го псалма²³ и от слов Иисуса Христа на кресте²⁴, реминисценцией которых является описание в Деяниях святых апостолов мученической смерти святого архидиакона Стефана²⁵, описание, которое называют первым случаем использования в литературе принципа *Imitatio Christi*²⁶. Эта формула используется в Житиях преподобных Алимпия (л. 167об.), Иоанна Многострадального (л. 199), Прохора (л. 204об.), Марка Печерника, в рассказе о чуде с иноком, воскресшим и вновь умершим по слову преподобного (л. 207об.–208) и в житиях других печерских святых.

Однако многие моменты житийного повествования *не столь явно, как рассмотренные выше, обнаруживают свою связь с библейским текстом*. Ею обладает, на наш взгляд, и рассказ о взаимоотношениях преподобного Феодосия с князем Святославом, изгнавшим из Киева своего брата князя Изяслава, законного правителя. Само это

¹⁹ Григорий Двоеслов. Собеседования о жизни италийских отцов и о бессмертии души (Римский патерик). М.: Благовест, 1996. С. 52, 70, 119–120.

²⁰ Афанасий Александрийский. Указ. соч. С. 222.

²¹ Т.Р. Руди. О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. С. 492.

²² Кол. 2:5.

²³ Пс. 30:6: «В руце Твоя предаю духъ Мой».

²⁴ Лк. 23:46.

²⁵ Деян. 7:59: «И камением побиваху Стефана, молящася и глаголюща, Господи Иисусе, прими дух мой».

²⁶ Heffernan Th.J. Sacred Biography: Saints and their Biographers in the Middle Ages. N. Y.; Oxford, 1988. P. 218.

происшествие нарушает **образцовую схему отношения князя и святого**, характерную для житийной литературы, и состоящую в наставлении со стороны святого и благодарном восприятии поучения со стороны князя (ему нередко в этом случае присваивается эпитет «христоролюбивый»). Образец нарушается из-за несправедливого поступка князя, обличая который, преподобный Феодосий использует образ нечестивой ветхозаветной царицы: «...не достоин мне... ити на трапезу Езавели, и причаститися брашну, исполнь сущу крови и убийства...» (л. 76). Реакция князя Святослава и его братьев на эти суровые слова подтверждает духовный авторитет святого: «Князи же тьи, слышавше сия, не прогневастаня на нь, ведуще того праведна быти» (л. 76). И даже после получения еще более жесткого письменного послания от преподобного, хотя и разгневанный, князь не выходит за грань **образа восприятия поучений**, которым является, по всей видимости, отношение царя Ирода к Иоанну Предтече: заключив святого в темницу за обличения, царь долгое время не решался причинить ему большего зла и со страхом слушал его наставления²⁷. Так и князь Святослав, «аще и зело разгневался» на прп. Феодосия, «...не дерзну ни единого зла сотворити тому, ведяше бо его мужа праведна и преподобна быти...» (л. 78).

²⁷ Мк. 6:17–20.

Ж.Г. Белик

СОБРАНИЕ ПРОРИСЕЙ ИКОНОПИСЦЕВ ПЕШЕХОНОВЫХ: ПЕРВЫЕ ИТОГИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Пешехоновы – известная династия иконописцев, выходцев из Твери. В 1820-е годы Макар Самсонович Пешехонов (1780–1852) переезжает в Санкт-Петербург, основанная им мастерская становится одной из ведущих в столице. Сын Макара Самсоновича Василий Макарович Пешехонов (1818–1888) в 1856 году получил звание иконописца Высочайшего двора с правом использования Государственного герба России. Семейная переписка, сохранившаяся в отделе рукописей Русского музея, свидетельствует о большом объеме выполненных работ, тем не менее подписных произведений основателя столичной мастерской пока выявлено только два – в частном собрании на Украине и в церкви города Лапеенранта в Финляндии.

В сообщении представлен крупный корпус иконных образцов разного времени из частного собрания Максима Бывшева, в составе которого находится более ста листов с подписями Макара Самсоновича Пешехонова. Их характер и содержание позволяют сделать вывод о том, что коллекция является полностью или частично личным собранием иконописца, его «художественной лабораторией», открывающей личные интересы, художественные связи, круг профессионального общения.

Надо отметить, что собрание иконных образцов Максима Бывшева довольно обширно и составляет более 800 листов. Древняя часть датируется концом XVII – началом XVIII века, вторая часть (с подписями Пешехоновых) содержит надписи первой половины XIX века, есть также недатированные листы и отдельные листы с датами начала XX века. Связь между разновременными частями пока не установлена. Не исключено, что Макар Самсонович стал наследником более древнего художественного материала и пользовался им, или разные части коллекции могли соединиться позже, в составе частного собрания. На листах имеются отметки в виде штампов: «Из собрания Успенских», «Из книг В.А. Крылова», «Библиотека И.А. Шляпкина», указывающие на бывших владельцев листов.

Помимо подписей Макара Пешехонова на рисунках, выполненных, очевидно, им самим, несколько надписей содержат информацию о местонахождении и исторические сведения о древних образах, с которых они снимались. Например, «точный список с родовой иконы Богоматери Умиления, принадлежавшей матери царя Михаила Феодоровича великой старице инокине Марфе Ивановне, которая с сыном своим избранным на царство отправилась из Костромы в Москву 19 марта 1613 года», «с храмового образа Рождества Богородицы что в обители преподобного Антония Римлянина в нове граде снят в 1824 году», с иконы Бориса и Глеба XVII века из Покровского собора Рогожского кладбища. Некоторые надписи приоткрывают историю тверских почитаемых реликвий: например, ростовое изображение архангела Михаила имеет следующую надпись: «с образа святого благоверного князя Михаила Тферскаго бывший при жизни его, яко тезоименитство его Ангела, который образ хранится в Тверском кафедральном соборе. Снят с рисунка 1826 года мая 31 дня», «сей рисунок снят с образа храмового находящегося в церкви во имя Владимира на Миллионной улице в Твери. 1816 года января 29 дня».

Макар Самсонович был знаком и с частным собранием путешественника, писателя и историка Андрея Николаевича Муравьева (1806–1874), в разные годы сделал слепки с древних икон: «с образа находящегося у г-на Муравьева, снят 24 ноября 1850 г.», «с древней иконы греч. у Г. Муравьева 1850». Особую группу составляют снимки с почитаемых икон Богоматери с соответствующими подписями: Словенская, Ярославская, Иверская, Тихвинская, Молченская, Семиезерская, Донская и другие. На рисунке с изображением одного из апокалиптических сюжетов надпись: «рисовал Андрей Рублевой // от иконоп. Яков. Андр. Малахова в СПбурге снят 7 апр. 1839», не исключено, что иконный образец выполнен с иконы, приписывавшейся Андрею Рублеву. Работу иконописца в собрании рукописей показывают образы евангелистов «с греческого Евангелия писанного на пергамене в 12 веке по Р. Христове хранящемся в Императорской публичной библиотеке в С.Петербурге. Братцу Афанасию Самсоновичу дарствую 18 июня 1841 года. Макар Пешехонов». Образ Иоанна Богослова в молчании «снят с образа, находящегося в Зеленковой Перекрещеванской часовне в СПбурге 1824 года октября». Несколько

прорисей выполнены Иваном Самсоновичем Пешехоновым, на одной надпись Макара Самсоновича: «братцем Иваном подарена мне Макару Пешехонову 1 сент. 1833 года».

Не все рисунки были выполнены самим Макаром Самсоновичем, записи говорят о том, что он вел обширную переписку со своими коллегами по иконописному творчеству из разных городов, которые по его просьбе присылали рисунки и прориси с древних и наиболее почитаемых святынь, находящихся рядом. Наибольшее количество рисунков имеет новгородское происхождение, что неудивительно, потому что в это время в Юрьевом монастыре в Новгороде работала мастерская выходцев из Твери под руководством Александра Глазковского, с которой Макар Самсонович поддерживает оживленные художественные связи, отсюда ему присылали отпечатки с новгородских древностей, рисунков, святынь. Особым другом иконописца был новгородец Игнатий Ефремович Чистяков, приславший в 1839 году рисунок с чудотворной иконы Богоматери Знамение, а на другой прориси помимо рисунка есть его дружеское послание: «точный с образа что в нове граде греческой местный премудрости... Макару Самсоновичу... а предста царица такового нет, а как сниму с иконы, так вам вышло. Извини любезный друг, что я не в нове городе, а в Петербурге работаю... Ваш слуга Игнат Чистяков...»

Коллекция прорисей расширяет географию творческих связей иконописца: образ Иоанна Богослова из черниговской слободы Митьковки от иконописца Саввы Семеновича Степанова в подарок Макару Пешехонову 4 июля 1851 года, несколько рисунков прислали палешане Иван Петрович Белоусов, Конон и Лев Сафоновы. Имена некоторых были ранее неизвестны, например: Константин Абрамов, Петр Андреянович, Петр Никитич, Моисей Сметанников. Есть подписи, указывающие на московское происхождение протографов без уточнения авторства. Несколько рисунков имеют лаконичную подпись: «с древней иконы», «со строгановской иконы», «с новгородской иконы», – тщательное собирание древностей лежало в основе творчества иконописца.

Содержание надписей показывает, что Макара Самсоновича интересовали не только художественные особенности и элементы композиции, но и толкования, церковные предания, объясняющие

детали иконографии. Так, например, на листе с изображением Трои-постасного Божества на полях представлены подобные записи, поясняющие, что означает образ Серафима на Кресте, меч в руках Младенца, а также историю появления главы Адама на горе Голгофе: «под Крестом Глава Адамова, о ней же пишется яко умершему Первосозданному Адаму и погребен бысть во Едеме когда потоп на вселенную прииде, тогда Адамова глава яко некое диво водою потопною ношаешся от ангельския силы, юже обретши царь Соломон и принесев о Иерусалим и поклонися яко первосозданному и погребен ю на горе высоце, именуемой Голгофе еже есть лобное место».

Оплечное изображение архангела Гавриила выполнено с походной Воскресенской церкви царя Алексея Михайловича, которую иконописцы Пешехоновы реставрировали в 1844 году, иконный комплекс ошибочно связывался с Иваном Грозным, о чем рассказывает надпись на листе: «св. Гавриил Архангел // с икон апостольского пояса по тафте // называемой походной церкви Грозного // окт 2 1844 года». Другие прориси из этого комплекса выявлены в частном собрании в Финляндии, а сам иконостас находится в частном собрании в Екатеринбурге¹.

¹ Комашко Н.И. Государева «походная церковь» – вновь открытый памятник русского искусства второй половины XVII века // Искусство христианского мира. Вып. XII. М., 2012. С. 35–38.

А.М. Гавро

ПРОГРАММА РОСПИСЕЙ КУПОЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ЦЕРКВИ УСПЕНИЯ В МЕЛЁТОВЕ

Храм Успения в Мелетове, сравнительно малоизученный памятник третьей четверти XV века (построен в 1461, расписан к 1465 году) имеет сложную иконографическую программу росписей, в состав которой, в том числе, входят символично-аллегорические композиции, редчайшие события Ветхого Завета, а также сюжеты, взятые из духовно-нравственной литературы и иллюстрации песнопений. Подобный интерес к текстам и любовь к составлению новых композиций из отдельно взятых сюжетов и персонажей ярко проявились в росписях купольного пространства Успенского храма. В зеркале купола представлен Пантократор, от изображения которого, сохранились лишь фрагменты одежд, традиционно окруженный небесными силами: ангелами, херувимами и серафимами.

Среди сил бесплотных, прославляющих Христа, размещен сюжет «Видение пророком Моисеем Неопалимой Купины» в очень редком иконографическом изводе, включающем «Чудо о жезле». Помещение ветхозаветного прообраза Богородицы рядом с образом Христа Пантократора говорит об особом программном замысле и может иметь различные объяснения. Отчасти такое расположение зависит от посвящения храма. В связи с тем, что храм посвящен Богородице, ей отведено особое место в программе росписи. Ее изображение помещено в одной из наиболее сакральных зон храма. Помещение образа Богородицы среди небесных сил отсылает к Песни Пресвятой Богородицы «Величит душа моя Господа», припев которой проиллюстрирован здесь буквально: «Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим, без истления Бога Слова рождшую, сущую Богородицу, Тя величаем».

«Видение пророком Моисеем Неопалимой Купины» было распространенной композицией в палеологовский период, но нигде оно не встречается в куполе. Единственную параллель можно провести с росписью капеллы Святого Креста Казимира Ягелона в Кракове на Вавеле 1470 года, выполненной псковскими мастерами, где этот

сюжет представлен среди изображений пророков и звучит столь же символично.

В следующем регистре в простенках барабана изображены ветхозаветные пророки со своими атрибутами. Особый интерес представляет образ пророка Даниила с головами трех отроков в руках. Подобный синтез двух сюжетов свидетельствуют об их гимнографической связи.

В Студийском и Иерусалимском уставах песнопение «Величит душа моя Господа» входит в состав канона утрени, занимая место после песни вавилонских отроков. Поскольку чудесное спасение отроков понималось как прообраз Боговоплощения, празднование в честь пророка Даниила и вавилонских отроков было связано с преджудейским циклом. Все вместе является прообразом Воскресения. Е.А. Луковниковой было отмечено, что именно с XIV века образы из книги пророка Даниила особенно тесно связываются с символикой Богородицы. Размещение изображения пророка Даниила в куполе в таком изводе встречается впервые.

Вынесение ветхозаветного прообразовательного сюжета в пространство купола представляется уникальной особенностью мелетовских росписей. В палеологовскую эпоху особенно активизируется богородичная символика, которая начинает широко употребляться в гимнографии, а затем и в храмовых росписях, что мы видим на примере декорации купольного пространства храма Успения в Мелетове.

С.В. Гнутова

РЕЛИКВИЯ РОДА ГОДУНОВЫХ

В коллекции Музея имени Андрея Рублева хранится уникальное произведение, выполненное в технике гравировки на серебре – складень-кузов с гравированными изображениями праздников и избранных святых на обеих сторонах створок, созданный в Москве на рубеже XVI–XVII веков. Начиная с XIV столетия и особенно в XV – начале XVI века на Руси появились образцы этой высокопрофессиональной художественной технологии. В отличие от традиционной техники гравировки с чернью, характерными чертами которой были объемность, светотеневая моделировка фигур, пространственное решение композиций, их основными признаками стали плоскостная трактовка фигур, лаконизм и выразительность тонкого контурного рисунка. Именно произведения, исполненные в технике рисунка на металле, вывели на новый уровень черневое дело в России во второй половине XVI – начале XVII века. Складень поступил в 2008 году в дар от М.А. Покровской, вдовы профессора Г.А. Покровского, и был отреставрирован в музейных мастерских в 2017 году А.И. Ларионовым.

В средник складня вставлена икона Богоматери Владимирской первой трети XVII столетия (под записью XIX века) в окладе конца XIX – начала XX века, с разновременными венцом и цатой с гравированным изображением трехфигурного деисуса в кругах и «прикладами» – золотой сканой бусиной и серьгами начала XVIII века в виде виноградных гроздей из мелкого речного жемчуга. Икона в среднике складня подобрана в более позднее время, хотя первоначальный образ, вероятно, имел тот же иконографический извод.

Предположительно заказчиком складня был боярин Дмитрий Иванович Годунов – родной дядя и воспитатель царицы Ирины Федоровны и царя Бориса Федоровича Годуновых, вложивший в первый каменный Троицкий собора Ипатьевского монастыря большое количество разных художественных произведений, выполненных в кремлевских придворных мастерских. Подбор гравированных на внешней стороне створ складня святых и редкий иконографический состав



праздников на их внутренней стороне, а также стилистические особенности резьбы на серебре указывают на эпоху царя Бориса Годунова как время создания складня. Закономерно, что в иконографической программе были не только учтены личные потребности владельца как частного лица, но и дана стройная иерархия чинов святости, куда включены и новые русские святые – ходатаи и защитники расширившегося Московского государства, что должно было служить своеобразным державным манифестом.

На складне представлены святые воины-великомученики Георгий, Никита, Димитрий Солунский, Феодор Стратилат – покровители царского рода и войска царя, воспринимавшиеся в эту эпоху как рать архангела Михаила, предводителя небесного воинства. Воины, а также священномученики Антипа и Власий, входили в состав так называемого Вселенского синодика, который читался на богослужении в праздник Торжества Православия. Изображения русских князей как царских «сродников» размещены среди общехристианских святых, знаменуя «вхождение русской святости в сонм святости вселенской». Так, ярославские князья Феодор, Давид и Константин почитаются как мудрые правители, первые русские святые князья Борис и Глеб – как страстотерпцы. Согласно традиции, святые Борис и Глеб представлены в княжеских одеждах с крестами – как мученики, с мечами – как воины. Идея преемственности московских государей

с великими князьями, их предшественниками, а Москвы – с городами домонгольской Руси, объединения всех русских земель под эгидой «царствующего града» Москвы, нашла отражение в программных произведениях иконописи в эпоху формирования самодержавия в России. В это время утверждение новой государственной доктрины «Москва – Третий Рим» сопровождалось повышенным вниманием к собственному духовному наследию. Уже в правление Ивана Грозного происходило целенаправленное собирание самых почитаемых святых из местных центров, которые привозились в Успенский собор Московского Кремля.

На складне наиболее чтимые ростовские святители Леонтий, Исаия, Игнатий и Иаков присутствуют наряду с московскими святыми – митрополитами Петром, Алексием и Ионой, преподобным Сергием Радонежским и блаженными Василием и Максимом. Подобное иконографическое сопоставление прослеживается в росписях Благовещенского собора Московского Кремля, а также на металлических вратах XVI века, исполненных в технике золотой наводки, где присутствуют изображения святителей, что, по всей видимости, объясняется прочтением образов святителей, отцов и иерархов как одних из главных образов Церкви. Так, на умбонах врат московского Успенского собора и костромского Ипатьевского монастыря представлены вселенские и русские святители, на вратах же Благовещенского храма Московского Кремля размещены изображения иерархов только Русской Церкви. Такой выбор отсылает к программе росписей Благовещенского собора, где русским святым было уделено особое внимание. Изображения русских святых помещались в алтарной части: Леонтий, Исаия, Авраамий и Игнатий Ростовские, Сергей и Никон Радонежские, юродивые Максим и Исидор Ростовские, Никита Новгородский, московские митрополиты Петр, Алексей и Иона, преподобные Варлаам Хутынский, Пафнутий Боровский, Павел Обнорский (Комельский)¹.

Изображения юродивых Василия и Максима, представленных на складне фронтально, обнаженными, с крестообразно сложенными

¹ Антыпко М.И. Изображения на умбонах врат Благовещенского собора // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры: Материалы и исследования. М., 2008. С. 319–329.

на груди руками, относятся к наиболее раннему варианту их иконографии. Он также известен по образу Василия Блаженного на шитом надгробном покрове 1589 года, исполненном в светлице царицы Ирины Годуновой к его канонизации². Святой изображался нагим старцем, что соответствовало сведениям его жития и вошло в многочисленные иконописные подлинники³. В связи с многочисленными чудесами у гроба Василия Блаженного и его прославлением как нового святого, иконы чудотворца получили широкое распространение на рубеже XVI–XVII веков, в царствование Бориса Годунова.

К изготовлению складня были привлечены первоклассные московские мастера – граверы по металлу. Их работу отличают профессиональный рисунок, стройные пропорции фигур, разнообразное использование штриховки, а также высокое качество технического исполнения, включая огневое золочение. Предварительно рисунок композиций складня, вероятно, исполнялся на бумаге, а затем переносился на металлические пластины и прорабатывался штихелем. В этом процессе участвовали знаменщики и граверы. Не исключено, что к работе над складнем было привлечено несколько мастеров, поскольку характер надписей и стилистические особенности изображений различаются. Художники явно использовали существующие на тот момент прориси святых и праздничных сцен из иконописных подлинников и лицевых рукописей (так называемая Годуновская Псалтирь, Апокалипсис и Цикл жития Иоанна Предтечи из рукописи московского Чудова монастыря Егоровского собрания).

Переносной складень-кузов московской работы рубежа XVI–XVII веков, безусловно, входит в ряд программных произведений, связанных с ближним кругом царя Бориса Годунова. Эта реликвия исчезнувшего рода неповторима по своему замыслу и по виртуозности исполнения может быть отнесена к лучшим произведениям русского декоративно-прикладного искусства своего времени.

² Маясова Н.А. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. Вып. II. М., 1976. С. 44, 45. Ил. 3, 4.

³ Самым ранним его изображением считается миниатюра Шумиловского тома Лицевого летописного свода 1570-х годов. См.: Преображенский А.С. Василий Блаженный, св.: Иконография // Православная энциклопедия. М., 2004. Т. VII. С. 128–131.

А.Г. Горшкова

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ФОНДА АРХЕОЛОГИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Фонд археологии музея (541 единица хранения) начал формироваться благодаря собирательской работе во время экспедиций по Москве и Московской области. Основа фонда – предметы из белого камня. Это памятные доски, надгробные плиты (чаще фрагменты) и памятники, происходящие из некрополя Спасо-Андроникова монастыря, перевезенные из разрушенных церквей.

В ходе экспедиции 1960-х годов на втором этаже Богоявленской церкви в селе Толмачи Тверской области был найден резной белокаменный крест XVI века с Распятием на одной стороне и фигурами трех святых с именем Николай на другой.

За время реставрации, проходившей на территории Спасо-Андроникова монастыря в 1956–1959 годах, фонд пополнился фрагментами архитектурного декора Спасского собора. Он включает в себя 66 предметов: фрагмент «Змееборец», дыньки порталов, блок антаблемента с изображением рыбы, профилированные раскреповки, фрагменты пояса и резных колонн, украшенных растительным орнаментом.

Значительное место занимает археологический материал, полученный в результате раскопок и проведения земляных работ на территории Спасо-Андроникова монастыря. Это фрагменты керамики (печные изразцы, плитки пола, сосуды, медицинская посуда), стекло (аптечные флаконы), металл (фрагменты колоколов, накладок, утвари, венцов, купольных крестов), дерево (лемехи), дающие представление о жизни и деятельности монастырской обители.

Отдельный раздел фонда составляют фрагменты крестов, оконниц, голосников, изразцов, керамических и стеклянных предметов XVII века. Они были найдены в церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Филях во время реставрационных работ 1955 – 1980-х годов.

С 1986 года в фонде археологии появились изразцы – облицовочные плитки из обожженной глины. Терракотовая плитка 1504–1506 годов с растительным орнаментом из архитектурного

декора трапезной Архангельской церкви Спасо-Андроникова монастыря является одним из первых экспонатов в коллекции. В дальнейшем комплектование предметов происходило в процессе археологических экспедиций, посредством поступлений из реставрационных мастерских, пожертвований из частных коллекций.

В 1987 году принят на постоянное хранение печной изразец XVII века с изображением двух птиц на цветущей ветке. Он происходит из церкви Архангела Михаила Спасо-Андроникова монастыря. В 1994 году музею был передан фрагмент фриза Благовещенской церкви города Юрьевца, состоящего из 14 рельефных изразцов с растительным орнаментом. В 1995–1996 годах из придела святителя Николая Чудотворца в церкви Троицы в Рогожской слободе поступили три расписных изразца первой половины XVIII века. Их поверхность украшена орнаментом в виде синего цветка в ромбе с вогнутыми краями и пейзажем. Московская археологическая комиссия передала музею десять терракотовых изразцов с рельефным растительным орнаментом и изображениями мифических животных.

Коллекция пополнялась также предметами из частных собраний. В 1991 году от В.В. Бардзимашвили поступил фасадный изразец «Херувим». Как полагает С.И. Баранова, он происходит из декора несохранившейся московской церкви Священномученика Ермолая на Садовой.

В настоящее время коллекция изразцов насчитывает 210 единиц хранения. Значительный вклад в пополнение музейного собрания внес Г.В. Попов. В 2015 году им было передано в дар музею 163 печных и фасадных изразца XVI–XIX веков, происходящих из домов города Москвы и усадеб Московской области, а также прилегающих регионов.

Основную часть составляют печные изразцы: стенные, угловые, поясные (140 предметов), применявшиеся для украшения печей в интерьерах храмов, трапезных палат, княжеских и боярских теремов, а позднее, с XVIII века, домов горожан.

Небольшой комплекс представлен архитектурной керамикой для фасадов зданий: рельефные, полихромные изразцы XVII века в виде плиток квадратной формы, бордюров, панно (23 предмета).

В коллекции особенно интересны два керамических блюда, украшавшие кокошники и барабан Никольского храма XVII века в селе Николо-Урюпино (Красногорский район Московской области).

Выделяется комплекс из 7 гладких печных изразцов конца XVIII – начала XIX века с орнаментом в виде ваз и цветов синего цвета на белом фоне, имеющих на обороте надпись о месте происхождения. Этот датирующий признак может быть использован при атрибуции подобных предметов в других коллекциях.

Таким образом, фонд археологии сформировался и продолжает пополняться усилиями сотрудников музея и коллекционеров.

Е.В. Давыдова

ДВА АФОНСКИХ ОБРАЗА БОГОМАТЕРИ В СЕРГИЕВОПОСАДСКОЙ РЕЗЬБЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Иконографический репертуар изображений Богоматери в резьбе сергиевопосадских мастеров сравнительно невелик. Прежде всего, это образы, связанные с Троице-Сергиевой лаврой: «Явление Богоматери преподобному Сергию» и прославленная в 1869 году в Гефсиманском скиту икона «Богоматерь Черниговская». В конце XIX – начале XX века с увеличением рынков сбыта к ним добавились наиболее известные и почитаемые изображения Богоматери – Казанская, Иверская, Иерусалимская. Но чаще они встречаются в трехстворчатых складнях вместе с образом преподобного Сергия на одной из створок. В связи с этим представляют интерес два редких образа Богоматери Одигитрии – «В скорбех и печалех Утешение» и «Избавительница». Оба они происходят с Афона, в России получили широкую известность, но на сравнительно короткое время, во второй половине XIX – начале XX века.



Ил. 1

Образ «В скорбех и печалех Утешение», ставший популярным после чудес исцеления в городе Слободском под Вяткой в ноябре 1863 года, изначально был не иконой, а трехстворчатым складнем, включавшим изображения Богородицы с Младенцем, сидящим на ее левой руке, и святых, расположенные в два яруса. Конструкция оригинала в резьбе никак не отмечена. Это вызвано в первую очередь миниатюрным размером иконок, которые мы датируем второй половиной 1860-х годов на основании особенностей резьбы и декора (ил. 1). Резчики использовали также сокращенный извод, в котором воспроиз-



Ил. 2

водился один средник. Этот вариант создавался позднее, вероятно, в 1880-е годы, на основе аналогичных гравюр.

Изображение Богоматери «В скорбях и печалех Утешение» сергиевопосадские мастера помещали исключительно в иконы. Образ «Избавительница», напротив, встречается только в трехстворчатых складнях (ил. 2). В резьбе он появился на рубеже XIX–XX веков благо-

даря чудотворной иконе, пожертвованной афонскими монахами в 1889 году в Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь близ Сухума. В начале 1890-х годов она была прославлена новыми чудесами.

Как мы полагаем, источником для резьбы послужил живописный образ апостола Симона Кананита и великомученика Пантелеимона, представленных на фоне собора Новоафонского монастыря с иконой Божией Матери «Избавительница» в руках.

Апостол Симон Кананит был погребен в древнем храме на территории обители, а в честь великомученика Пантелеимона был освящен главный престол монастырского собора. Ростовые фигуры святых мастера вырезали на створках складня, изображение Богоматери поместили в средник.

Скорее всего, большая партия резных складней была заказана руководством монастыря к торжествам освящения собора, которое состоялось 28 сентября 1900 года при огромном стечении паломников. Изделия сергиевопосадских резчиков в это время получили широкую известность и пользовались большим спросом.

Известно, что мастера работали по заказам не только Троице-Сергиевой лавры, но и некоторых других монастырей. Об их связях с Новоафонским монастырем в 1890-е годы свидетельствует

исполненная ими двусторонняя резная композиция «Распятие – Воскресение Христово» в сосуде, с надписью «Новый Афон» и датой «1893 год»¹.

Если образ Богоматери «В скорбях и печалех Утешение», созданный в 1860–1870-х годах, очевидно, продавался в самой Троице-Сергиевой лавре или в лавках Сергиева Посада, то второй – Богоматери «Избавительницы», изготовлявшийся в конце XIX – начале XX века, отправлялся в Ново-Афонский Симоно-Кананитский монастырь. Несмотря на тиражирование резных изделий, количество созданных произведений было ограниченным, а период их производства недолгим. Вследствие этого до наших дней сохранились лишь единицы, представляющие теперь большую редкость.

¹ Собрание Шуйского историко-художественного и мемориального музея им. М.В. Фрунзе.

Т.А. Жукова

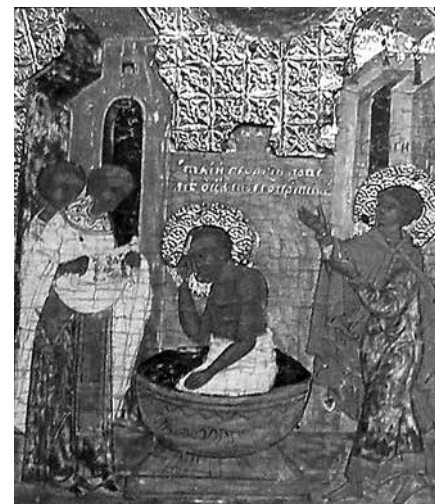
СВЯТЫЕ ГЕРОНТИЙ И ПОЛИХРОНИЯ КАППАДОКИЙСКИЕ – РОДИТЕЛИ ВЕЛИКОМУЧЕНИКА ГЕОРГИЯ, В ЖИТИЙНОМ ЦИКЛЕ СЯГОГО В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVI–XVIII ВЕКОВ

Почитание родителей великомученика Георгия в христианском мире имеет древнюю традицию, восходящую к византийскому искусству. Несмотря на это, до нашего времени сохранились лишь единичные произведения, отразившие ее.

В древнерусском искусстве, возможно, впервые изображение святой Полихронии встречается на столпе собора Софии Киевской, один из приделов которого освящен в честь великомученика Георгия, небесного покровителя князя Ярослава, носившего в крещении имя святого воина. Исследователи предполагают, что среди ныне не идентифицированных святых Софии Киевской есть и изображение Геронтия – отца святого Георгия¹.

В русских житийных циклах святого Георгия изображения его родителей не встречаются вплоть до XVI века, когда, согласно общей тенденции этого времени, происходит постепенное расширение сюжетного ряда. В житийных иконах в связи с увеличением количества деталей повествования и персонажей увеличивается и число клейм. В начало цикла вводятся сцены Рождества и Крещения святого Георгия, а также более или менее подробные иллюстрации историй обращения в христианскую веру царицы Александры, волхва Афанасия, землепашца Гликерия. В этом же ряду появляются и фигуры святых Геронтия и Полихронии.

Среди более шестидесяти известных автору русских житийных икон великомученика Георгия XIV–XIX веков в контексте темы изображения родителей святого Георгия наибольший интерес представляют пять. Это две иконы второй половины XVI века «Чудо великомученика Георгия о змие», обе с 18-ю клеймами жития, из собрания



Ил. 1



Ил. 2

Архангельского музея изобразительных искусств² (ил. 1, клеймо 4 – Крещение св. Геронтия) и частного собрания Е.Б. Громовой³; две иконы XVII века из собрания МиАР⁴ и бывшего собрания М.Е. Елизаветина⁵; икона XVIII века из собрания Музея изобразительных искусств Республики Карелии⁶ (ил. 2, клеймо 19 – Мучение св. Полихронии).

Малочисленность подобных образов, по нашему мнению, возможно, связана с тем, что подробные сведения о родителях велико-

² «Чудо св. Георгия о змие, с 18-ю клеймами жития». Вторая половина XVI века. Из Никольской церкви д. Якимовской в Юрьев-Наволоке Красноборского района Архангельской области. АОМИИ, 1890-држ. (Северные письма: Собрание Архангельского музея изобразительных искусств / Сост. О.Н. Вешнякова, Т.М. Кольцова. Архангельск, 1999. Кат. № 58. С. 24, 60).

³ «Чудо великомученика Георгия о змие, с 18-ю клеймами жития». Вторая половина XVI века, Псков (?). Частное собрание (Шесть веков русской иконы. Новые открытия: Выставка из частных собраний к 60-летию Музея имени Андрея Рублева / Ред.-сост. Н.И. Комашко. М., 2007. Кат. 48. С. 63, 176).

⁴ «Чудо великомученика Георгия о змие, с 12-ю клеймами жития». Первая половина XVII века. МиАР, КП 3037 (Дары Музею имени Андрея Рублева. 1957–2003: Каталог выставки. М., 2003. Кат. 53. С. 33; Жукова Т.А. Икона «Чудо великомученика Георгия о змие, с 12 клеймами жития» первой половины XVII века (Дар Д. Апазидиса) из собрания Музея имени Андрея Рублева: К вопросу иконографии житийного цикла // II Деминские чтения. Отчетная научная конференция Музея имени Андрея Рублева по итогам 2016 года: Тезисы докладов. М., 2017. С. 40–41).

⁵ «Чудо великомученика Георгия о змие, с 28-ю клеймами жития». 1679 год, новгородские земли (Тихвин?). Частное собрание. Согласно вкладной надписи, происходит из храма Преображения Господня и святого Георгия на одном из нескольких бельских погостов, находившихся на новгородских территориях (Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина) / Авт.-сост. Н.И. Комашко, А.С. Преображенский, Э.С. Смирнова. М., 2009. Кат. 47).

⁶ «Чудо великомученика Георгия о змие, с 20-ю клеймами жития». XVIII век. Из д. Суйсарь в Прионежье. Музей изобразительных искусств Республики Карелия. И-103.

¹ Герасименко Н.В., Захарова А.В., Сарабьянов В.Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской: Западное пространство основного объема под хорами // Искусство Христианского мира. М., 2009. Вып. XI. С. 218–219.

мученика Георгия разнятся и происходят из тех редакций жития святого, которые были отнесены к группе апокрифических текстов. Тем интереснее объяснение причин выбора именно этих сюжетов и их программное использование в конкретном географическом и историческом контексте.

Я.Э. Зеленина

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РАЗВИТИЯ ПОЗДНЕЙ КИПРСКОЙ ИКОНОПИСИ

Позднее иконописание на Кипре развивалось в русле поздне-византийского и греческого искусства, но имело свою специфику. Как и в ранний период, выделяются два основных направления: консервативное местное искусство, ориентированное преимущественно на период расцвета «исконной» кипрской иконописи в XII–XIII столетиях и классические произведения палеологовского искусства, и привнесенные на остров извне новые стилистические веяния, быстро приобретающие приверженцев среди иконописцев-киприотов. Поскольку на Кипре сохранилось большое количество подписных и датированных икон XVII–XIX веков, то основные вехи развития иконописи этого малоизученного в русской науке центра определяются в этот период достаточно четко. Хотя стилистическая картина кипрского искусства в целом является пестрой и разнообразной и в ней присутствуют «низовые» народные пласты, формирование его ведущих тенденций развития было связано, как правило, с конкретными именами мастеров, чьи произведения стали эталонными и в большей или меньшей степени повлияли на современников.

Наиболее ярким и характерным явлением кипрской иконописи XVII столетия было, на наш взгляд, творчество мастеров Павла Иерографа (Священнописца) и Леонтия. Если первый из них работал в традиционной для стран греческого мира стилистике, хотя и имел свой узнаваемый авторский почерк и повышенный интерес к декоративной разработке доличного, то второй в большей степени воспринял «интернациональные» художественные тенденции. Некоторые особенности личного письма на подписных иконах иеромонаха Леонтия, выдающих знакомство автора с произведениями изографов Оружейной палаты, позволяют отождествить его с неким Леонтием Лефкобийцем, который в течение десятилетия обучался «в Московии». Произведения самого мастера легко опознаются по некоторым своеобразным деталям письма, однако его наследие не дало значительного импульса к последующей разработке этого направления.

Вплоть до конца XVIII столетия основным мотивом творчества киприотов являлась ориентация на средневековое искусство: в интерпретации его многочисленными художниками так называемой школы монастыря святителя Ираклидия прочитывается восхищение традициями древнекипрского искусства и не столь далеко отстоящими по времени образцами поствизантийской живописи конца XV–XVI века. Нередко только оттенки колорита, рисунок и моделировка ликов служат специфическими признаками этой художественной линии XVIII столетия. Имена иконописцев, как правило, имевших священный и монашеский сан, известны по надписям на иконостасных комплексах и отдельных иконах. Мастера этой мастерской были и своего рода иконографами: они разработали несколько получивших распространение иконописных изводов, создавали программы иконостасов и монументальных живописных ансамблей.

Новым событием кипрской художественной жизни в последней четверти XVIII века стали работы Михаила Фессалоникийца (Фессалийца), судя по прозвищу, приехавшего из Греции, и, по-видимому, его местного ученика Михаила Киприота. Иконы первого отличаются не только специфической индивидуальной манерой, воспроизводимой во многом его последователем, но и активным внедрением в иконописный образ стилистики барокко. Остается неясной связь этих иконописцев с художником, упоминаемым как Михаил Проскинитис (Паломник). Несколько больших и малых иконостасных комплексов, созданных этими одноименными мастерами в значимых храмах и монастырях, являются наглядной иллюстрацией новых тенденций, получивших признание в кипрской Церкви.

Только исключительным авторитетом главных кипрских монастырей в вопросах церковного искусства можно объяснить ту необыкновенную популярность, которую приобрел приехавший с Крита иконописец Иоаннис Корнарос. После его работы в конце XVIII века над украшением кафоликона и подворий Киккского монастыря искусство мастера триумфально прошествовало по Кипру: многие особо чтимые иконы принадлежат кисти Корнароса или его учеников. При этом оригинальная манера письма, присущая художнику, не имеет ничего общего с традициями средневекового кипрского искусства – это скорее доведенная до предельной остроты и даже утриро-

вания живопись позднего барокко. Вместе с тем мастер прославился как создатель новых иконографических изводов, житийных изображений местных святых. В отличие от других стран восточнохристианского мира, где со второй половины XIX столетия все более значительные позиции завоевывала академическая живопись, на Кипре вплоть до конца этого столетия лидирующее место в художественном процессе занимали последователи Корнароса. Необычный авторский почерк критского художника почти на целое столетие определил иконописные вкусы и пристрастия кипрского общества.

Е.Я. Зотова

ПИСЬМА Ф.А. КАЛИКИНА КАК ИСТОЧНИК ПО АТРИБУЦИИ ПОМОРСКОЙ МЕДНОЛИТОЙ ПЛАСТИКИ



В Древлехранилище Института русской литературы (Пушкинский Дом) хранятся материалы переписки известного деятеля старообрядчества Ивана Никифоровича Заволоко (1897–1984) с Федором Антоновичем Каликиным (1876–1971), потомственным старообрядцем, реставратором Государственного Эрмитажа. Переписка продолжалась довольно долго, с 1959 по 1971 год, и прервалась в связи с кончиной Ф.А. Каликина. Этот без преувеличения уникальный комплекс включает в свой состав около 150 писем, в которых содержится материал, посвященный поморской

меднолитой пластике, ее истории, технологии, иконографии и орнаментике.

Именно благодаря постоянному живому интересу И.Н. Заволоко к проблемам атрибуции поморской меднолитой пластики, воспоминания и высказывания Федора Антоновича Каликина воспринимаются как фрагменты совершенно особой неопубликованной рукописной книги, посвященной этому виду искусства. «Хочется познакомить Вас с выговским медным литьем» – эта фраза рефреном звучит в письмах, которые имеют огромное значение для всех, кто занимается изучением старообрядческой меднолитой пластики.

Ф.А. Каликин действительно знал о ней не понаслышке: в 1909–1914 годах по заданию В.Г. Дружинина (1859–1936), известного исследователя поморской старообрядческой книжности и пластики, он собирал по селам и городам не только книги, но и меднолитые кресты, иконы, складни. Несколько раз Ф.А. Каликин ездил на Выг, где к тому времени сохранились лишь полуразрушенные строения Даниловского монастыря. Но, по его словам, больше всего помор-

ского литья удалось приобрести не на Севере, а в поволжских городах Ярославле, Рыбинске и Романове-Борисоглебске, куда медные кресты, иконы и складни попадали с торговыми агентами.

Так, постепенно в начале XX века сформировалась коллекция В.Г. Дружинина, занимавшегося подготовкой книги о поморском медном литье. Как пишет Ф.А. Каликин, «дело в том, что и я, и В.Гр. Дружинин начали с азав, один стал любовно собирать, а другой также любовно это литье искать, и общими усилиями установили, что именно отливалось на Выгу и в какое время, но вот довести всю эту работу до конца так и не удалось, а очень жаль...». Нам остается только согласиться с этими словами, искренне сожалея, что так и не был окончен труд В.Г. Дружинина. Только в 1980-х годах исследователи вновь вернулись к теме, оставленной более чем на полстолетия.

Высказывания Ф.А. Каликина, касающиеся атрибуции поморского литья, не утратили своего значения и представляют несомненный интерес как ценные наблюдения знатока, понимавшего и, главное, любившего памятники меднолитой пластики, которых он пересмотрел за прожитую жизнь, по его словам, «очень и очень много».

Письма Ф.А. Каликина стали основанием для атрибуции ряда меднолитых крестов в коллекции Музея имени Андрея Рублева (например, КП 1319, 1423, 1645, 1761, 1900, 2098, 3429, 3470, 3890, 4476/519, 4476/539, 4505, 5158/30). Небольшой поморский крест XVIII века, декорированный разноцветными стекловидными эмалями, является центральным образом иконы (КП 3535).

Как самое совершенное литье определял Ф.А. Каликин поморскую меднолитую пластику. По его словам, медное литье, произведенное на Выгу, «доведено было до совершенства, какого еще ни древняя Русь, ни новая Российская империя не знала». Поморские кресты из музейного собрания – наглядное тому доказательство.

В.В. Игошев

**СБОРНЫЙ ОКЛАД ИКОНЫ «БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ»
ИЗ СОБРАНИЯ МИАР И АНАЛОГИЧНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ,
ВЫПОЛНЕННЫЕ В СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ТРАДИЦИЯХ.
КОМПЛЕКСНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ, ЭКСПЕРТИЗА И АТРИБУЦИЯ**

Икона «Богоматерь Владимирская» (инв. № КП 6961/1-3) в окладе и киоте была передана в Музей имени Андрея Рублева в составе коллекции Г.А. Покровского. Сборный оклад этой иконы выполнен из различных материалов и поставлен в серебряный киот с двумя створками с гравированными изображениями святых в рост и со скобами по торцам. Такие скобы предназначены для переноса иконы на ремне во время крестных ходов и церковных праздников. На основании комплексного исследования проведена экспертиза и атрибуция оклада этой иконы.

Оклад. Поля и свет (фон) иконы состоят из шести металлических пластин, украшенных сканым растительным орнаментом с эмалью темно-синего, белого, зеленого и желтого цвета на гладком фоне. На двух пластинах на свету иконы вверху – парные медальоны со сканными надписями на темно-синем эмалевом фоне: «МР» и «ΘΥ». Рисунки и техника орнамента, надписи в медальонах напоминают образцы скани конца XVI века, однако проведенное комплексное исследование позволяет датировать этот оклад концом XIX – началом XX столетия.

Во-первых, поля и свет оклада иконы сделаны из сплава меди, никеля и цинка, который был известен и широко использовался в России в конце XIX – начале XX века для изготовления дешевых предметов церковной утвари и столовой посуды. Цвета эмали и техника скани также отличаются от подлинных древнерусских произведений конца XVI века.

Во-вторых, аналогичный рисунок узоров скани с таким же набором цветовой палитры эмалей встречается на предметах, выполненных в конце XIX – начале XX века в старообрядческих традициях. Это оклад иконы «Богоматерь Умиление» из Покровского храма на Рогожском кладбище (22,5 × 16,8); оклад иконы «Богоматерь Корсунская»

из собрания А.В. Мараевой (Серпуховский музей; 32 × 26,8); оклад иконы «Спас Нерукотворный» из Третьяковской галереи (31 × 25); средник складня «Богоматерь Владимирская» из Третьяковской галереи (31,0 × 27,5); панагия (7 × 7) и богослужебный крест (21,7 × 11,7) из Новгородского музея; два богослужебных креста из Кирилло-Белозерского музея (31,8 × 18 и 29,6 × 10,7); панагия из Пермской художественной галереи (Д. – 7,2. Т. – 1,2).

Цата. На серебряной золоченой цате фигурной формы чеканен киотец и два круглых медальона с гравированным изображением Деисуса на фоне стилизованного растительного орнамента. Своеобразие формы и техники изготовления позволяет датировать эту цату первой половиной XVII века и отнести к работе ярославского мастера. Аналогичные цаты, сделанные ярославскими серебряниками в первой половине XVII столетия, имеются в коллекциях Ярославского музея-заповедника и Переславского музея.

Венец. Округлый двойной серебряный венец украшен гравированным растительным орнаментом с прочеканенным канфарником фоном и четырьмя вставками цветного стекла и бирюзы в кастах с зубчатым краем. Стиль и техника изготовления резного орнамента характерны для работ московских мастеров 1650–1660-х годов.

Приклад. К венцу подвешены серьги, выполненные в виде виноградных кистей с серебряными золочеными листьями, отростками в виде спиралей и ягодами из мелких жемчужин. Серьги изготовлены в XVIII веке. В центре в нижней части цаты привешена серебряная золоченая пуговица грушевидной формы с жемчужиной внизу и петелькой вверху. Пуговица сделана в технике скани и зерни в Москве во второй половине XVII века.

Оклад иконы «Богоматерь Владимирская» является сборным. Отдельные его части выполнены в разные периоды времени и из различных материалов, что характерно для старообрядческой традиции. В старообрядческих храмах и молельнях нередко встречались древние иконы в окладах, сделанные «под старину», а вновь написанные иконы украшались серебряными окладами XVI – начала XVII века. Для экспертизы и атрибуции подобных произведений необходимо комплексное исследование.

С.А. Кирьянова

ИКОНА «ВЕЛИКОМУЧЕНИК ПАНТЕЛЕИМОН»
ИЗ ЧАСТНОГО СОБРАНИЯ И ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЯТЫХ
НА ПЕЙЗАЖНОМ ФОНЕ В КОНЦЕ XVII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVIII ВЕКА



В конце XVII – начале XVIII века у столичных иконописцев наблюдаются значительные изменения в изображении природы: это касается не только стиля, но и композиционной роли пейзажа в целом. Появляется большое количество икон, в которых пейзаж располагается за святым (или святыми) на втором плане или по одну сторону от него на фоне. Часто в подобных произведениях первый план выглядит более архаичным и ориентированным на плоскость, тогда

как второй, пейзажный, – более сложным и разработанным.

Пейзаж на фоне иконы «Великомученик Пантелеимон» первой трети XVIII века – яркий пример этого нового подхода. В правой части иконы – образ великомученика в трехчетвертном повороте влево в молении Христу, написанному в небесном сегменте. Святой изображен на пригорке – на фрагменте позыма у переднего края средника, который выполнен довольно условно: в коричневом тоне и с крупными красными цветками. Однако на фоне, на дальнем плане, простирается великолепный многоплановый пейзаж с водоемом и плывущим по нему парусником, с островком и изображенным на нем деревом, с пригорками, постройками и тончайше выписанным пейзажным фрагментом у края горизонта. Однако пейзаж и святой будто существуют в различных пространствах, ни композиционно, ни сюжетно не связанные друг с другом. Святой даже не выглядит действительно стоящим на позыме: изображение его ног более иконно,

нежели живоподобно. Пейзажный фрагмент же совершенно не условен, он похож на миниатюрную картину внутри изображения.

На иконах, создававшихся ранее, отдельные сюжеты или житийные сцены вписывались в условное природное окружение, однако оно не воспринималось как самостоятельный элемент, всегда подчиненное сюжету и связанное с ним. Тип святого с пейзажем, практически не распространенный в предыдущие периоды, во второй половине XVII – первой трети XVIII века получил широкое развитие. Возможно, это объясняется тем, что пейзаж на таких иконах мог быть, по существу, любым по композиции и содержанию, что позволяло автору проявить известную свободу и фантазию, например, включить западноевропейские мотивы или необычные природные формы. Допускались самые разные очертания архитектуры, вписанной в ландшафт. Между тем, на иконах русских святых не встречается голландских мостиков, иноземных построек, непривычных природных мотивов. Чаще всего это лес, деревья, иногда монастырские сооружения.

Пейзаж на иконах возник в особой историко-культурной обстановке, обусловленной изменениями в образе жизни и мировоззрении людей, усилившимися контактами с миром западноевропейского искусства. Природа как часть прекрасного божественного творения включается в пространство образа.

Н.И. Комашко

РУССКАЯ ИКОНА «ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ»
КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА В ЦЕРКВИ
ГЕОРГИЯ ТИС ПОЛИТИАС В КАСТОРЬЕ



В церкви Георгия тис Политиас в Касторье сохраняется один из наиболее значительных комплексов русских икон в Греции, датируемый концом XVII – началом XVIII века. В нем выделяется группа из четырех крупноформатных икон работы мастеров Оружейной палаты: «Господь Вседержитель на престоле, с двенадцатью апостолами», «Богородица с Младенцем на престоле, с пророками (Древо Иессеево)», «Три вселенских святителя» и «Святой Иоанн

Предтеча Ангел пустыни». Такие комплексы местного ряда иконостаса русского происхождения того же времени, включающие от двух до четырех икон, сохранились также на Афоне, Синае, в монастырях и храмах Румынии, Сербии и Турции.

Программа подобных комплексов предполагала использование иконографических схем, не применявшихся в России, но популярных в Греции и на Балканах. Таким образом, русские мастера и заказчики икон учитывали особенности культурной среды, для которой они создавались. С образцами письма греческих мастеров московские художники имели возможность познакомиться благодаря привозимым в Россию греческим духовенством иконам.

Пятая русская икона, хотя и современна комплексу местного ряда, представляет собой самостоятельное произведение. Она имеет меньшие размеры, написана провинциальным мастером и заметно отличается от остальных по манере письма. В то же время она входит

в состав местного ряда иконостаса, так как по сюжету соответствует посвящению церкви и является храмовым образом.

Документов, сообщающих об обстоятельствах привоза всех пяти икон в Касторью, не имеется. При храме Георгия тис Политиас в конце XVII – начале XVIII века находилась митрополичья кафедра, куда иконы могли быть посланы в качестве царского вклада. Уровень письма и иконографическая программа четырех крупноформатных икон соответствуют царскому заказу. Тем не менее, они могли предназначаться и в другое место, в частности в один из монастырей Афона. Пятая храмовая икона великомученика Георгия, имеющая меньшие размеры и иная по письму, косвенно это подтверждает, поскольку она, несомненно, предназначалась именно для этого храма, о чем говорит ее сюжет. Ее заказчик, очевидно, был купцом – выходцем из провинции, имевшим торговые дела в Греции. Возможно, ему удалось перенаправить задержавшийся в дороге комплекс работ царских мастеров в касторьинский храм, для которого уже был выполнен храмовый образ. В силу небольших размеров икона не была поставлена в иконостасе и висит отдельно.

Памятник имеет интересные иконографические особенности, свидетельствующие о продуманности его замысла мастером и заказчиком. Они обусловлены как внешними заимствованиями, так и собственной традицией. Очевидно, мастер имел в своем распоряжении критский образец, откуда позаимствовал редкие детали западного происхождения. К ним относятся изображение на земле у ног коня костей и черепов жертв дракона, а также облик змия в виде зверя с когтистыми лапами, перепончатыми крыльями и длинным, скрученным петлями хвостом.

Очень близкий рисунок коня Георгия присутствует в произведениях европейских художников, в частности на алтарном образе каталонского мастера Бернардо Мортарелля (1434/1435. Художественный институт, Чикаго). В то же время жест держащей копьё правой руки Георгия, локоть которой отведен назад, встречается в работах венецианских художников XVI века (Парис Бордоне, «Битва святого Георгия с драконом», 1525 год. Ватиканская пинакотека).

Икона из Касторьи имеет немногочисленные иконографические аналогии среди русских памятников первой половины XVIII века,

восходящие к тому же образцу. В них художники разного происхождения и профессионального уровня с большей или меньшей точностью передали особенности общего для всех оригинала.

Основной сюжет Чуда о змие дополнен на иконе из Касторьи уникальными житийными сценами в верхней части композиции. Слева вверху апостол Иоанн Богослов вручает великомученику Георгию жезл. Этого сюжет нет ни в одной из известных редакций жития святого, но он в точности повторяет эпизод из Жития преподобного Авраамия Ростовского. Святому явился Иоанн Богослов и вручил жезл, которым Авраамий сокрушил языческого идола. Композиция этой сцены повторяет разработанную в Ростове в конце XVII века особую иконографию явления Иоанна Богослова преподобному Авраамии («Явление апостола Иоанна Богослова преподобному Авраамии Ростовскому». Конец XVII века. Из церкви Иоанна Богослова на Ишне. Музей-заповедник «Ростовский кремль»).

Вверху в центре находится другая редчайшая сцена благословения святого Георгия Христом на победу над змием. Необычно также, что венцом мученичества Георгия увенчивают не один, а два ангела. Все эти сцены делают икону из Касторьи уникальной по иконографии.

Стиль живописи иконы ориентирован на манеру письма, принятую у мастеров Оружейной палаты, но ее трактовка свидетельствует о провинциальном происхождении мастера. При хорошо выписанных живоподобных ликах элементы пейзажа и архитектуры, передача пространства отличаются условностью и декоративностью. Близкие художественные решения встречаются в произведениях поволжской иконописной традиции рубежа XVII–XVIII веков.

С.Н. Липатова

ОБРАЗЫ С РЕДКИМИ СЮЖЕТАМИ ИЗ СОБРАНИЯ РУССКИХ ИКОН ПРИ ПОДДЕРЖКЕ ФОНДА АНДРЕЯ ПЕРВОЗВАННОГО

За последние годы в Собрание русских икон поступило несколько редких произведений, происходящих из разрозненных несохранившихся храмовых комплексов. Кроме того, коллекцию дополнили две небольшие иконы



с действительно уникальными сюжетами, выбор которых был обусловлен частным заказом. Сообщение посвящено их истолкованию, а также иконографическим источникам и установлению местоположения в храме образов с ветхозаветными и евангельскими сценами.

Среди рассматриваемых памятников – образ «Святой Иов Многострадальный» второй трети XVIII века с виршами, икона, иллюстрирующая притчу «О богатом и бедном», последней трети XVIII века, икона «Искушение Христа» того же времени, композиция которой восходит к западноевропейской гравюре. Некоторые выводы о принципах сюжетного подбора подместного ряда иконостасов позволяет сделать анализ памятников горизонтального формата из одного комплекса второй половины XVIII века – иконы «Беседа Христа с самарянкой» («Неделя о самаряныне»), демонстрирующей чрезвычайно популярный в росписях и иконописи сюжет, и «Явление Молченской иконы Богоматери», которая могла находиться под чтимым богородичным образом. Что касается образов с уникальными иконографическими решениями, аналогов которым не найдено до настоящего

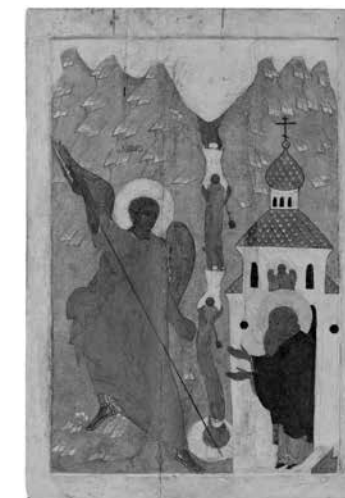
времени, то они не опираются на какую-либо устойчивую традицию бытования типовых образцов. Образ «Благодарный князь Владимир, мученики Кирик и Иулита, в молении мощам неизвестного святого» датируется концом XIX века, оклад имеет клейма московского окружного пробирного управления и инициалы московского мастера Семена Матвеевича Егорнова (1884–1908)¹. В отличие от известных примеров, на данной иконе в центре помещено не изображение честных останков, а две их частицы, к которым обращены святые, при этом никаких сведений о вложенных реликвиях нет. Не исключено, что икона могла быть заказана в качестве подарка или благословения для духовного лица либо, напротив, от кого-то из духовных лиц. Вторая необычная икона являлась семейной святыней, о чем свидетельствует ее сюжет и размер, – это «Преподобный Андрей благословляет детей», в серебряной рамке и футляре конца XIX – начала XX века (размер иконы в рамке – 11,5 × 8,3; размер футляра в раскрытом виде – 14,2 × 19,8; в закрытом – 14,2 × 10). Облик святого с именем Андрей, представленного в виде старца, не позволяет его идентифицировать. В дореволюционных месяцесловах Русской православной церкви было несколько преподобных с этим именем – преподобномученик Андрей Критский (†767), пострадавший за иконопочитание, знаменитый гимнограф Андрей Критский, автор Великого покаянного канона (†740), и святой Андрей Оксиринфский (Фиваидский), подвизавшийся в египетской пустыне в IV веке. Некоторые предположения об обстоятельствах заказа этой иконы и уточнения имени святого будут предложены в сообщении.

¹ Иванов А.И. Мастер золотого и серебряного дела в России (1600–1926). М., 2002. Т. 1. С. 253. № 1419.

Г.А. Назарова

ИКОНА «ЧУДО АРХАНГЕЛА МИХАИЛА В ХОНЕХ» ИЗ СОБРАНИЯ МИАР В КОНТЕКСТЕ БОГОСЛУЖЕБНОЙ ПРАКТИКИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ

Икона «Чудо архангела Михаила в Хонех» (111 × 75) поступила в музей в 1984 году из следственного отдела КГБ. Ее сюжет связан с одним из самых известных чудес архистратига Михаила, произошедшим в IV веке в Малой Азии. В VI или VIII веке появляется литературное сказание, повествующее об этом событии. А к средневизантийскому периоду в основных чертах складываются два его иконографических извода, усвоенные также и русским средневековым искусством. Большинство сохранившихся русских икон на этот сюжет происходят из новгородских земель или Русского Севера.



Этот сюжет нельзя отнести к числу иконографических редкостей, однако можно признать, что он встречается не так часто по сравнению с другими праздничными иконами. Особенно мало среди них храмовых образов, отличающихся, как правило, большими размерами. Среди русских икон к таковым можно отнести только три памятника, в том числе рассматриваемую икону из МИАР, которая относится к сложному изводу с изображением язычников-землекопов.

Для того, чтобы понять, почему эти образы единичны, необходимо обратиться к традиции почитания праздника Чуда Архистратига Михаила в Хонех на Руси, и прежде всего к практике посвящения храмовых престолов. К XVI веку на Руси было построено более тридцати храмов, посвященных архангелу Михаилу. Однако в основном массиве церковных престолов посвящение носило общий характер – самому Архистратигу – и не было связано с определенным литургическим днем празднования. Например, в Никоновской летописи только

в трех случаях уточняется посвящение храма конкретному дню празднования, одно из которых связано с Собором Архистратига Михаила и прочих Небесных Сил Бесплотных.

Между тем, литературная традиция очень обширна. К этому дню в служебных минеях было приурочено чтение древнего литературного памятника «Сказание о чуде в Хонех», которое было широко распространено в древнерусской письменности. Существовал целый ряд других переводных произведений. Многие из них вошли в состав Великих Миней Четых митрополита Макария на 6 сентября.

Обратившись к литургической традиции ежегодного воспоминания этого события, возникшей примерно в IX–X веках, можно обнаружить, что 6 сентября в канонах на службу нет упоминаний непосредственно о событии в Хонех. В службе и каноне на Собор Небесных Сил Бесплотных 8 ноября также фигурируют наиболее распространенные эпитеты Михаила. В целом в этих канонах они стандартные. Священное Предание удержало память о Чуде в Хонех, не вводя в богослужебный обиход песнопений, посвященных непосредственно самому событию, но особо прославляя предводителя Воинства Небесного общими стихирами и канонами.

Это позволяет предположить, что отсутствие конкретных литургических текстов и их обобщенный характер и явились причиной столь малой популярности посвящения храмовых престолов праздникам Чуда Архистратига Михаила в Хонех, а также Собору архангела Михаила.

Возвращаясь к иконе «Чудо в Хонех» из МиАР, еще раз отметим ее принадлежность к большим храмовым образам, что ставит ее в ряд редких произведений. Стиль иконы допускает возможность ее создания на Русском Севере на территориях, относившихся к Ростовской епископской кафедре. Датировка иконы затруднена из-за ее сложной сохранности: верхние слои живописи утрачены, вероятно, в результате основательной промывки перед старообрядческой реставрацией, все лики прописаны. Поэтому ее надлежит датировать широко – в границах второй половины XVI века.

По иконографическим особенностям икона не находит себе аналогий в искусстве этого и более раннего периода. Однако точное повторение некоторых иконографических мотивов можно наблюдать

на ярославской иконе 1630–1640-х годов из собрания Музея русской иконы, а некоторые детали напоминают икону первой трети XVII века в собрании Ярославского художественного музея.

Анализ иконографии и стиля памятника позволяет высказать предположение о существовании какого-то раннего протографа в землях ростово-ярославского круга. Являясь одним из ранних образцов этой традиции, икона из МиАР может быть редким примером храмового образа какого-нибудь северного храма.

Т.Н. Нечаева

ИКОНА ИЗ СЕЛА СЕМЕНОВСКОГО «ПРЕПОДОБНЫЙ МИХАИЛ»: КЛОПСКИЙ ИЛИ МАЛЕИН? ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ



Икона «Преподобный Михаил» поступила в Музей имени Андрея Рублева¹ под сплошной записью, которая повторяла первоначальное изображение. На верхнем слое имелась надпись «Пре Сергие». После раскрытия авторского слоя живописи была обнаружена другая надпись: «Преподобный Мих...о(н)ский», которая была прочитана как «Преподобный Михаил Клопский».

Поводом для сомнения в правильности определения святого послужили наличие парного ему деисусного образа преподобного Алексия человека Божия и особенности написания топонимического прозвища Михаила, в котором хорошо читалась выносная буква «н», а не должествующая быть на этом месте буква «п».

Иконы «Алексий человек Божий» и «Преподобный Михаил» из деисуса отличаются от других произведений комплекса. У них сходный между собой, но отличный от других икон чина размер (111 × 52 см и 111,5 × 52,5 см соответственно, в то время как размер других икон чина около 113 × 43 см), также они близки по манере исполнения. Не исключено, что эти две иконы или происходили из другого храма, или были дописаны другим мастером в более позднее время. И то и другое вполне допустимо, учитывая сборный характер комплекса икон из села Семеновского.

Основной корпус изображений преподобного Михаила Клопского создавался в Новгороде, где он почитался в сонме новго-

¹ Икона «Преподобный Михаил» из Богоявленской церкви села Семеновского Пушкинского района Московской области. КП 347, инв. 764-1.

родских святых. Там же они и бытовали. В особых случаях царского заказа образы святого помещались в московских храмах. Наиболее распространенными были раздаточные пядничные иконы, где святой представлен в молении. Его изображения в иконостасах неизвестны. Соединение образов преподобных Михаила Клопского и Алексия человека Божия в иконописи или стенописи также не встречается и не имеет исторического или культового обоснования².

Изображение на данной иконе не соответствует описанию подлинника и известным образам святого, хотя он здесь показан по описанию с сединой («надсед»), но форма бороды иная, не длинная, вытянутая и сужающаяся книзу «аки Варлаама Хутынского», а другая более короткая, округлая и состоящая из двух ясно обозначенных прядей.

Важным при определении святого является также то, что в надписи имени четко читается последняя часть: ...о(н)ский, которую можно реконструировать как Малеонский. Реконструкцию выполнила кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник МИАР Л.И. Алехина.

Представляется вероятным, что здесь изображен не преподобный Михаил Клопский, а другой святой – преподобный Михаил Малеин.

Традиция почитания преподобного Михаила Малеина в России закладывалась в годы правления первого русского царя из династии Романовых – Михаила Федоровича, крещенного во имя этого святого. Преподобный Михаил Малеин был малоизвестен, поэтому возникла необходимость в прославлении святого в России и в создании его иконографии, что успешно осуществилось в первой половине XVII века. Житие преподобного Михаила Малеина в славянском Рукописном прологе, а также в Великих Четых Минеях отсутствует. Похвальное слово святому впервые появляется в Печатном прологе 1643 года под 12 июля. Текст озаглавлен «Житие и позвизи преподобнаго отца нашего Михаила, игумена бывша киминские обители яже есть в Малеонстей горе, вскрай Афона великия горы». Таким образом, в Москве уже было в употреблении прозвище Малеинский, закрепленное в надписи на ковчеге с мощами 1628 года (ММК), а с 1643 года, благодаря

² Михаил Клопский // Православная энциклопедия. М., 2017. Т. XIV. С. 552–564, 730–741.

печатному Прологу, широкую известность получила другая форма, связанная с названием афонской Малеонской горы.

К этому времени относится создание многочисленных храмов и престолов в храмах в честь «государева ангела». Образы святого писались неоднократно для кремлевских храмов и поступали в образную палату. Иконографическое творчество усилилось после привоза в Россию в 1627 году образа и мощей святого в качестве подарка царю от патриарха Кирилла I Лукариса³.

Таким образом, можно видеть, что иконография святого разрабатывалась на протяжении первой половины XVII века и не всегда была неизменной. Наряду с изображениями с длинной клинообразной бородой, разделенной на две пряди, существовал вариант, который встречается во многих памятниках, где святой представлен с более короткой бородой, но также разделенной на пряди. Кроме того, распространение иконографии святого было очень широким и отражало государственную политику. Посвященные ему храмы и приделы появлялись не только в Москве, но и во многих городах государства, для них создавались многочисленные изображения святого, как едиличные, так и в составе тезоименитых святых царского семейства. В 1640-х годах продвижение изображений покровителей государя и наследника становится государственно важным и воплощается в программных росписях храмов как в Москве, так и в других городах.

В связи с этим парное помещение царских святых в иконостасе церкви, которая находилась в царских владениях на главной дороге из Москвы в Троице-Сергиев монастырь, полностью укладывается в русло государственной политики того времени и находит аналогии в монументальных росписях. Датировка данных икон иконостаса из села Семеновского 1640-ми годами подтверждается и стилистическими особенностями памятников.

Что касается необычной надписи «Малеонский», то это может быть объяснено, с одной стороны, неустойчивой иконографией недавно появившегося и доселе малоизвестного святого, с другой – желанием следовать письменному источнику, то есть Печатному прологу 1643 года, в котором святой блаженный Михаил описывается

³ Михаил Малеин // Православная энциклопедия. М., 2017. Т. XIV. С. 730–741.

как житель Малеонской горы. Для авторов XVII столетия, возможно, так же как и для Дмитрия Ростовского, прозвище Малеин было равнозначно Малеонскому, и писец дал лишь более развернутое, по его представлению, наименование святого.

О.В. Никифорова

СПАССКИЙ СОБОР СПАСО-АНДРОНИКОВА МОНАСТЫРЯ ПО МОНАСТЫРСКИМ ОПИСЯМ XIX ВЕКА

В настоящее время имеется значительное количество публикаций, посвященных исследованию архитектуры Спасо-Андроникова монастыря, но практически отсутствуют исследования, касающиеся изучения внутреннего убранства монастырских храмов – структуры иконостасов, состава входящих в иконостасы икон, расположения икон и предметов церковной утвари внутри храмового пространства.

Вряд ли стоит специально останавливаться на значимости такого ценнейшего источника по истории монастырей, как монастырские описи. Монастырские описи являются источниками многопланового, комплексного характера, в них описывается большое количество предметов и вообще объектов различных типов (иконы, церковная утварь, облачение церковнослужителей, книги, посуда, вотчины, села и деревни, население, промыслы и многое другое). Тем не менее в настоящее время не просто не опубликованы, но и не выявлены многие сохранившиеся в архивах Москвы и Санкт-Петербурга описи монастырского имущества Спасо-Андроникова монастыря.

Удалось обнаружить восемь описей монастырского имущества XIX – начала XX века. Из них три датированы, остальные без даты, часть описей сохранилась фрагментарно, некоторые с небольшими расхождениями дублируют друг друга¹.

Сообщение посвящено реконструкции интерьеров Спасского собора Спасо-Андроникова монастыря на основе шести описей монастырского имущества, созданных в период с 1826 по 1859 год, и является первой исследовательской работой по реконструкции полностью утраченных интерьеров монастырских храмов.

¹ Описание церквей, церковных и ризничных вещей и всей утвари Московского Спасо-Андрониева монастыря. 1826 г. – ЦИАМ, Ф. 203, оп. 744, д. 2813; Описание Спасо-Андрониева монастыря 1830-х годов и список архимандритов монастыря – ЦИАМ, Ф. 1197, оп. 1, д. 1100; Главная церковная и ризничная опись Московского Спасо-Андрониева монастыря (б/д) – ЦИАМ, Ф. 203 оп. 744, д. 2820; Фрагмент описи церковного имущества Спасского собора (б/д). После 1836 г. – ЦИАМ, Ф. 1322, оп. 1, д. 77; Описание Спасо-Андроникова монастыря (б/д, после 1850 года) – ЦИАМ, Ф. 1322, оп.1, д. 76; «Списокъ съ главной описи Церковнаго и ризничнаго имущества Московскаго Спасо-Андрониева монастыря» – ЦИАМ, Ф. 1322, оп.1, д. 51; Главная опись Московского Спасо-Андрониева монастыря 1859 года, имеются записи 1884–1895 годов – МиАР; Главная опись Московского Спасо-Андрониева монастыря 1910 года – МиАР.

Опись 1826 года – старейшая известная на сегодняшний день опись XIX века, составленная через 14 лет после пожара 1812 года, нанесшего колоссальный урон монастырским постройкам. Опись 1859 года фиксирует состояние Спасского собора после значительных ремонтных работ, осуществленных в 1848–1850 годах, и дает представление об интерьерах других монастырских храмов. Сравнительное изучение описей, составленных в период между 1826 и 1859 годами, позволило уточнить наши представления о храмовом убранстве, структуре предалтарных иконостасов монастырских храмов, размерах, времени создания и украшении икон, входящих в эти иконостасы, понять, как, в какой момент и куда перемещались иконы внутри монастырского пространства в связи с ремонтными работами, осуществляемыми в монастыре.

В исследуемых описях имеются сведения о материалах и технике изготовления храмовых полов, о расположении в храмовом пространстве предметов церковной утвари, прежде всего многочисленных храмовых светильников: паникадил, поликандил, подсвечников и лампад, их размерах, форме и материалах, из которых они были сделаны.

Остается открытым вопрос о месте нахождения мощей преподобных Андроника и Саввы. Монастырские описи XIX века с разной степенью подробности дают представление о внешнем виде раки, в которой находились мощи, форме балдахина над ней, тканях, украшении иконами северо-западной арки, где помещалась рака, а также о состоянии мощей преподобных после разрушительного пожара 1812 года.

Все эти вопросы требуют серьезного, вдумчивого изучения, с привлечением различных исторических источников и архивных материалов, важнейшим из которых, как говорилось ранее, являются описи монастырского имущества.

В 1812 году собор сильно пострадал от пожара, отчего своды с главой упали внутрь храма. Весь собор был «расхищен и сожжен». После пожара 1812 года монастырь неоднократно перестраивался: возводились новые здания, перестраивались старые. Существенным перестройкам подвергся древний Спасский собор, полностью вос-

становленный, расписанный и освященный в 1820 году московским митрополитом Серафимом при архимандрите Гермогене.

О масштабе этих работ дает представление «Опись церквей, церковных и ризничных вещей и всей утвари Московского Спасо-Андроньева монастыря» 1826 года. В ней имеются свидетельства о внутреннем убранстве алтаря Спасского собора: находящихся в алтаре и вне его иконах, церковной утвари, описание раки с мощами преподобных Андроника и Саввы и водруженного над ней балдахина. Особый интерес представляет описание небольшого предалтарного иконостаса, в котором находились царские врата и восемь икон, располагавшихся двумя рядами, по четыре иконы в каждом. Все эти восемь икон были богато украшены серебряными и жемчужными ризами, драгоценными камнями: алмазами, изумрудами, яхонтами, крупным и мелким жемчугом. Справа от царских врат находилась древняя святыня монастыря – привезенная митрополитом Алексеем из Константинополя икона Спаса Нерукотворного. Можно сказать с уверенностью, что четыре богородичные иконы этого иконостаса (иконы Богоматери Страстной, Тихвинской, Иверской и Знамения) были созданы до пожара 1812 года. Возможно, к оставшимся в целости после нашествия французов в 1812 году относится и икона Богоматери Тихвинской, находившаяся в алтаре, а также и образ Спаса Нерукотворного, расположенный в иконостасе над древним образом той же иконографии.

В 1848–1850 годах по проекту архитектора П.А. Герасимова на монастырские средства и значительный вклад графини Анны Алексеевны Орловой-Чесменской были проведены масштабные строительные работы в Спасском соборе: с юга и севера к собору пристроены приделы Успения Богоматери и преподобного Андроника. Тогда же собор получил и шатровое завершение восьмигранного барабана. Таким собор, только в полуразрушенном виде, простоял до середины 50-х годов XX столетия.

После завершения работ по благоустройству Спасского собора при архимандрите Платоне была составлена «Главная церковная и ризничная опись Московского Спасо-Андроньева монастыря», в которую впоследствии вносились дополнения. Эти не датированные описи дошли до нашего времени с разной степенью полноты и сохран-

ности. В 1859 году была составлена достаточно полная «Главная опись церковного и ризничного имущества Московского Спасо-Андроньева монастыря», которая, в свою очередь, ориентировалась на более раннюю опись, указанную выше.

Реконструкция интерьеров Спасского собора на момент 1859 года проводилась на основании трех списков описей без дат, находящихся в ЦИАМ (ф. 203, оп. 744, д. 2820; ф. 1322, оп. 1, д. 76, 51), и датированной описи 1859 года, хранящейся в МиАР. Фрагмент монастырской описи, в которой содержатся только сведения о Спасском соборе (ф. 1322, оп. 1, д. 77) и которая была составлена после 1836 года, привлекался в качестве дополнительного материала.

Указанные документы позволили составить представление о внутреннем убранстве главного алтаря Спасского собора и алтарей приделов: форме и украшении престолов, количестве икон внутри алтарей. Благодаря этим сведениям мы имеем возможность реконструировать центральный предалтарный иконостас, в котором находилось трое дверей, 22 иконы, располагавшиеся четырьмя рядами, и одна икона «Воскресения Христова», стоявшая в центре над четвертым рядом икон; иконостасы приделов; место расположения икон, хоругвей и церковной утвари внутри храма; характер украшения, размер и оценочную стоимость окладов икон, а также манеру их письма. В частности, специалисты XIX века отличали несколько манер: иконописную, греческого письма, византийского художества, живописную и фряжскую. Одинаковые размеры, манера письма нескольких групп икон в иконостасах и внутри храмового пространства позволили сделать предположение о времени их создания в качестве единого заказа, а также об имени заказчика некоторых комплексов. Сравнение же всего комплекса описей 1826–1859 годов позволило сделать некоторые выводы о характере перемещения икон внутри храма, а также об особенностях украшения северо-восточной арки, где размещалась главная святыня Спасского собора – рака с мощами преподобных Андроника и Саввы.

И.А. Орецкая

О СТИЛЕ РОСПИСЕЙ БАЧКОВСКОЙ КОСТНИЦЫ

Считается, что Бачковский монастырь, в древности именовавшийся Петрицонский, был основан в 1083 году Григорием Пакурианосом (Бакуриани), великим domestikом западных армий императора Алексея I Комнина. Однако, возможно, обитель на этом месте была впервые учреждена вскоре после завоевания здешних земель Василием II в 1018 году.

Костница – двухъярусная однонефная церковь – находится на вершине холма, примерно в 400 м от монастыря. С южной стороны нижний ярус уходит в склон холма. Он использовался непосредственно для захоронений, а верхний ярус играл роль погребальной капеллы.

Программа росписей не имеет аналогий, с одной стороны, потому что до нашего времени не дошло других построек конца XI – начала XII века, имевших подобные функции, с другой – из-за недостаточных размеров самого здания, не позволявших разместить на стенах большое число сюжетных композиций. Множество сцен, в том числе в составе короткого евангельского цикла, украшающего верхний ярус костницы, посвящены теме Воскресения. Кроме них на стенах обоих ярусов представлены сонмы святых, местных и иноземных, прежде всего святителей и монахов.

Основная масса росписей Бачковской костницы была выполнена одновременно, возможно, даже одним мастером, о чем свидетельствует их стилистическое сходство. Внутреннее пространство крипты и верхней церкви невелико, соразмерно человеческой фигуре. В интерьере стены разделены на отдельные зоны и панно орнаментальными и простыми красными полосами. Эти членения следуют архитектуре здания. Изображения людей по размерам близки человеческой фигуре и обычно имеют немного удлиненные или даже довольно сильно удлиненные пропорции (от 1:7 до 1:8). Они соразмерны отведенному для них пространству; отдельные фигуры и целые сцены всегда мастерски вписаны в него. Композиции ясные и легко читаемые. В верхней церкви евангельские сцены вписаны в нарисо-

ванные на стенах трехлопастные арки, подобные той, что обрамляет вход из нартекса в наос. Благодаря такому устройству, а также изображению кивориев в центре композиций «Причащение апостолов» и «Сретение» подчеркивается их внутреннее равновесие. Сцены по большей части статичны; движения персонажей, там, где они показаны, спокойны, размеренны, почти торжественны.

Фигуры объемны, но лишены веса; у них маленькие ступни и кисти рук. Они облачены в свободные одежды, лежащие мягкими, красивыми, в целом следующими формам тела складками. Одежды выглядят легкими, словно шелковыми, пронизанными светом, который играет на их поверхности, образуя изысканный рисунок. Их позы и движения естественны и изящны. Лица, чаще всего овальной формы, имеют некрупные, правильные черты, в большинстве случаев прорисованные во время недавней реставрации. Если предположить, что эти прорисовки более или менее соответствуют первоначальному ходу линий, можно сделать следующие осторожные заключения: лица принадлежат к традиционному комниновскому типу с характерно изогнутыми носами; у старцев и средневеков высокие с морщинами лбы и задумчивое, несколько отстраненное или немного встревоженное выражение лиц (насколько о нем вообще можно судить при плохом состоянии сохранности большинства изображений).

Элементы архитектуры и мебели трактованы скорее плоскостно и несколько абстрактно. Вообще, помимо фигур в сценах имеется минимум деталей, абсолютно необходимых для их понимания.

Цветовая гамма не очень богатая; основные цвета: алый, синий, золотистая охра, различные оттенки зеленого, пурпурный, умбра, белый. Художник использует преимущественно тональную моделировку, дополняя ее темными (нередко коричневыми) линиями и пятнами в тенях и белильными штрихами на освещенных поверхностях. В целом колористический строй нарядный, но не чрезмерно яркий, художник часто использует прием чередования цветовых пятен.

Еще Андре Грабар справедливо охарактеризовал стиль росписей Бачковской костницы как «классический». Здесь нет ничего преувеличенного и гротескного, во всем подчеркнуты ясность, естественность, соразмерность, гармония. Фрескам Бачковской костницы трудно найти по-настоящему близкие аналогии в византийском

искусстве, и именно этот факт стал причиной дискуссий по поводу их датировки. Наибольшее стилистическое сходство бачковские фрески обнаруживают с миниатюрами греческих рукописей конца XI века, что подтверждает высказанное ранее рядом ученых мнение о времени их создания вскоре после основания (или восстановления) монастыря братьями Пакуриани в 1074–1083 годах.

Г.В. Попов

ИКОНА «БЛАГОВЕРНЫЕ КНЯЗЬЯ БОРИС И ГЛЕБ» ИЗ ДМИТРОВА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Среди икон коллекции Музея имени Андрея Рублева имеется сильно утраченный и не слишком хорошо отреставрированный и тонированный образ святых братьев князей Бориса и Глеба. Икона происходит из Дмитрова, но из какого именно храма – неизвестно. Размеры иконы внушительны – 139 × 95 см. Уже в силу этого она заслуживает внимания, поскольку четко соотносится с серией образов святых князей раннего времени – XIII–XIV столетий. Несомненно, что образцом для дмитровского памятника также послужила одна из древних икон. Что, в принципе, было характерно для эпохи патриарха Никона (1652–1666; †1681). Святых братьев на дмитровской иконе осеняет полукруглый небесный сегмент с образом Спаса Эммануила, что соответствует ранним традициям воинских и императорских иконных изображений и соотносится с содержанием популярного в воинской среде 90-го псалма.



Вместе с тем в облике князей-воинов в рассматриваемом произведении произошли существенные изменения. Братья облачены в кафтаны и шубы вместо плащей. Мечи не выставлены с подчеркнутой эмблематичностью, но спрятаны под одеждой. Левая рука каждого лишь касается его рукоятки. В правой руке каждого из братьев выделяется демонстративно прижатый к груди крест. Таким образом, святые здесь осмысляются прежде всего как страстотерпцы, и это тоже соответствует характеру их придворного облачения. Двое первых русских святых включаются, таким образом, в общий сонм отечественной святости.

Прот. А.А. Салтыков

О НАДПИСИ В КУПОЛЕ ХРАМА СПАСА ПРЕОБРАЖЕНИЯ В НОВГОРОДЕ. (К ИЗУЧЕНИЮ ТВОРЧЕСТВА ФЕОФАНА ГРЕКА)

Образ Спасителя Пантократора в куполе храма Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, как всеми признается, является одним из самых выразительных изображений Христа. Взгляд Его широко открытых, круглящихся, огромных глаз производит особое, неизгладимое впечатление.

Храм стоит на центральной улице Торговой стороны, на Ильине улице, делящей Торговую сторону на две половины. Ильина улица направлена вертикально к берегу Волхова, прямо к Детинцу и расположенной в нем Святой Софии. Храм Спаса Преображения построен на месте деревянной церкви XII века, где хранилась чудотворная икона «Знамение Богородицы», прославившаяся как чудотворная при нападении на Новгород суздальского войска в 1170 году.

Каменный храм Спаса Преображения был воздвигнут в 1374 году, при архиепископе Алексии, уличанами с боярином Василием Даниловичем Машковым. В 1378 году он был расписан Феофаном Греком. Феофан должен был соотносить свои художественные замыслы с представлениями и желаниями боярина Василия Машкова и уличан.

Возможно, текст надписи выбран не самим Феофаном, а еще ранее, его заказчиками. Ввиду того что храм является центральным для Торговой стороны, естественно предположить, что выбору надписи придавалось немалое значение. Он должен был обсуждаться определенным кругом лиц и получить благословение архиепископа.

Выбор текста надписи мог быть связан с тем, что, по мнению некоторых исследователей, храм был построен в память воинов, погибших в Торжке в 1372 году во время войны новгородцев с тверским князем Михаилом Александровичем. Новгородцы были разбиты, изгнаны из Торжка, многие погибли¹. Именно с этим горест-

ным событием связывают, в частности, наличие большого количества крестов в стенах храма.

Текст надписи в новгородском храме заимствован из псалма 101. Псалом имеет надписание: «Молитва нищего, егда уныет и пред Господом пролиет моление свое». Это заглавие указывает на то, что выбор текста был связан с некоторыми трудными обстоятельствами. Используемая цитата гласит: «Господь с небесе на землю призре, услышати воздыхание окованных и разрешити сыны умерщвленных: да проповедает имя Господне в Сионе» (Пс. 101:19–21).

Псалом 101 входит в состав «чина 12-ти псалмов» – особой службы, восходящей по крайней мере к IV веку и принесенной на Русь, как считают, в XIII веке. Псалом 101 является последним, двенадцатым псалмом в этом чине, совершение которого могло заменять вечернее богослужение. Вообще, псалтирь особенно употребительна во время Великого поста. Вместе с тем, в православном богослужении широко используются отдельные фрагменты псалмов. Но обычно псалтирь, как таковая, читается при отпевании умерших. И ввиду того что храм связывают с гибелью многих новгородцев в Торжке, о чем, как считают, свидетельствуют поминальные кресты, естественно предположить, что надпись имеет поминальный смысл. Однако такое слишком общее определение требует раскрытия.

Размещение надписи вокруг центрального храмового образа встречается в сохранившихся памятниках нечасто. В Софии Киевской существует известная надпись, но она расположена не вокруг Спаса, а вокруг апсиды и ориентирована на образ Богородицы. Ближе к нашему памятнику надписи в Домском соборе в Чефалу (Сицилия, XII век) и в Палатинской капелле (Сицилия, XII век). Имея в виду, что и сицилийские храмы, и творчество Феофана были ориентированы на Константинополь, можно полагать, что традиция создания таких надписей шла из Константинополя, но в самом Константинополе они не сохранились по историческим обстоятельствам.

Надпись Палатинской капеллы: «Небо престол Мой, земля подножие ног Моих, говорит Господь Вседержитель» (Ис. 66:1).

Надпись в Чефалу (ок. 1131): «сделался человеком, Создатель и Спаситель своего создания. Будучи Человеком, сужу плоть, будучи Богом, сужу сердца». Эта фраза является самостоятельным текстом,

¹ Трофимова Н.В. Повесть о разорении Торжка в летописании XV–XVI вв. // Русская речь. 2012. № 2. С. 80–85.

составленным, по сообщению сотрудников реставрационного центра при соборе в Чефалу, одновременно со строительством храма в XII веке.

В новгородском храме приведенную цитату следует рассматривать в широком контексте православного вероучения, прежде всего в контексте всего псалма, которому присущ широкий общий богословский смысл. Этот псалом иногда называют молитвой покаяния, что его сближает с псалмом 31. Описанные в первой части переживания действительно могут быть отнесены к конкретным страданиям новгородцев после их поражения в Торжке. К конкретике изображения могут быть отнесены строки в самом начале, в которых «нищий» обращается ко Всевышнему: «Не отврати Лица Твоего от мене, вонь же еще день скорблю, приклони ко мне ухо Твое; в онь же еще день призову Тя, скоро услышимя» (ст. 2). Вместе с тем, в 101 псалме говорится о Боге как Творце мира: «В началех Ты, Господи, землю основал еси, и дела руку Твоею суть небеса» (с. 25). Этот стих, в котором вспоминается миротворение, описанное в самом начале книги Бытия (Быт. 1:1), перекликается и со словами пророка Исаяи, приведенными в Палатинской капелле, и они хорошо подходят к прославлению Господа Вседержителя в купольном изображении как главном храмовом образе.

Спаситель действительно представлен в куполе со слегка склоненной головой. Отметим при этом такую особенность рисунка: Его уши помещены ниже, чем должно быть при «правильном» рисунке, – такой иконографический извод есть, но здесь, благодаря наличию надписи, может усматриваться непосредственная связь особенностей образа с реальными событиями новгородской жизни. Господь Вседержитель как бы прислушивается к обращенному к нему голосу снизу от стоящих во храме. В псалме идет как бы диалог со Христом. Молящийся умоляет о пощаде и вспоминает прошлые благодеяния: «От Лица гнева твоего и ярости Твоея, яко вознес, низверггл мя еси...» (ст. 10). Далее молящийся выражает надежду и веру в то, что он будет услышан: «яко созиждет Господь Сиона, и явится во славе Своей...» (ст. 16). Выражается надежда, что Господь «призре на молитву смиренных и не уничижи моления их» (ст. 17), и тогда «людие зиждемии восхвалят Господа» (ст. 18), потому что «яко приниче с высоты святая своя, Господь с небесе на землю призре» (ст. 19). И здесь сле-

дуют ст. 19–21, приведенные в надписи, которая становится, таким образом, центральной мыслью всего обращения: «Господь с небесе на землю призре, услышати воздыхание окованных и разрешити сыны умерщвленных: да проповедаеть имя Господне в Сионе». Молящийся как бы видит Господа, который услышал его, склоняется к нему и обещает ему Свою милость, если верный обещает возвестить о нем верному народу и остальным народам – «внегда собратися людем вкупе и царем еже работати Господеви» (ст. 22). Вседержитель изображен слегка склонившимся, не умаляя величия, к молящимся. Его взгляд направлен в бесконечность и сосредоточен. Он милосерден и внимает звучащим прошениям кающихся.

Если в начале псалма пророк плакал о том, что «исчезоша, яко дым, дние мои, и кости мои яко сушило сосхошася» (ст. 3), то теперь, в ходе молитвенного обращения он получает уверенность, что услышан Господом, который «отвеща ему на пути крепости его» (ст. 23). Бог укрепляет молящего Его и обещает благоденствие его потомкам «в роде родов лета твоя» (ст. 24). Заключительная фраза псалма – «Сынове раб Твоих вселятся и семя их во век возрадуется» (ст. 28) – несет в себе утешение и радость. В тексте усматриваются, среди прочего, мессианские и эсхатологические мотивы: пророк ищет полного утешения только в вечности, ибо земля и небеса «погибнут, Ты же пребываеши: и вся, яко риза обетшают, и яко одежду свиеси я, и изменятся...» (ст. 26).

Таким образом, перед нам редкий случай конкретного раскрытия древнерусского образа через определенный текст. Близкое соответствие псалма изображению позволяет предполагать, что само исполнение псалма совершалось с обращением молящихся вверх, к изображению. Если в храме совершался чин 12 псалмов, то такое обращение еще более понятно. Хорошо известно, что в раннехристианское время молитвенное обращение вверх выражалось через поднятие рук. Эта древнейшая традиция сохранялась на Руси и существует до сих пор, в молитвенной практике старообрядцев-беспоповцев.

От надписей в Палатинской капелле и в Чефалу надпись здесь существенно отличается тем, что в указанных памятниках момент диалога отсутствует, там мы лишь получаем наставление и узнаем о Божественном всемогуществе.

Богообщение, описанное в псалме 101, позволяет подумать о духовной школе, которая могла дать повод к такой поучительной демонстрации отношений с Господом. И здесь представляется естественным вспомнить, что, по общему мнению, Феофан был достаточно тесно связан с афонскими исихастами. Однако никаких подтверждений такого общения пока нет. Это чисто умозрительное предположение. Тем не менее феофановский образ Спаса Пантократора с его широко раскрытыми глазами и глубоким, кротким взглядом, устремленным в бесконечность, может напоминать о духовной практике афонских старцев, упражнявшихся в безмолвии и созерцавших фаворский свет.

Попав в Новгород, Феофан нашел здесь разнообразную, насыщенную духовную жизнь. Духовная обстановка в Новгороде, когда там пребывал Феофан, характеризуется присутствием ряда ярких личностей, запомнившихся в истории своей святостью. Это в первую очередь архиепископ Алексий, знаменитые юродивые Николай Кочанов и Феодор, преподобная Иулиания Новгородская – мать святого Николы Кочанова, а также известный подвижник святой Лазарь Муромский (Мурманский) и братья его обители, в том числе старец Феодосий со Святой горы. Для нас наибольший интерес представляет во многом загадочная личность святого Лазаря Муромского. Он прибыл в Новгород при архиепископе Василии, а умер в 1391 году в возрасте 105 лет. Он называл себя римским уроженцем из Константинополя. Долго прожив в самом Новгороде, он создал монастырь на Онежском озере, куда к нему пришла группа греческих монахов из Киева. Монастырь расположен на расстоянии порядка 400 км от города, но такие расстояния не были существенны для Древней Руси. Как следует из общих сведений, обитель сохраняла постоянную связь с Новгородом. Согласно одной из редакций жития, святой Лазарь был иконописцем. С его именем отчасти связан и такой значимый литературный памятник, как «Повесть о белом клобуке»².

² См.: *Филарет*. Русские святые. СПб., 1862. Вып. 1–4. С. 325–336; *Розов Н.Н.* «Повесть о новгородском белом клобуке» как памятник общерусской публицистики XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1953. Т. IX. С. 200–201; *Литвинова Н.К.* Сказание о Муромском острове – памятник новгородской публицистики XV в. // Проблемы комплексного изучения Северо-Запада РСФСР. Л., 1972. С. 24.

Явившийся с Афона старец Феодосий также был заметной личностью. Он «своим именем» воздвиг трапезную церковь во имя Иоанна Предтечи. Именно Феодосий наименовал монастырь Успение Богородицы Муромской. О нем говорится, что он «премудр бе книжной мудрости». Он записал рассказы Лазаря и был избран им в преемники. Житие святого было записано старцем Феодосием со слов самого преподобного перед его кончиной.

Феофан Грек, пребывая в России, был, конечно, рад любой встрече со своими соплеменниками, тем более из Константинополя. А «книжные» люди в Новгороде пользовались особым уважением. И новгородским грекам было очень интересно пообщаться с только что прибывшим из Константинополя знаменитым художником. Они радовались такой встрече не менее, чем двумя столетиями позднее другой выдающийся грек – Максим – радовался встречам в Москве со Скиндером. При этом существенно, что старец Феодосий был выходцем с Афона и, как «книжный» человек, разбирался в духовных вопросах, сотрясавших Византию. Скорее всего, исихазм интересовал и преподобного Лазаря, также образованного константинопольского грека. Для таких людей росписи приезжих иконописцев из Византии должны были быть очень интересны. Таким образом, через новгородские знакомства Феофана нащупывается нить, связывающая его искусство с духовной практикой афонских подвижников.

О.В. Скрипейчук

ПРОИЗВЕДЕНИЯ МЕДНОЛИТОЙ МЕЛКОЙ ПЛАСТИКИ
С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МУЧЕНИКА НИКИТЫ БЕСОГОНА
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

В собрании Музея имени Андрея Рублева находится группа памятников с образом мученика Никиты Бесогона. Изображение этого святого демоноборца входит в число наиболее распространенных в древнерусской мелкой пластике. Сюжет основывается на эпизоде из апокрифического жития мученика, текст которого был известен на Руси уже в XI–XII веках. Проблему изображений Никиты Бесогона в мелкой пластике в разное время затрагивали в своих работах Т.В. Николаева, А.В. Рындина, Н.Б. Тетерятникова, С.В. Гнутова. В.В. Хухарев посвятил ряд публикаций непосредственно произведениям медного литья с данным сюжетом.

В сообщении рассматривается коллекция произведений меднолитой мелкой пластики с изображением мученика Никиты Бесогона из собрания Музея имени Андрея Рублева. Среди них наперсные кресты, кресты-энколпионы, кресты-тельники, небольшие иконки, складень-змеевик. Их хронологический интервал – с XIV по XIX век.

В меднолитых крестах изображение мученика Никиты с бесом помещалось либо в средокрестии вместо Распятия, либо под ним, что свидетельствует о сопоставлении победы Никиты с торжеством Спасителя, поправшего дьявола на Кресте. Это предположение подтверждается и богослужебными текстами. Память мученика отмечается 15/28 сентября – на второй день после Крестовоздвижения, в песнопениях Крест прославляется как «...демонов язва...» (Светилен праздника). А тропарь мученику Никите начинается со слов: «Крест Христов как некое оружие восприим...», то есть Крест Христов – это оружие победы над дьяволом. Согласно историческим источникам, один из трех крестов, созданных царем Константином по подобию Животворящего Креста, был именован «Аникит» (Непобедимый) – в этом названии фактически указывается имя Никита (в переводе – Победитель). Таким образом, крест как условие победы связан с именем Никиты, и мученик часто изо-

бражался на кресте вместо Христа также и на оборотной стороне иконок, на лицевой стороне которых помещалось изображение Креста.

В коллекции музея изображения мученика Никиты Бесогона представлены также на меднолитых иконках. Особое внимание привлекает средник складня-змеевика XV века, на лицевой стороне которого Никита, истязаемый бесом, на обороте в верхней части змеевидная композиция в круге, а в левом нижнем углу фигура святого Федора Тирона, вонзающего копьё в пасть змия. Подобное сочетание сюжетов придавало складню особенное значение амулета-оберега, в котором главная роль отводилась Никите, размещенному в центральной части на лицевой стороне. Все змеевики-обереги символизировали победу над дьяволом и над всяким злом. Об этом свидетельствует подбор сюжетов с преобладанием среди них образов демоноборцев – архангела Михаила, Никиты Бесогона, драконоборцев Феодора Тирона и Феодора Стратилата, Георгия Победоносца и других святых. Змеевики с изображением святых воинов-мучеников служили амулетами против немощи и болезней и предназначались прежде всего для воинов. Традиция ношения воинами на груди металлических путных икон, складней, змеевиков и крестов с изображениями на них покровителей ратного дела восходит к глубокой древности.

Образ святого мученика Никиты-демоноборца не потерял своей актуальности в меднолитой пластике и в более позднее время, которое представлено в музейном собрании произведениями старообрядческих мастерских XVIII–XIX веков. В целом следует отметить, что в поздний период в старообрядческой среде бережно сохранялась традиция почитания святого демоноборца, и при воспроизведении образа Никиты Бесогона мастера ориентировались на древние образцы. Однако есть примеры, когда изображение сюжета отходит от традиционной иконографии, иногда даже теряя связь со сказанием. Образ мученика в произведениях позднего времени мог помещаться на иконе в виде одного из клейм, что видно на примере четырехчастной иконы XVIII века, которая являет прекрасный образец произведения старообрядческой мастерской.

В заключение следует отметить, что коллекция произведений меднолитой мелкой пластики из собрания Музея имени Андрея

Рублева представляет разнообразные типы памятников с изображением мученика Никиты Бесогона. Наиболее древней их группой являются кресты (тельники, энколпионы). Исходя из количественного соотношения предметов медного литья, можно сделать вывод, что данная композиция массово тиражировалась на крестах-тельниках XIV–XVII веков, что является несомненным подтверждением народного почитания святого. В собрании музея представлены разнообразные виды меднолитых иконок XV–XVII веков, в числе которых имеются редкие экземпляры, требующие дальнейшего изучения. В особую группу выделяются поздние памятники XVIII–XIX веков, которые свидетельствуют о том, что почитание святого Никиты Бесогона сохранялось в старообрядческой среде.

Ю.В. Устинова

«СЕ АГНЕЦ БОЖИЙ, ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ МИРА» К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ОДНОГО ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ИЗВОДА СВЯТОГО ИОАННА ПРЕДТЕЧИ В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

Изображения св. Иоанна Крестителя с чашей, в которой возлежит Младенец Христос, появились в древнерусском искусстве во второй половине XVI века и получили широкое распространение в эпоху позднего Средневековья и Нового времени. В современной науке бытует мнение, принятое аксиоматично, что изображение Младенца Христа в чаше в руке Крестителя имеет связь с иконографией Христа-Агнца как образа Евхаристической Бескровной Жертвы. Однако до настоящего времени механизм возникновения данной иконографии в древнерусском искусстве не был рассмотрен, не прослежен ее генезис, не выявлены возможные причины ее появления.



Наиболее раннее изображение Предтечи с Младенцем в чаше зафиксировано в миниатюрах Егоровского сборника, созданного в царском скриптории предположительно около 1570 года для придельной Иоанновской церкви Успенского собора Александровской слободы. Это заключительная миниатюра иллюстрированного «Слова на Зачатие св. Иоанна Предтечи» на л. 186. Предтеча изображен в рост, в легком развороте, чашу он держит перед собой на правой руке, перстом же левой указывает на лежащего в ней Младенца Христа. Данный иконографический извод быстро распространился во второй половине XVI – начале XVII века как в единоличных изображениях святого, так и в многофигурных композициях с его участием. Во второй половине XVII столетия изображение Предтечи с Предвечным Младенцем в чаше стало одним из наиболее популярных иконографических изводов святого, сильно потеснившим излюбленный в класси-

ческом средневековом искусстве Руси его образ с собственной усекновенной главой.

Первые изображения «перстом предтечевым показуемого, агнца, который принят во образ благодати, чрез закон показуя нам истиннаго Агнца, Христа Бога нашего» существовали еще в раннехристианском искусстве. Поводом к их появлению стало евангельское свидетельство Иоанна о Христе – Агнце Божиим, вземлющем грех мира (Ин. 1:29), которое издревле связывалось христианскими экзегетами с пророчеством Исайи о Мессии как Отроке Божиим, безгласном агнце, ведомом на заклание (Ис.53:7), с пасхальным агнцем Исхода евреев из Египта (Исх. 12:7) и с их исполнением в Новом Завете – Крестной Жертвой Христа. Изображение Иисуса в облике Агнца отвечало всем требованиям символично-аллегорического языка раннехристианского искусства; посредством этой прозрачной аллегории было легко передать глубину христианского вероучения о жертвенном подвиге Христа. После постановления Трулльского собора 692 года, положившего конец «ветхозаветным образам и сеням», образ Предтечи с Агнцем в православной иконографии заменяется на изображение святого со свитком в руке, на котором начертывались соответствующие слова евангельского текста. Образ со свитком был аналогичен по смысловому содержанию, но отныне в православном искусстве Креститель свидетельствовал о добровольной Жертве Христа исключительно «словом, а не образом».

В средневизантийский период символика Агнца Божия получила в искусстве несколько иную интерпретацию, переосмысленную с точки зрения православной мистагогии. В монументальных росписях конца XII века появляется иконография евхаристического Агнца – композиция «Мелисмос» с изображением престола и диска, на котором возлежит Младенец Христос. В классической системе храмовой росписи средневизантийской эпохи «Мелисмос» является центром композиции «Службы святых отец» в центральной апсиде, в то время как одна из боковых апсид часто посвящалась Иоанну Предтече и могла содержать как изображение самого святого, так и сцен его жития. Таким образом, «литургизированная» программа росписи алтарного пространства, включавшая и символику боковых апсид, соединяла в себе образы Истинного Агнца-Христа как Евхаристиче-

ской Жертвы, с одной стороны, и святого Иоанна Крестителя, впервые указавшего на Христа как на Агнца, с другой.

Со временем сопоставление этих двух тем стало еще более очевидным. В росписи боковых алтарей начал вводиться сокращенный вариант «Службы святых отец» с композицией «Мелисмос» в центре, чаще всего в нише жертвенника. Выше нее, в апсидальной конхе, помещался образ Иоанна Предтечи.

Таким образом, изображения Крестителя и проповеданного им Агнца Божия, явленного в Евхаристии, оказались совмещены и сопоставлены друг с другом уже в едином пространстве бокового алтаря. Это росписи южного пареклессиона церкви Благовещения в Грачанице и церкви Св. Апостолов в Фессалониках (XIV век), жертвенника Спасского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде (начало XV века, если роспись XIX века повторяет первоначальную программу). Наиболее ярко этот программный посыл выражен во фресках жертвенника церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1500–1501). В конхе апсиды представлен монументальный поясной образ Иоанна Предтечи, Ангела пустыни, а непосредственно под ним, в зените оконного проема, – чаша с Предвечным Младенцем, которому поклоняются Ангелы с рипидами в руках и диаконы. В свободном пространстве между изображениями Предтечи и Евхаристического Агнца-Христа размещена надпись: «Се Агнец Божий, вземляй грехи мира». Все элементы будущего извода предтеченской иконографии в ферапонтовской росписи не только соединены в единой декорации и связаны текстом, но и пространственная дистанция между ними сокращена до минимума.

Аналогичное сопоставление образов Предтечи и Агнца из композиции «Мелисмос» встречается в декорации боковых алтарей Успенского (в приделе Петра и Павла, 1513–1515, поновлены в XVII веке) и Благовещенского (1547–1550) соборов Московского Кремля; Свяжска (около 1600), а также Смоленского собора Новодевичьего монастыря (1598–1600), где Иоанн Предтеча, представленный в конхе, уже держит чашу с Евхаристическим Агнцем в руках. Дистанция между Предтечей и Агнцем перестала существовать, пророк указывает на лежащего в евхаристической чаше Младенца Христа как на образ исполнения своего пророчества.

В ряде последующих ансамблей первой половины XVII столетия образ Крестителя представлялся именно в таком виде: указующим перстом на чашу с жертвенным Агнцем в руке. Это росписи в жертвенниках Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1635), ярославской церкви Николы Надеина (1640-е годы), Рождественского собора Пафнутьева Боровского монастыря (1644–1645), Успенского собора Княгинина монастыря в Суздале (1647–1648), собора Троицкого монастыря в Калязине и др. При этом Агнец не был изъят из композиции «Мелисмос», но, продублированный в руках Предтечи, он усиливал евхаристическое звучание храмовой декорации пространства жертвенника в целом. Кульминацией данного процесса можно считать фреску в конхе жертвенника ярославского храма Иоанна Предтечи в Толчкове (1694–1695), где монументальный по размеру Евхаристический Агнец, показанный как Единый от Святой Троицы, стал центром деисусной композиции с Богородицей и Иоанном Предтечей.

Таким образом, в программах боковых алтарей XIV–XVI веков тема «Предтеча и Агнец» эволюционировала в сторону слияния двух этих образов. Однако впервые чаша с Младенцем оказалась в руках у Предтечи все же не в монументальных росписях. Решительный шаг был сделан кремлевскими миниатюристами – создателями «Слова на Зачатие» Егоровского сборника, с одной стороны, укорененными в православной традиции, а с другой – хорошо знакомыми с западноевропейским художественным материалом. Уже исследователи рубежа XIX–XX веков – Н.В. Султанов, В.Н. Щепкин, Г.П. Георгиевский, а позднее и Ю.А. Неволин – указывали на то, что художники Егоровского сборника при сочинении композиций активно привлекали западноевропейские гравюры, в частности Михаэля Вольгемута из Нюрнбергской хроники 1492 года, а также листовые гравюры Альбрехта Дюрера, Йорга Брея, Георга Пенца и других граверов.

В католической Европе, не связанной соборным запрещением 692 года (Пято-Шестой Трулльский собор не признается Западной Церковью вплоть до настоящего времени), образ Иоанна Предтечи с агнцем-ягненком не прекратил своего существования в конце VII столетия, а, напротив, пользовался огромной популярностью. Так, в романском и готическом искусстве был широко распространен образ Крестителя, держащего перед собой круглый медальон с дан-

ным символом (скульптуры порталов собора в Шартре и Нотр-Дам де Пари XIII века, миниатюры рукописей XII–XIV веков). В XV–XVI веках медальон заменяется образом агнца, сидящего на книге в руках Предтечи. При этом второй рукой Креститель указывает перстом на Агнца-Христа. Именно с таким жестом, не характерным для православной иконографии святого, Иоанн изображен на миниатюре Егоровского сборника; указующий на чашу жест Крестителя станет неизменным спутником именно этого извода Предтечи и в последующее время.

Не преступая соборного постановления 692 года, вместо аллегорического агнца-ягненка кремлевский художник-миниатюрист поместил в руки святого чашу с символическим Агнцем – евхаристическим. Предтеча, подобно священнику, держит в руках евхаристический сосуд со Святыми Дарами и предлагает верующим вкушать от этого Хлеба Жизни во спасение души и тела, взывая, как и в Евангельские времена: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное». «Вот Агнец Божий, вземлющий грех мира», избавивший от его ига страждущий человеческий род. Такой ход мысли отвечал чаяниям эпохи правления молодого Ивана Грозного, ожидавшей с пришествием земного царства скорого откровения и пришествия Царства Небесного.

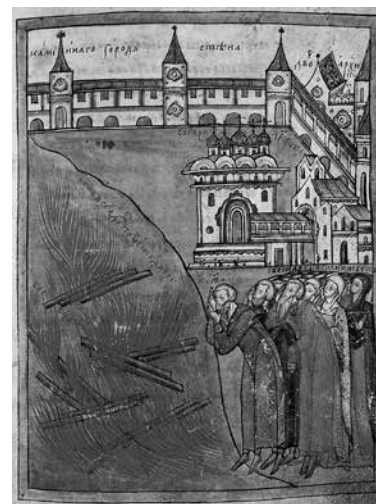
Создание образа Иоанна Крестителя с Предвечным Младенцем Христом в чаше должно быть поставлено в один ряд с иконографическими инновациями, привнесенными в древнерусское искусство так называемыми мастерами макарьевского круга после кремлевского пожара 1547 года. Он является плодом адаптации западноевропейского художественного образца, но, в отличие от некоторых других, которые вызвали в обществе споры и недоумения, отразившиеся в знаменитом «деле дьяка Висковатого», адаптацией удачной. Данный образ воплотил в себе стремление к литургизации образа Предтечи, вызревавшее в храмовых алтарных росписях XIV–XVI веков. Внедрение данного иконографического извода в древнерусский иконографический вокабуляр грозненской эпохи позволило еще более повысить сакральный статус личности святого Иоанна Предтечи – небесного покровителя первого русского царя.

Н.Н. Чугреева

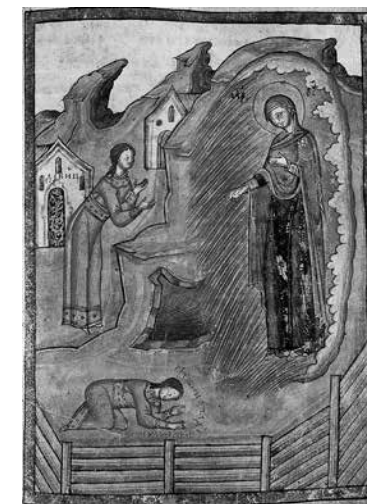
О ЦИКЛЕ МИНИАТЮР ПОВЕСТИ МИТРОПОЛИТА ЕРМОГЕНА
О ЯВЛЕНИИ ИКОНЫ БОГОРОДИЦЫ В КАЗАНИ
ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ – СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА

Повесть о явлении в 1579 году образа Богородицы в Казани и его чудесах, завершенная первым митрополитом Казанским Ермогеном в 1594 году и сохранившаяся в авторской рукописи (ГИМ), в XVII столетии получила распространение в списках. Одним из наиболее интересных является редкий лицевой список Повести в составе рукописного Сборника, содержащего также Службу иконе Богоматери Казанской и лицевое Житие казанских святителей Гурия и Варсонофия со Службой им (РГБ)¹. Сборник датируется второй четвертью – серединой XVII века², в текстах сохраняется принятое до никоновской книжной sprawy написание «Исус», «и во веки векомъ». Миниатюры Повести стилистически однородны, миниатюры Жития святителей Гурия и Варсонофия частично выполнены в той же манере³.

Миниатюры Повести обладают рядом иконографических особенностей. История чудотворного образа начинается с редкого изображения пожара в Казани 23 июня 1579 года, уничтожившего почти весь посад и половину Казанского кремля со Спасо-Преображенским монастырем и княжеским двором (л. 33). На миниатюре показана огненная лавина с горящими бревнами, доходящая до кремлевского Благовещенского собора (ил. 1). Вместо явления иконы Богородицы десятилетней дочери стрельца Матроне, о чем говорится в Повести, изображается явление самой Богородицы в облачном сегменте, указывающей место в земле, где находится икона (л. 38). От Богоматери в сторону девицы исходят огненные лучи (ил. 2). Далее следуют тра-



Ил. 1



Ил. 2

диционные сюжеты, характерные и для клейм казанских икон: девица рассказывает о видении иконы матери (л. 39), девица с матерью у воевод (л. 40), у архиепископа (л. 41), обретение иконы в земле девицей Матроной (л. 42об.). Особенностью следующего сюжета – крестного хода во главе с архиепископом на место обретения образа – является изображение иерея, который берет в руки икону с древца (л. 45об.). По тексту Повести это сам митрополит Казанский Ермоген, бывший тогда священником церкви Николая Гостиного в Казани. Над его головой надпись «попъ Ияковъ» (именем митрополита Ермогена до пострижения обычно считается «Ермолай») (ил. 3).

Хронология последующих событий по сравнению с оригиналом Повести несколько изменена. Сначала показано служение Литургии архиепископом Казанским Иеремией в Благовещенском соборе Казанского кремля, куда был перемещен явленный образ, которому приносятся дары (л. 46об.), а затем предшествовавшие два первых чуда от образа на фоне пятиглавого Благовещенского собора – исцеления от слепоты Иосифа во время крестного хода в Благовещенский собор (л. 48об.) и Никиты в соборе (л. 50об.). Между ними помещается сюжет принесения в Москву царю Иоанну Грозному и его сыновьям Иоанну и Феодору списка с явленной иконы Богородицы. На миниатюре с изображением царя Иоанна Васильевича с сыновьями (л. 49об.)

¹ ОР РГБ. Ф. 272. № 356. Полуустав. 278 л. 19,5 × 14,5 см. Рукопись находилась в Московской Синодальной библиотеке (до 1721 года называвшейся Патриаршей) под № 356, в 1854 году была передана в библиотеку МДА. См.: Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Указатель. Т. 1. Вып. 2 (1917–1947). М., 1986. С. 165.

² Время создания сборника по водяным знакам определяется гл. архивистом ОР РГБ Е.С. Климановой между 1632 и 1652 годами.

³ Сборник содержит 137 миниатюр, 88 относятся к XVII веку, 49 ко второй половине XVIII века (частично наклеены на листы XVII века). После завершения стилистически единого цикла миниатюр Повести и частично Жития казанских святителей работа над иллюстрированием сборника продолжалась.



Ил. 3



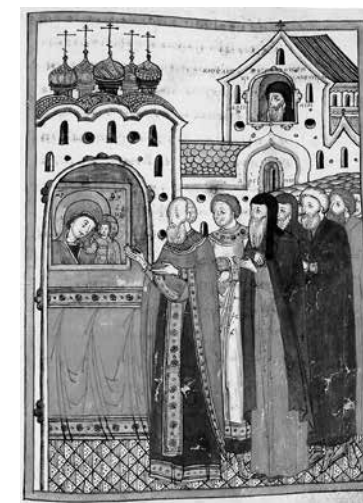
Ил. 4

царь держит икону Богородицы близко к лицу, что должно напоминать слова Повести о том, что он «такова образа переводом нигде же не видеша» (ил. 4). После перенесения чудотворного образа с крестным ходом из Благовещенского собора в девичий монастырь, основанный по повелению царя Иоанна Грозного на месте явления иконы (л. 52), следуют чудеса исцелений в порядке изложения их в Повести, большинство их происходило в девичьем монастыре.

Описания чудес предваряются киноварной строкой с номером чуда и изящными тонкими киноварными буквицами с орнаментальными отростками. Чудо 3 – исцеление некоего человека из Свияжска, одержимого «лютой» болезнью (л. 53); чудо 4 – исцеление слепого младенца (л. 54об.); чудо 5 – исцеление жены боярского сына Ивашки по прозвищу Кузьминский от болезни ног (л. 55об.); чудо 6 – исцеление сухорукой жены поселянина, жившего в веси боярского сына Василия Рагозина (л. 56об.); чудо 7 – исцеление больного ногами Исаака из Казани, по прозвищу Бык (л. 58об.); чудо 8 – исцеление от болезни глаз жены попа Григория Елены из села Тагашева (л. 60); чудо 9 – исцеление от очной болезни ключника инока Иосифа (л. 61об.); чудо 10 – исцеление Козьмы Окулова из града Лаишева, бывшего в исступлении ума (л. 62об.); чудо 11 – исцеление не видевшей сорок дней Пелагеи из Казани (л. 64); чудо 12 – исцеление от трясовицы и очной



Ил. 5



Ил. 6

болезни Трофима Ларионова из Самары (л. 66); чудо 13 – исцеление жены свияжского попа Ивана Домны от беснования (л. 68об.); чудо 14 – исцеление жены скорняка из Казани Дмитрия Домны и ее дочери Неонилы от болезни рук и ног (л. 71); чудо 15 – исцеление Афанасея Ерофеева из Ярославля от беснования (л. 73); чудо 16 – исцеление от болезни ног инока Арсения, впоследствии архимандрита Спасо-Преображенского монастыря (л. 75).

Изображения чудес точно следуют тексту Повести. Так, в сцене исцеления от слепоты инока Троицкого монастыря в Казани Иосифа, впоследствии ключника погребов храма девичьего монастыря (чудо 9), его окропляют святой водой. Вторично он изображен склонившимся перед чудотворной иконой так, что лицо его приближено к висящей под ней пелене с Голгофским Крестом – по тексту Повести инок отерся пеленой и стал видеть (ил. 5). Чудотворный образ помещен в «разрезе» монастырского храма девичьего монастыря, вверху – явление иконы Богородицы, повелевшей Иосифу отереться пеленой. Подобного подробного изображения этого чуда в иконах не встречается. Близко к описанию в Повести представлено и чудо исцеления от болезни ног инока Арсения, жившего около Благовещенского собора в келье вместе с митрополитом Ермогеном (чудо 16). Инок Арсений видит из оконца своей кельи принесенную из девичьего монастыря

в Благовещенский собор чудотворную икону Богородицы и исцеляется (ил. 6). Изображение последнего по тексту Повести (16-го) чуда в клеймах Казанских икон неизвестно.

Состав Сборника, текст, исполненный «московским полууставом», художественные особенности миниатюр, восходящие к кругу московских рукописей второй половины XVI века⁴, дают возможность предположить, что Сборник мог быть создан в Москве, возможно, в связи с освящением в Казанском соборе на Красной площади 3 октября 1647 года придела во имя святых Гурия и Варсонофия, Казанских чудотворцев, и установлением в 1649 году общерусского празднования иконе Богородице Казанской. В колорите миниатюр Повести преобладают характерные для второй четверти – середины XVII века красные, красно-коричневые, зеленые, желтые цвета в одеяниях фигур в сочетании со светлыми архитектурными постройками и яркими горками с цветными притенениями. Аналогичные миниатюрам Сборника мотивы архитектуры и «прямые цитаты» – растительные и «чешуйчатые» орнаменты на престолах, ложах, дверях, пол «в шашечку» – можно видеть в близкой по стилю, написанной также «московским полууставом» лицевой рукописи Казанской истории, датированной серединой XVII века, с нераскрашенными миниатюрами, исполненными в сероватой цветовой гамме (БАН)⁵.

⁴ Общий характер композиций с плановыми построениями и мотивами архитектуры восходит к Лицевому летописному своду 1560–1570-х годов (например: Т. 2. Хронографический сборник. БАН. П I Б № 76. Л. 881, 906об.). В лицевом Апокалипсисе третьей четверти XVI века из Чудова монастыря Московского Кремля обнаруживается сходство в трактовке ликов, характере горок, общих цветовых соотношениях, отдельных мотивах декора архитектуры (РГБ. Ф. 98. № 1844. Л. 14об., 21об. См.: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Т. 8. М., 1992. Ил. на с. 428, 440). В исполненном в Москве лицевом греческом, но со славянскими надписями над миниатюрами, Евангелии Апракос 1594 года в миниатюрах близки формы горок с высокими отрогами, растительные орнаменты на седалищах (у Евангелистов и в других композициях) (Уолтерс Арт Музеум, Балтимор. W. 535. Л. 16, 20, 159, 373об.).

⁵ БАН. П I А № 17 (34.6.64). Полуустав. Л. 3–197. 30,5x19 см. Л. 60, 90, 131об., 140, 163об., 194, 194об. См.: Библиотека Петра I. Описание рукописных книг / Авт.-сост. И.Н. Лебедева. СПб., 2003. С. 38–39.

М.И. Яковлева

К ВОПРОСУ О РОЛИ ФЕССАЛОНИКИ В ВИЗАНТИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РУБЕЖА XIII–XIV ВЕКОВ

Фессалоника, второй по величине город Византийской империи, в конце XIII – начале XIV века играла роль важнейшего культурного форпоста, влияние которого распространялось не только на обширные территории Северной Греции, но и на сопредельные страны. Непосредственно в Фессалонике уцелело небольшое число настенных росписей первой четверти XIV столетия, но все они первоклассные по уровню и представляют великолепный осколок некогда блистательной поздневизантийской художественной жизни.

Мощный и импульсивный творческий дух Фессалоники рубежа XIII–XIV веков, по-видимому, не только оказал непосредственное влияние на художественный язык многочисленных монументальных росписей Афона, Северной Греции и Сербии, но и нашел отражение в провинциальных памятниках на удаленных территориях византийского мира, таких как Крит, находившийся в то время под венецианским господством. С Фессалоникой связаны имена крупнейших живописцев раннепалеологовской эпохи – Мануила Панселина, Георгия Каллиергиса, Михаила Астрапы и Евтихия.

Широкий круг памятников конца XIII – первой четверти XIV века, демонстрирующих стилистическую, иконографическую и типологическую близость живописного убранства и локализованных преимущественно в Македонии (как греческой, так и славянской) и Сербии, вызвал к жизни вопрос о существовании в раннепалеологовскую эпоху так называемой македонской школы живописи с центром в Фессалонике. В докладе обобщаются взгляды исследователей относительно специфики художественной манеры, присущей солунским мастерским, и очерчивается круг соотносимых с ними живописных произведений (фресок, икон и иллюминированных рукописей).

Обзор художественной жизни Фессалоники рубежа XIII–XIV веков дополняется наблюдениями, касающимися приемов трактовки ликов в единственном мозаичном ансамбле палеологовской эпохи, сохранившемся в этом городе, – церкви св. Апостолов (1310–

1314). Чрезвычайно свободный, в истинном смысле слова импрессионистичный подход к моделировке личнóго в этом памятнике существенно отличается от трактовки ликов в мозаиках константинопольских храмов: Кахрие-джами (1316–1321) и Фетхие-джами (около 1315). В столичных памятниках используется стандартизированный принцип объемной моделировки: затененные участки выкладываются темными тессерами близких оттенков, преимущественно зеленоватыми, оливковыми и серо-голубыми, благодаря чему создается подобие «теневого каркаса». Остальная часть лика выкладывается светлыми (розовыми и белыми) тессерами сближенных тонов, благодаря чему создается скульптурный эффект круглящейся формы. В солунском памятнике мозаичная кладка характеризуется бóльшим динамизмом, уподобляясь мазкам кисти. Рельеф ликов формируется чередованием одиночных рядов тессер, образованных кубиками разного цвета; излюбленными приемами являются активно изогнутая черта под глазом и «серповидная» линия скулы. Эти особенности, на наш взгляд, подтверждают гипотезу о пристрастии живописцев Фессалоники к экспрессивности и свободе исполнения, в чем проявляется отличие их художественной манеры от более сдержанного, аристократически холодноватого творческого темперамента столичных мастеров.
